

المملكة الأردنية الهاشمية



جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (١) العدد (١) شعبان ١٤٢٦هـ /تشرين أول ٢٠٠٥م

ISSN ١٠٢٦-٣٧٢١

**المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن،**

**وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.**

**ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي**

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة– (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩– ٢٣٧٢٣٨٠ (٣–٩٦٢) فرعي (٤٠٤١)

فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣–٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar.jjour.htm**

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

## مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (١)، العدد (١)، شعبان ١٤٢٦هـ /تشرين أول ٢٠٠٥م

**بسم الله الرحمن الرحيم**

# المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
## مجلة علمية عالمية محكمة

### تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

### أ- شروط النشر:

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣،٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســـافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢،٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

**ب - تعليمات النشر:**

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: (١)، (٢)، (٣) ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

**الكتب المطبوعة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد — إن تعددت المجلدات — والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ( ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

**الكتب المخطوطة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

**الدوريات:**

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص "    "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

**وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:**

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص " "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة.

مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودها في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية. وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة– (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩– ٢٣٧٢٣٨٠ (٣–٩٦٢) فرعي (٤٠٤١)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣–٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar.jjour.htm**

# محتويات العدد

المجلد (١) العدد (١) شعبان ١٤٢٦هـ /تشرين أول ٢٠٠٥م

## البحوث باللغة العربية

## بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله ربِّ العالمين، الرحمن الرحيم الذي فضّل العربية على لغات البشر أجمعين، مصداقاً لقوله تعالى:﴿وإِنه لتنزيلُ ربِّ العالمين، نزلَ به الرُّوحُ الأمينُ* على قَلبكِ لتكون من المُنْذرين* بلسَانٍ عَرَبيٍّ مُبين﴾، فرفع الله بذلك لهذه الأمة شأنها، وأعلى منارها، وأعزَّ لسانها، وجعل سائر اللغات قاصرة عنه، كما يقول الشاعر:

الله عظَّمها فَصَاغت وحيَهُ  بالمُعجِزات وبالسنا الوضاء

والصَّلاة والسَّلام على سيدنا محمد النبي العربي الهاشمي المطَّلبي، أفصح من نطق بالضاد من العرب العرباء، صاحب اليوم المشهود، والحوض المورود الذي جُعل له من صنعاء إلى عمان البلقاء، النبي الأمي، الذي أثر عنه قوله الجلي الطلي: أحبّوا العربَ لثلاث: لأني عربي، والقرآنُ عربي، وكلامُ الجنة عربي".

**وبعد:**

فإنه يطيب لنا في هذا المقام أن نقدم العدد الأول من المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، وهي مجلة علمية عالمية متخصصة محكمة ومفهرسة، تصدرها اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية، وتتخذ من جامعة مؤتة مقراً لها، وتشرف على شؤونها العلمية هيئة تحرير اختارتها وزارة التعليم العالي من أساتذة اللغة العربية في الجامعات الأردنية الحكومية والخاصة، ويشد عضد هذه الهيئة هيئة استشارية عالمية تم اختيارها من العلماء بالعربية في الوطن العربي.

هذا، وقد صدر قرار وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في الأردن بإصدار ثماني مجلات علمية عالمية متخصصة محكمة في المرحلة الأولى، منها: المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، وتصدر في جامعة مؤتة؛ وذلك لتنظيم نشر الإنتاج العلمي في مجلات متخصصة، بدلاً من صفة العمومية والتنوع في موضوعات المجلات التي تصدرها الجامعات الحكومية والأهلية، ولتصبح المجلات الجامعية العلمية الأردنية الوحيدة المتخصصة في موضوعاتها.

وفوق هذه الخطوة الرائدة –إنشاء المجلات المتخصصة من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي– فإنها قد جعلت من أهداف التعليم العالي– المادة رقم (٣) بند (و) من قانون مؤقت رقم (٤١) لسنة ٢٠٠١م، قانون التعليم العالي والبحث العلمي بموجب قانون مؤقت رقم (٦٣) لسنة ٢٠٠٣م والمنشور في الجريدة الرسمية– ما نصه: "تعميم استعمال اللغة العربية لغة علمية، وتعليمية في مراحل التعليم العالي وتشجيع التأليف العلمي بها والترجمة منها وإليها".

ومجلتنا هذه تضع هذا الهدف نصب عينيها، وتتخذ منه قائداً ومرشداً لها، وبخاصة بعد الذي رأيناه من ضعف الاهتمام بالعربية، وما تتعرّض له من أخطار جمة تتجلّى في تفشي الإعلام بالعامية، وزحف الألفاظ الأعجمية، وكثرة اللافتات الأجنبية التي حلت محل العربية على أبواب المحال التجارية في كثير من العواصم والمدن العربية، والعناية بالعامية، والأهم من ذلك هو الغض من شأن العربية والانتقاص من أمرها، والدعوة الهدامة إلى الكتابة بالأحرف اللاتينية، إلى غير ذلك من النـزعات الشعوبية والدعوات الضالة المضلة التي لم تلق رواجاً إلا بين أعداء هذه الأمة تاريخاً وحضارةً وديناً، ممن تنكروا لأمهم العربية الرؤوم، وبلغ من خطلهم وضعف نظرهم، أنهم يحاولون اقتلاع هذه اللغة المشرفة المقدسة من المؤسسات التعليمية، وإقصائها عن أن تدرَّس بها المواد العلمية، وهم بذلك يعيقون نهوض أمتهم، ويؤخرون لحاقها بركب الحضارة الإنسانية على نحو ما نراه في أبناء الأمم الأخرى التي اعتزت بلغاتها، ولم تدرس علماً عصرياً إلا بها، واعتزاز المرء بلغته ليس من باب الجهل أو الخيلاء والكبر، بل هو من باب الانتماء والشهامة والكرامة.

وترحب المجلة الأردنية بالأبحاث العلمية الجادة في مجال الأدب وتاريخه، والنقد، والبلاغة، والنحو واللغة، والترجمة، ومراجعات الكتب، والمراسلات العلمية المتعلقة بوقائع الندوات والمؤتمرات ذات العلاقة، وبكل ما هو نافع ومفيد للعربية، وتلتزم المجلة بإجراءات التحكيم العلمي الدقيق لما يصل إليها من أبحاث، وذلك بإرسالها إلى المتخصصين تخصصاً دقيقاً في موضوعاتها، وما ذلك بسر على الباحثين الذين تفضلوا مشكورين بإرسال بحوثهم في ضوء ما وصل إليهم من تقارير.

وكانت الانطلاقة الأولى لهذه المجلة بالإعلان عنها في الصحف المحلية، وعلى شبكة المعلومات العالمية، ثم إرسال المطويات المتضمنة تعريفاً بالمجلة وشروط النشر فيها إلى أزيد من مائتين وخمسين جامعة ومركزٍ ومؤسسة علمية مهتمة باللغة العربية. وكانت استجابة الباحثين طيبة مباركة، حيث تلقت المجلة أبحاثاً جادة من طائفة من الباحثين والمهتمين بموضوعها من داخل الأردن والأقطار العربية الأخرى، وقد تولّت المجلة ما وصل إليها من أبحاث بسرعة التحكيم والرد السريع ما أمكن ذلك.

وتتقدم هيئة التحرير بالشكر العميم إلى الباحثين الجادين الذين استجابوا لنداء المجلة، وأرسلوا إليها بحوثهم العلمية، ثم تقبلوا ما صدر عنها من نتائج سواء أكانت إيجابية أم سلبية، راجين من الجميع ألا يستقلوا جهودهم الطيّبة المقدمة في خدمة لغتهم، والمجتهد يخطىء ويصيب، وآملين منهم مضاعفة الجهد وتحكيك إسهاماتهم العلمية، وتجويدها فيما يقدمون من أبحاث لأعدادها القادمة بحول الله وبهمتهم العلمية.

وتسعد جامعة مؤتة ممثلة بعمادة البحث العلمي أن تقدم عددها الأول في ثوبه العلمي القشيب الذي لم يكن ليصل إلى ما وصل إليه لولا الدعم السخي من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي. وتَعُدُ المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها نفسها سنداً ورديفاً للمجلات المتخصصة التي تصدرها المجامع اللغوية العربية والجامعات والمؤسسات الرسمية العربية والأجنبية، مقدرة لها جهودها القيمة، وتأمل أن تزاحمها بمناكب ضخمة تواكب روح العصر خدمة لهذه اللغة.

وتأمل هيئة تحرير المجلة من الباحثين وذوي الاختصاص أن يسخوا بما لديهم من ملاحظات قيّمة، أو اقتراحات علمية مفيدة، يمكن أن تسهم في الارتقاء بمستوى هذه المجلة التي انتهجت خطة سيرها القائمة على إدامة التطوير، ومحاولات الارتقاء بما يخدم العربية، ويلبي حاجات الباحثين العلمية.

وطموح المجلة الأردنية في اللغة العربية كبير وعظيم، وتأمل أن تكون منتدى علمياً، وصرحاً أكاديمياً شامخاً، ينهل من معينه الباحثون في اللغة العربية من مختلف أرجاء العالم، وبخاصة إذا علمنا أن قد تأسست مئات الأقسام العلمية المختصة بدراسة العربية في الشرق والغرب سوى ما هو قائم في العالم العربي؛ ولذا فإن الأبواب مشرعة لقبول أبحاث بالإنجليزية لما لها من حضور واسع في مختلف أرجاء العالم.

وختاماً، فإن جامعة مؤتة بجناحيها المدني والعسكري تزهو بصدور العدد الأول من المجلة الأردنية فيها، وتعد ذلك آية مجد وفخار لها ولمن بها من هيئتين تدريسية وإدارية، وبخاصة أن الجامعة تحتفل هذا العام بعيدها الفضي (اليوبيل)، حيث مضى ربع قرن على تأسيسها على يد الراحل العظيم الملك الحسين بن طلال المغفور له بإذن الله، وطيب الله ثراه، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العلمين.

**رئيس هيئة التحرير**

**أ.د سمير الدروبي**

An International Refereed Research Journal

Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University

*Price Per Issue:* *(JD ٣)*

*Subscription:*

*Subscriptions should be sent to:*

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**
**Deanship of Scientific Research**
**Mu'tah Jordan**
**Karak- Jordan**

## Annual Subscription:

**Individuals:**

- § Jordan : [JD ١٠] Per year
- § Other Countries: [$٣٠] Per year

**Institutions:**

- § Jordan : [JD ٢٠] Per year
- § Other Countries: [$٤٠] Per year

**Students:**

- § [JD ٥] Per Year

**Subscrber's Name & Address:**

| | |
|---|---|
| *Name* | |
| *Address* | |
| *Job* | |

*Form:*

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

**Signature:** **Date:** / /٢٠٠

# المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي– وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

**ثمن العدد:** (٣) دنانير

## قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة**
**الكرك– الأردن**

**قيمة الاشتراك السنوي:**

**– للافراد:**

- داخل الأردن: (١٠) دنانير
- خارج الأردن: (٣٠) دولاراً

**– للمؤسسات:**

- داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
- خارج الأردن: (٤٠) دولاراً

**– للطلبة:** **(٥) دنانير سنوياً**

**اسم المشترك وعنوانه:**

| | |
|---|---|
| الاسم | |
| العنوان | |
| المهنة | |

**طريقة الدفع:** ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

**التوقيع:** **التاريخ:** / / ٢٠٠

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد١، عدد١، ٢٠٠٥

# ظاهرة الازدواج في العربية

د. جزاء مصاروة *

تاريخ تسلم البحث: ٢٠٠٤/١٢/٢٩ تاريخ قبوله: ٢٠٠٥/٦/٢


## ملخّص

يكشفُ هذا البحثُ عن ظاهرةِ الازدواجِ اللغويِّ من حيثُ تحديدُ المصطلحِ والمَيْزُ بينه وبينَ مصطلحاتٍ قريبةٍ منه في الدلالة، ويبيّنُ أثرَ الازدواجِ في تغييرِ الأنماطِ اللغويّةِ عن أصلِ وضعِها.

ويقسِّمُ التغييراتِ التي يسبّبُها الازدواجُ إلى تغييراتٍ صوتيّةٍ وتغييراتٍ صرفيّةٍ وأخرى نحويّةٍ ورابعةٍ دلاليّةٍ، مدعَّماً بكثيرٍ من الشواهدِ، ويحلّلُ هذه الشّواهدَ ليُثبتَ أنَّ هذه التغييراتِ كانت في حدودِ ما تسمحُ به اللغةُ وتبيحُه،ولم تكن تغييراتٍ اعتباطيةً.


## The Duality Phenomenon in Arabic


### Abstract

This study endeavors to explore the linguistic phenomenon of duality by pinpointing the definition of duality and the distinguishing features of the term in relation to relevant terms. In specific terms, this study attempts to study duality in Arabic and explicate its impact on changing some linguistic patterns.

The changes caused by duality are divided into four types: Phonetic, morphological, syntactic and semantic. This categorization is confirmed by many pieces of evidence.

In order to prove that the above changes are feasible, rather than arbitrary, the writer tries to analyze these pieces to prove the authenticity of these changes and their classes.


* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

**المقدمة**

يسعى المتكلّمُ إلى إحداثِ نوعٍ من الانسجامِ اللفظيّ في كلامه، ليكونَ أيسرَ على لسانه، وأكثرَ جمالاً واتساقاً في أذُن السامع، لا سيّما إذا كان المتكلّمُ عارفاً بنظام اللغة وقوانينها، وكان كلامُه مما يمكن تصنيفه ضمن الأدب الرفيع المستوى.

وقد حرص المتكلمون على ذلك في بعض النصوصِ الأدبيةِ التي كانوا يسعوْنَ من ورائها إلى التأثير في السامعين، أو يسعوْنَ لجعلها نصوصاً تمتاز بالبلاغة والفصاحة، ثم يتناقلُ الناسُ هذه النصوصَ لهذه الميزة، فكان العربُ حراصاً على تنميق كلامهم وزخرفته، حتى أصبح السجعُ – وهو من مظاهر تحسين الكلام- طابعاً يَسِمُ الكلامَ العربيّ في كل عصور الأدب، وحتى يتمكنَ العربيُّ من جعل كلامه مسجوعاً أو مُتَّسقاً اتّساقاً لفظياً معيناً، لجأ إلى تغيير بعض الأنماط اللغوية ليتفقَ له ذلك، حتى صرّح ابن برّي بأن للنثر ضرورةً كضرورة الشعر ووزناً يُضاهي وزنه [(١)] وخصوصاً إذا كان الكلامُ أمثالاً أو ما يجري مجراها من الأدعية والأحاديث.

فإذا ورد في كلام العربيّ جملتان، أو لفظان في جملة، وكانا متسقَيْنِ وزناً أو قافية فبها ونعمتْ، إذ تأتّى له ما يسعى إليه، وإن لم يحدث ذلك بأنْ كان أحدُ اللفظين يندّ عن قرينه ولا يتّسق معه، عَمِد المتكلم إلى تغيير أحد اللفظين حتى يصنع بينهما التشاكلَ أو الانسجامَ الذي يسعى إليه، وقد جعل القلقشندي المواءمةَ بين الألفاظ وإحداثَ الانسجام بينها سمةً من سمات كلام العرب، فقال:"وعلى ذلك كان يجري كلامُ العرب في مُهمّ كلامهم من الدعاء وغيره، كقول بعض العرب وقد ذهبَ السيلُ بابنه: اللهمّ إن كنتَ قد أبليتَ فقد عافيتَ، وقولِ الآخر: اللهمّ هبْ لنا حُبَّك وأرضِ عنا خَلْقَك، ونحو ذلك"[(٢)]، ونحن نلاحظ هنا مدى الانسجام الصوتي بين (أبلَيْت) و(عافَيْت) والانسجام بين (حبَّك) و (خلقَك). وهذا ما يسمى في علوم البلاغة بالسجع الموازي[(٣)].

وبغيتنا في هذا البحث الكشفُ عن مدى لجوء المتكلم إلى تغيير أحد الأنماط اللغوية عن هيئته التي وُضِعَ

(١) انظر: حسن، عباس، النحو الوافي، دار المعارف-القاهرة، ط٧ ١٩٨١م : ٤/٢٧٠-٢٧١

(٢) القلقشندي، أحمد بن علي(ت ٨٢١هـ) صبح الأعشى في صناعة الإنشا تحقيق يوسف علي الطويل، دار الفكر-دمشق، ١٩٨٧م:٢/٢٠٣

(٣) الحموي، تقي الدين ابن حجة (ت ٧٣٨هـ)، خزانة الأدب ٢/٤١١

عليها أصلاً في اللغة لتحقيق الانسجام الصوتي. وقد سمّى بعضُ العلماء هذه الظاهرةَ إتباعاً، وأطلقَ عليها آخرون مزاوجةً أو ازدواجاً وسماها آخرون محاذاةً.

وهذا البحث يكشف الستر عن هذه الظاهر الهامة في لغتنا العربية، والتي لم تحظ بدراسة مستقلة قديماً وحديثاً(١).

وقد جاء البحث في أربعة محاور، قدّمت له بتمهيد بحثتُ فيه أمر المصطلح وحاولت تحديده تحديداً دقيقاً، وفرّقت بين الازدواج والمماثلة والإتباع، وحاولت تفسير هذه الظاهرة اللغوية.

وبحثتُ في المحور الأول أثرَ الازدواج في التغيرات الصوتيّة، وفي المحور الثاني أثـرَ الازدواج في التغيرات الصرفيّة، وفي الثالث أثرَ الازدواج في التغيرات النحويّة، وفي الرابع أثرَ الازدواج في التغيرات الدلاليّة.

وإني لأسأل اللهَ التوفيقَ والسدادَ في الرأي في خدمة لغة القرآن الكريم.

## تمهيد

### ١.مصطلح الازدواج.

قبل أن أبدأ بتحديد مصطلح الازدواج الذي أقصده، لا بدّ أن أضرب له مثالاً حتى يتّضحَ للقارئ المقصودُ من هذه الظاهرة عملياً، فلا يكون كلامنا عنها خبطَ عشواء، لا سيما أنَّ علماء البلاغة وعلماءَ اللغة قد استخدموا هذا المصطلح.

ولعل أشهرَ مثال يطالعنا في كتب اللغة قولُ الرسول صلى الله عليه وسلم للنساء اللواتي تَبِعْنَ الجنازة:" ارْجِعْنَ مأْزوراتٍ غيرَ مأْجوراتٍ" (٢) والأصلُ أنّ كلمة (مأزورات) من الوِزْر وهو غير مهموز، فكان القياس يقضي بأن يُقال:"ارجِعْنَ مَوْزورات" لكنّ اقترانَ هذا اللفظ بلفظٍ مهموز وهو (مأجورات) صيّره مهموزاً مثلَه لا سيّما أنهما اتفقا وزناً وقافية، وقد سمّى كثير من العلماء هذه الظاهرة ازدواجاً، وعللوا بها مثل هذه الظاهرة اللغوية كما سيظهر من خلال البحث.

على أنّ بعض العلماء سمّى هذه الظاهرة (المحاذاة)، قال ابن فارس:"ومن سننِ العرب المحاذاةُ وذلك أن تجعلَ كلاماً بحِذاءِ كلام، فيؤتى به على وزنه لفظاً، وإن كانا مختلفينِ، فيقولون: الغدايا والعشايا، فقالوا: (الغدايا)

---

(١) للدكتور عبدالفتاح الحموز بحث بعنوان التعادل في العربية-مؤتة للبحوث والدراسات ١٩٩١م، م٦، ع٢، عالج في جزء منه مثل هذه الظاهرة تحت عنوان (الإتباع) على أنه من مظاهر التعادل في العربية، لكنه لم يفصّل الحديث في المصطلح، مما جعله يخلط بين الإتباع الذي يكون للتوكيد أو الإشباع في مثل (حسنٌ بسنٌ) وبين الإتباع الذي عالجناه تحت عنوان الازدواج.

(٢) انظر: ابن الأثير، ضياء الدين نصرالله بن أبي الكرم(ت ٦٣٧هـ) المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية-بيروت، ١٩٩٥م. ١٧٨/٥-١٧٩ .

لانضمامها إلى (العشايا)" [١]، ومنهم من سمّاها إتباعاً، قال الفرّاء:"إذا قالوا: النَّجْس مع الرِّجس أتبعوه إيـــاه فقالوا: رِجْسٌ نِجْسٌ، بالكسر وإذا أفردوه قالوا نَجْس بالفتح" [٢].

وقد آثرتُ في هذا البحث مصطلحَ الازدواج لسببين: أولهما أنه الأشيع لدى علماء اللغـــة، وثانيهمـــا أنّ لمصطلح الإتباع معنى آخر كما سيرد بعد قليل.

والازدواج في اللغة يعني الاقتران، قال الزمخشري:" زوجُه أي: قرينُه...وزوّجتُ إبلي: قرنـــتُ بعـــضها ببعض...ومن المجاز: تزاوج الكلامان وازدوجا"[٣] ، وجاء في لسان العرب أنّ الزوجَ يعني خلافَ الفرد ونَقَل مؤلفُه عن ابن سيده أنّ الزوج هو الذي له قرين [٤]، فالمعنى اللغوي يدلّ على الاقتران بين شـــيئين، أمـــا في الاصطلاح فيمكنُ أن نصوغَ له تعريفاً كما يلي: " هو تغييرُ اللفظِ عن هيئتِه التي يجبُ أن يكونَ عليها في أصلِ الوضعِ ليُشابهَ لفظاً آخرَ وردَ معه في السياق نفسه ميلاً إلى الانسجامِ اللفظيّ، وقد يكونُ التغـــييرُ صـــوتياً أو صرفياً أو نحوياً أو دلالياً" وهو بهذا يختلفُ عن الازدواج أو المزاوجة عند البلاغيين، فهو عندهم[٥]: أن يزاوج المتكلمُ بين معنيينِ في الشرط، ومعنيينِ في الجزاء، كقول الشاعر:

إذا احترَبَتْ يَوْماً فَفاضَتْ دِماؤُها　　　تذَكّرتِ القُرْبى ففاضَتْ دُموعُها

## ٢. بين الازدواج والإتباع والمماثلة.

للإتباعِ عند علماءِ اللغة معنيان، الأول: إتباعُ الحركةِ الحركةَ، بمعنى أنْ تُؤثّر حركةٌ في حركة ســـابقةٍ أو لاحقةٍ فتقلبها حركة مشابهة أو مناسبة لها، وذلك كما في كَسْرِ همزة (أُمّ) إذا جاءت بعد كـــسر، إذ ذهـــبَ سيبويه وابن جنّي إلى أنّ الهمزة كُسِرت إتباعاً للكسرة التي قبلها في قول الشاعر: [٦].

اضربِ السَّاقَيْنِ إمّكَ هابل

وهذا الإتباع هو فرع مما يُسمّى في الدراسات الصوتية الحديثة بالمماثلة الصوتية، إذ يُعَرِّفُهـــا المُحْـــدثونَ بأنها:"التعديلاتُ الكيفيةُ للصوتِ بسببِ مجاورتِه لأصواتٍ أخرى، أو تحوُّلُ الفونيماتِ المختلفةِ إلى متماثلةٍ إما

---

(١) السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن(ت ٩١١هـ) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق أبي الفضل إبراهيم وزميله، القاهرة ١٣٨٦: ٢٦٩/١

(٢) نفسه ٢٧١/١

(٣) الزمخشري، جار الله محمود(ت ٥٣٨هـ) أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة-بيروت،د.ت : ١٩٧ (زوج).

(٤) انظر: ابن منظور،جمال الدين محمد بن مكرم(ت ٧١١هـ) لسان العرب، دار صادر-بيروت، ط١ ١٩٩٠م: ٢٩١/٢ (زوج).

(٥) انظر: ابن حجة الحموي، خزانة الأدب ٤٣٥/٢

(٦) انظر: سيبويه،عمرو بن عثمان(ت ١٨٠هـ) الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي-القاهرة، ط٣ ١٩٨٨م: ٢٧٢/٢، وابن جني، الخصائص، عالم الكتب –بيروت، د.ت: ١٤١/٣، و الإسترابادي، رضي الدين محمد بن حسن(ت ٦٨٨هـ) شرح الشافية، دار الكتب العلمية-بيروت، ١٩٨٢م: ٢٦٢/٢

تماثلاً جزئياً أو كلياً" [١]، وهي تشمل الحركاتِ والصوامتَ معاً، فعالجوا ظاهرة الإدغام والإبدال تحت هـــذا الباب.

والفرقُ هنا بين الإتباع والمماثلة من جهة والازدواج – موضوع بحثنا- من جهـــة أخـــرى أن الإتبـــاع والمماثلةَ يُعنيان بتغيير الحركة أو الصامت بتأثير صوت جاوره مجاورة تامة أو يَفصِل بينهما صوت أو صوتان، في حين أن الازدواج يكون في كلمتين قد تكونان متجاورتين كما في قولهم (وإنه لرِجْس نِجس) وقد يكـــون في كلمتين متباعدتين كما في جَمْع (باب) على أبوبة لمجاورته (أخبية)في قول الشاعـــر: [٢]

هتّاكِ أخْبِيَةٍ ولاجِ أبوبةٍ

والمماثلة تكون في الكلمة الواحدة والكلمتين المتجاورتين في حين أن الازدواج لا يكون إلا في كلمـــتين، كما أن الازدواج لا يقتصر على تغيير الحركة، وإنما يشمل تغيير الوزن وتغيير الأصوات الصامتة كما يـــشمل التغيير في دلالة الألفاظ.

أما المعنى الثاني للإتباع فهو أن تَتبعَ كلمةٌ كلمةً على وزنها ورويّها إشباعاً وتوكيداً [٣] وقـــد لا يكـــون للكلمة الثانية معنى فيسمونه إتباعاً وقد يكون لها معنى لكنّه قريبٌ من معنى الكلمةِ الأولى فيسمونه توكيداً [٤] وذلك نحو: حَسَنٌ بَسَنٌ، وجائعٌ نائعٌ.

وهذا يختلف عن موضوع بحثنا اختلافاً لا مُحْوِجَ إلى بيانه.

### ٣. تفسير ظاهرة الازدواج.

لا شك أن للازدواج علاقةً بمـــا عُرف في علوم البلاغة والبديع بالسجع ولا سيما السجعُ المرصّـــعُ [٥]، والسجع الموازي [٦]، حتى جعل الجاحظ الازدواج باباً من أبواب السجع [٧].

والسجعُ سمةٌ أصيلة من سمات الكلام العربيّ منذ العصر الجاهلي، وقد عقَدَ زكي مُبارك في كتابه (النثـــر الفني) فصلاً بعنوان (السجع) لم يترك فيه مجالاً لشاكٍّ في شيوع السجع في كلام العرب منذ أقدم العصور وأنه

(١) عمر، أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب-القاهرة، ١٩٧٦م: ٣٢٤.

(٢) انظر: ص٢٥ من هذا البحث

(٣) انظر : أبا الطيب اللغوي، عبدالواحد بن علي(ت٣٥١هـــ) ، كتاب الإتباع ٣ .

(٤) انظر : نفسه ٣ .

(٥) انظر : ابن الأثير ، المثل السائر ٢٥٨/١ والسجع المرصع هو : اتفاق كل كلمات الجزء الأول مع كل كلمات الجزء الثاني وزناً ورويّاً ..

(٦) انظر : الحموي ، خزانة الأدب ٤١١/٢ والسجع الموازي : أن تتفق الكلمة الأخيرة من القرينة مع نظيرتها في الوزن والروي.

(٧) انظر: الجاحظ، أبا عثمان عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـــ) البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، د.ت. ٢٨٤/٣ وما بعدها

صفةٌ حميدةٌ في اللغة ما لم يطغَ على المعنى(١).

وأفضل أنواع السجع ما كان ملتزماً بالوزن زيادةً على التزامه بتشابه الحرفين الأخيرين من الكلمتين المسجوعتين، وحتى يصلَ المتكلم إلى درجة عالية من البلاغة والفصاحة يلجأ أحياناً إلى إقامةِ الوزن حتى لو اضطُرّ إلى إحداث تغيير معيَّن في إحدى الكلمتين، ومن هنا يحدثُ الازدواجُ اللغوي الذي نحن بصدد بحثه، وهو أمر كان يسعى إليه المتحدثون سعياً كما أسلفنا، قال المناوي بعد تعليقه على الحديث الشريف:"ارجعْنَ مأزوراتٍ غيرَ مأجوراتٍ":" وإنَّ قصْدَ الازدواجِ والمشاكلةِ بين الألفاظِ من مَطْلوبهم" (٢)حتى إنه إذا وردت كلمةٌ في سياق معين وكان فيها لهجتان، عدّوا اللهجةَ التي تسبب الازدواج هي الأفصحَ، كما جاء في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم:"عليكم بالإثمِدِ فإنه يجلو البصَرَ ويُنبِتُ الشَّعَرَ" ينبت الشعَر بتحريك العين هنا أفصحُ للازدواج" (٣)، وقد بالغ ابن فارس في ذلك فجعل من هذا الباب كتابةَ المصحف، وضربَ مثلاً كتابتَهم (سجى) بالياء وهو من ذوات الواو وذلك لاقترانها بغيرها مما يكتب بالياء (٤)، وقد عدّ ابن منظور الازدواجَ باباً واسعاً في العربية كثيراً في القرآن (٥).

هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى فإنّ المتكلم ينطق وفق نظريةٍ سمّاها بعض المحدثين (نظرية النطق المتوازي) التي تقول: إنه "في أثناءِ نطق الصوتِ الأول يتم الاستعدادُ لنطقِ الصوت الثاني وهكذا الحالُ مع الأصواتِ اللاحقة" (٦) وعندما ينطق بالكلمة الأولى فلا شكَّ أنه يستعد للنطقِ بالكلمة الثانية، مما يجعل إحداهما تؤثر في الأخرى، يؤيد ذلك قول ابن منظور:"وإذا جمعتَ بين الضُرّ والنَفع فتحتَ الضاد، وإذا أفردتَ الضُر ضممتَ الضاد" (٧) فقد أثّرتْ حركة النون من (النفع) في حركة الضاد من(الضر) وهذا ربما يفسّر لنا تلك الأخطاءَ التي يقع فيها بعض الناس في كلامهم، فبدلاً من أن يقولَ أحدنا مثلاً:"الوَصْفُ والغَزَلُ" تجده يقول:"الوَصْفُ والغَزْل" فتؤثر الكلمة الأولى في الثانية، أو يقول:"الوَصَفُ والغَزَل" فتؤثر الكلمة الثانية في الأولى.

وهذا أمرٌ معروف في اللهجاتِ العامية الدارجة، فنحن نقول:(عصاتك) بالتاء بدلاً من (عصاك)-كما في المستوى الفصيح-لكننا في المثل العامي نقول:"فلان عصاك إلّي ما تعصاك" فنُعيدُ الكلمة إلى صوابها بسبب اقترانها بالفعل (تعصاك) طلباً للانسجام الصوتي.

---

(١) انظر: مبارك،زكي، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، دار الجيل-بيروت، ١٩٧٥م: ٧٥-١٢٢

(٢) المناوي، عبدالرؤوف(ت١٠٣١هـ)فيض القدير، المكتبة التجارية-مصر،١٣٥٦هـ: ٤٧٣/١

(٣) انظر: نفسه ٣٣٦/٤

(٤) انظر: السيوطي، المزهر في علوم اللغة ٢٦٩/١

(٥) انظر: ابن منظور، لسان العرب ٦٢٩/١١ (ملل).

(٦) الخولي، محمد، الأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي-مصر، ط١ ١٩٨٧م: ٥٣

(٧) ابن منظور، لسان العرب ٤٨٢/٤ (ضرر)

**المحور الأول: أثر الازدواج في التغيرات الصوتية.**

من المعروف أنّ الأصوات المتجاورة يؤثّر بعضُها في بعض بهدف إحداث نوع من الانسجام الصوتي، وتؤثر كذلك الكلماتُ المتجاورة في بعضها بهدف خلق اتساق لفظيّ معين؛ لذا يلجأُ المتكلمُ إلى تغيير بعض الأنماط لتتسقَ مع ألفاظ أخرى مجاورةٍ لها، وقد يكون التغيير في صوت صائت (حركة) أو في صوت صامت (حرف)، وتتنوع هذه التغييرات بين حذفِ صوتٍ أو زيادةِ صوتٍ أو استبدالِ صوتٍ بصوت، ونحاول هنا تفصيل هذه التغيرات على النحو التالي:

**أولاً: حذف الحركة.**

وهو ما عُرف عند القدماء بتسكين المتحرّك أو تخفيف الثقيل، إذ يكون الحرفُ متحرّكاً فيلجأ المتكلم إلى تسكينه بسبب اقترانِ الكلمةِ التي هو أحدُ حروفها بكلمة أخرى حرفُها الموازي له ساكنٌ، ومن ذلك ما جاء في الحديث النبوي الشريف:" إني لا أَخيسُ بالعَهْدِ ولا أَحبسُ البُرْدَ" (١)، قال الزمخشري:" البُرْدُ...جمع بريد، وهو الرسولُ، مخفّفٌ من بُرُد كرُسْل مخفف من رُسُل، وإنما خفّفه هاهنا ليزاوجَ العَهْد" (٢)، فالأصل (البُــرُد) ولو جاءت هذه الكلمة على الأصل لما حدث الانسجام الصوتي مع كلمة العَهْد، وذلك لاختلاف البنية المقطعية للكلمتين، فكلمة (عَهْد) في حالة الوقف تتكون من مقطع واحد قصير مغلق بصامتين (ص ح ص ص) في حين أنّ كلمة (بُرُد) في حالة الوقف تتكون من مقطعين: قصير مفتوح + قصير مغلق (ص ح + ص ح ص) ولإحداث انسجام صوتي بين الكلمتين لجأ المتكلّم إلى حذف نواة المقطع الثاني من (بُرُد) فصار مكوّناً من مقطع واحد مغلق بصامتين تماماً كما في كلمة (العهد).

ونُشير هنا إلى أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم عندما لجأ إلى حذف الحركة لم يلجأ إلى شيءٍ مُحرّم لغوياً، وإنما ظل في دائرة ما تبيحه اللغة، فقد نُقِلَ عن يونس أنه قال:"ما سُمِعَ في شيء (فُعْل) إلا سُمِعَ فيه (فُعُل)" (٣)، كما تشير الدراسات القديمة والحديثة إلى أنّ الاسم الثلاثيّ الذي يُنطقُ بتحريك وسطه وتسكينه، يكون التحريكُ في لهجةِ الحجاز والتسكينُ في لهجةِ تميم(٤).

(١) ابن الأثير، أبا السعادات المبارك النهاية في غريب الحديث ١/١١٥

(٢) نفسه ١/١١٥

(٣) ابن جني، أبو الفتح عثمان(ت ٣٩٢هـ) المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق علي النجدي وآخرين، القاهرة ١٩٣٦: ١/١٦٢

(٤) انظر: سيبويه، الكتاب ٤/١١٣، وابن جني، المحتسب ١/٢٦١، والإستراباذي، شرح الشافية ١/٤٠، و أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، دار النهضة- القاهرة، ط٣ ١٩٩١م. ١١٦، والشايب، فوزي، أثر القوانين الصوتية في بنية الكلمة العربية، رسالة دكتوراة، جامعة عين شمس، ١٩٨٣م: ١٣٦

ومن ذلك ما جاء في الصّحاح أن (المَرَج) الذي يعني الاختلاط، تُسكّنُ راؤه إذا اجتمع مع (الهَـرْج) [(١)]، وهي كسابقتها، إذ لو قيل على الأصل:"الهَرْج والمَرَج" لما أدّى ذلك إلى انسجام صوتي، لاختلاف البنية المقطعية للكلمتين، فكلمة( هرْجْ) تتكون من مقطع واحد، في حين أن كلمة(مَرَجْ) تتكون من مقطعين، وحذف فتحة الراء من الثانية يؤدي إلى التشابه المقطعي بينهما.

وجاء في تحفة الأحوذي:"وقيل (الكَذِب) إذا أُخِذ في مقابلة (الصِدْق) كان بسكونِ الذال للازدواج، وإذا أُخِذ وحده كان بالكسر" [(٢)].

وجاء في أمثال العرب:" البَغْلُ نَغْلٌ وهو لذلك أهْلٌ" [(٣)] والأصل أنْ يقال:(نغِل) بكسر الغين، جاء في لسان العرب:"نغِلَ الأديمُ بالكسر نَغَلاً، فهو نَغِلٌ: فسد في الدباغ... ورجل نَغِل ونَغْل: فاسد النسب، وقيل إنّ العامة تقول: نَغْل" [(٤)]، ونلاحظ هنا أن كسرة الغين قد حُذفتْ لإحداث انسجام مع سكون غين (البغْـل) وهاء (أهْل) عن طريق خلق تشابه مقطعيّ بينها.

**ثانياً: زيادة حركة.**

وهو ما عُرف عند القدماء بالتثقيل، أو تحريك الساكن، إذ يكون الحرف في الأصل ساكناً، لكنه يُحـرّك بسبب تحرُّك الحرف الموازي له في كلمة مجاورة.

ومن ذلك ما جاء في المثل:"حُقَّ لفَرَس بعِطرٍ وأُنُس" [(٥)] وذكرَ الميدانيّ أنّ تقدير المثل: (حُقَّ لفَرَس بعطرٍ وأُنْس) وأنّ تحريك نون (أُنُس) بالضم للازدواج، فالتحريك هنا جاء لإحداث التشابه المقطعي بين كلمتي (فـرَس) و(أنُس) على الرغم من اختلاف الحركتين، ولو قيل المثلُ على الأصل لما حدث تشابهٌ مقطعيّ بين الكلمتين ، فتكون الأولى مكونة من مقطعين –في حالة الوقف- والثانية مكونة من مقطع واحد.

أما لماذا اختار القائل الضمةَ خاصةً؟ فلإحداث انسجام صوتيّ آخرَ مع ضمة الهمزة، وهو ما عُرف عند القدماء بإتباع الحركة الحركةَ، ونلاحظ هنا أن المتكلم لجأ إلى شيء تبيحه القوانين الصوتية، فقد نَقلَ الأخفش عن عيسى بن عمر قوله:"كلُّ اسمٍ على ثلاثةِ أحرف أوّلُه مضمومٌ فمن العرب من يثقّله ومنهم من يخفّفه، نحو: اليُسْر واليُسُر، والعُسْر والعُسُر" [(٦)] وهذا ما دفع برجستراسر إلى القول بأنّ أكثر الأسماء التي وزنها (فُعْـل) في

---

(١) انظر: الجوهري، إسماعيل بن حماد(ت ٣٩٣هــ) الصحاح، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين-بيروت، ط٢ ١٩٧٩م: ٣٤١/١

(٢) المباركفوري،أبو العلاء محمد بن عبدالرحمن (ت ١٣٥٣هــ) تحفة الأحوذي بجامع الترمذي، دار الكتب العلمية-بيروت، د.ت:١٩١/٣

(٣) الميداني،أحمد بن محمد(ت ٥١٨هــ) مجمع الأمثال، ضبطه وعلق عليه محمد سعيد اللحام، دار الفكر-بيروت، ١٩٩٢م: ١٣٦/١

(٤) ابن منظور، لسان العرب ٦٧٠/١١ (نغل)

(٥) الميداني، مجمع الأمثال: ٢٦٤/١، وفيه أن فرس اسم رجل.

(٦) ابن زنجلة، عبد الرحمن بن محمد(من رجال القرن الرابع) حجة القراءات، تحقيق سعيد الأفغاني، مؤسسة الرسالة-بيروت، ط٣ ١٩٨٢م : ١٠١، القيسي، مكي بن أبي طالب(ت ٤٣٧هــ) الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، تحقيق محيي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، ط٤ ١٩٨٧م: ٤٤٨/١

العربية قد تكون على (فُعُل) أيضاً [١].

ومن ذلك ما جاء في الحديث الشريف :" عليكُم بالإثْمِدِ فإنّه يجلو البَصَرَ ويُنبتُ الشَّعَر" [٢]، و(الشعْر) يجوز فيه التسكين والفتح [٣]، وهذا جائز في كثير من الأسماء التي وسطُها حرفٌ حلقيّ [٤]ويرى البصريون أنّ ذلك من اختلاف اللهجات، في حين يرى الكوفيون أنّ التحريك بالفتح في مثل هذه الأسماء كان بسبب وجود الصوت الحلقيّ [٥]، وعلى هذا فاللغةُ تبيح النمطين، لكنّ الرسول صلى الله عليه وسلم لجأ إلى النمط المتحرك ليوازي بين (البَصَر) و(الشَّعَر) لتصبح كلٌّ من الكلمتين مكونة من مقطعين في حالة الوقف، وقد علّق المناوي صاحب "فيض القدير" بعد أن أورد هذا الحديث بقوله:" ينبت الشّعَر، بتحريك العين هنا أفصح للازدواج" [٦].

وجاء في أمثال العرب كذلك:" الدَّمَ الدَّمَ والهَدَمَ الهَدَم" [٧]، فحُرِّكتْ دال (الهدَم) بالفتحة انسجاماً مع حركة الدال في (الدم) وهنا لم يحدث توافق مقطعيٌّ تام بين اللفظين، لكن التوافق حدث بين آخر مقطعين من الكلمتين فأصبحا ( دَ مَ).

**ثالثاً: استبدال حركة بحركة.**

يؤدي الازدواج في بعض الأحيان إلى استبدال حركة بحركة بهدف خلق الانسجام الصوتي بين اللفظين المزدوجين، وهنا لا يكون الهدفُ خلقَ التوافق المقطعي كما مر في الحالتين السابقتين، إذ تكون البنية المقطعية في اللفظين واحدة، لكن الهدف هنا هو خلقُ الانسجام الصوتي عن طريق توحيد حركتين بعد حرفين لهما الموقع نفسه في كلمتين متجاورتين.

ومن ذلك ما جاء في المُزهر:" قال الفرّاء: إذا قالوا (النَّجْس) مع (الرِّجس) أتبعوه إياه، فقالوا (نِجْس) بالكسر، وإذا أفردوه قالوا (نَجْس) بالفتح" [٨]، ونلاحظ هنا أنّ اللفظ الأول أثّر في اللفظ الثاني فتحولتْ فتحة النون من (النَّجس) إلى كسرة لتوافق كسرة الراء في (الرِّجس) أما إذا أُفردتْ كلمة (نَجس) في سياق لغوي معين فتكون النون مفتوحة لا غير، قال أبو الطيب اللغوي:"ولا يكاد يُستعمل (نِجس) بكسر النون إلا مع

(١) برجستراسر، التطور النحوي: ٦٩

(٢) المناوي، فيض القدير: ٣٣٦/٤

(٣) انظر: ابن منظور، لسان العرب: ٤١٠/٤ (شعر)

(٤) انظر: ابن جني، المحتسب: ٨٤/١-٨٥

(٥) انظر: نفسه: ٨٤/١-٨٥، و٢٣٤

(٦) المناوي، فيض القدير: ٣٣٦/٤

(٧) الميداني، مجمع الأمثال: ٣٢٧/١، ومعنى المثل: أبايعك على أن دمي في دمك وهدمي في هدمك

(٨) السيوطي، المزهر في علوم اللغة: ٢٧١/١

(رِجس)" [(١)].

ومن ذلك ما جاء في قراءة يحيى بن وثّاب وقتادة وطلحة والأعمش وحمزة والكسائي :﴿ والشَّفْعِ والوَتْرِ﴾ [(٢)]، بفتح الواو من (الوَتْر) وذهب أكثر العلماء إلى أنّ في الوتر لهجتين: الفتح لأهل الحجاز، والكسر لتميم [(٣)]، ويمكن تفسير هذه القراءة على أنها لجوءٌ إلى اللهجة الحجازية لتحقيق الازدواج بين حركة الشين في (الشَّفع) وحركة الواو في (الوَتر).

ومن ذلك كلمة (نُكْس) التي تعني قلبَ الشيء على رأسه [(٤)]، فإنها بضمّ النون، لكنها إذا جُمعتْ مع (تَعْساً) في الدعاء، قيل:"تَعْساً له ونَكْساً"[(٥)] بفتح النون لتوافق حركة التاء في (تَعساً) [(٦)].

ومن ذلك ما جاء في لسان العرب :"وأَخْذني من ذلكَ ما قدُمَ وحَدُث، ولا يُقالُ حدُث بالضمْ إلا مع قدُم، كأنه إتباع، وقال الجوهري: لا يُضمّ (حدُث) في شيء من الكلام إلا في هذا الموضع، وذلك لمكان (قدُم) على الازدواج" [(٧)]، فقد أثّرتْ ضمة الدال من (قدم) في فتحة الدال من (حدَث) فصارت ضمة ليحدث الانسجام الصوتي.

ومن ذلك أن كلمة (الضُّرّ) إذا وردتْ في سياقٍ لغويٍّ مع كلمة (النَّفْع) فُتِحتْ ضادها، وإذا وردت وحدها كانت بضمّ الضاد [(٨)]، وقد وردتْ مفردةً في القرآن الكريم أربعَ عشرةَ مرة، وكانت كلها بضمّ الضاد، ووردتْ مزدوِجةً مع النَّفع ثماني مراتٍ، وكانت كلها بفتح الضاد [(٩)]، ووردتْ مرة واحدة مزدوجة مع

(١) أبو الطيب اللغوي، الإتباع: ٩٩

(٢) الفجر: ٣، وانظر القراءة في الأندلسي، محمد بن يوسف أبو حيان(٧٤٥هـ) تفسير البحر المحيط، دار إحياء التراث العربي-بيروت، ط٢ ١٩٩٠م.: ٤٨٦/٨، و الفرّاء، أبو زكريا يحيى بن زياد(ت ٢٠٧هـ) معاني القرآن، تحقيق أحمد نجاتي وآخرين، عالم الكتب-بيروت، والدار المصرية للتأليف والترجمة، ط٢ ١٩٨٠م: ٣٦٠/٣، وابن مجاهد،أبو بكر أحمد بن محمد(ت ٣٢٤) السبعة في القراءات، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، ط١: ٧٦٣، والقيسي، الكشف: ٣٧٢/٢

(٣) انظر: الفراء، معاني القرآن: ٢٦٠/٣، وابن خالويه، الحسين بن أحمد(ت ٣٧٠هـ) الحجة في القراءات السبع، تحقيق عبدالعال مكرم، مؤسسة الرسالة-بيروت، ط٥ ١٩٩٠م.: ٣٦٩-٣٧٠، والقيسي، الكشف: ٣٧٢/٢، والفخر الرازي، أبو عبدالله محمد بن عمر(ت ٦٠٦هـ) التفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر-بيروت، ط٢ ١٩٩٠م: ١١٠/٢٤، والقرطبي، الجامع لأحكام القرآن: ٤١/٢٠، و الدمياطي، أحمد بن محمد(ت ١١١٧هـ) إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربع عشر، دار الندوة الجديدة-بيروت، د.ن، د.ت: ٤٣٨، وابن السكيت،يعقوب بن إسحاق(ت ٢٤٤هـ) إصلاح المنطق، تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف-مصر، ط٣: ٣٠

(٤) انظر: ابن منظور، لسان العرب: ١٤١/٦، (نكس).

(٥) الجوهري، الصحاح: ٩٨٦/٣، والسيوطي، المزهر في علوم اللغة: ٢٧١/١

(٦) انظر المصدرين السابقين.

(٧) ابن منظور، لسان العرب: ١٣١/٢ (حدث)، وانظر السيوطي، المزهر في علوم اللغة: ٢٧٠/٢

(٨) انظر: ابن منظور، لسان العرب: ٤٨٤/٤ (ضرر)

(٩)وردت مفردة في: يونس: ١٢، و١٠٧، ويوسف: ٨٨، والنحل: ٥٣، و٥٤، والإسراء: ٥٦، و٦٥، والأنبياء: ٨٣، والأنعام: ١٧، ويس: ٢٣، والزمر: ٣٨ووردت مزدوجة مع النفع في: المائدة: ٧٦، والأعراف: ١٨٨، ويونس: ٤٩، والرعد: ١٦، وطه: ٨٩، والفرقان:٣، وسبأ: ٤٢، والفتح: ١١.

(رَشَدا) وكانت بفتح الضاد أيضاً [١]ومثل ذلك كثير في كلام العرب ولاسيما الأمثال [٢].

**رابعاً: حذف الهمزة.**

يعدّ صوتُ الهمزةِ من أصعبِ الأصواتِ في اللغة العربية وسائرِ اللغات السامية؛ ذلك أنّه ينتج بسببِ انحباسِ الهواء عند المزمار انحباساً تاماً، ثم ينفرج انفراجاً مفاجئاً [٣]؛ لذا فقد تصرّف العربُ فيها على وجوه كثيرة، تسهيلاً وتحقيقاً وإبدالاً وإسقاطاً [٤]، وقد تخلص بعضُ العرب من صوتِ الهمزة دون سبب سياقي يذكر، فعُرِف عن قبائل الحضر كهُذَيْل وأهل المدينة وقريش وكِنانة وسَعْد بن بكر وقبائل الحجاز عموماً الميلُ إلى التخلّص من الهمزة [٥].

وإذا كان أكثر العرب يميلون إلى التخلص من صوت الهمزة بسبب ثقلها وصعوبة نطقها، فإنه من الأدعى أن يتخلصوا منها إذا زاوج اللفظُ المهموز لفظاً آخر غيرَ مهموز ميلاً إلى تحقيق الانسجام الصوتي.

ومن ذلك ما جاء في الحديث الشريف:"كان لا يُداري ولا يُماري" [٦]، والمداراة: المخالفة من الفعل دَرأَ، فالأصل فيه أن يكون مهموزاً (يدارئ) لكن همزته حذفت ليزاوج (يماري) [٧] ميلاً إلى الانسجام الصوتي عن طريق خلق توافق مقطعيّ بين اللفظين، إذ لو قيل (يدارئ) على الأصل لانتهى اللفظ بمقطعٍ قصيرٍ مغلق (رئ) في حين ينتهي اللفظ الثاني بمقطع طويل مفتوح (ري)، ونلاحظ هنا أن اللفظ الثاني قد أثّر في اللفظ الأول.

وفي حديث آخر: "ربَّ الناسِ مُذهِبَ الباسِ" [٨]، إذ رُويَ (الباس) بغير همز ليوافقَ (الناس)، فأثّر اللفظ الأول في الثاني.

وجاء في كتاب النهاية في غريب الأثر: "من أجبا فقد أربى" [٩] وقال ابن الأثير فيه:" الإجباء: بيع

---

(١) الجن: ٢١

(٢) من ذلك:

١. إن لم تغلِب فاخلِب، يروى بكسر لام فاخلب للازدواج مع تغلب.انظر: الزمخشري، جار الله محمود بن عمر(ت ٥٣٨ هـ) المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية-بيروت، ط٢ ١٩٨٧م: ١/٣٥٧

٢. سَمْعاً لا بَلْغاً، ويروى سِمعاً لا بِلغاً، والبِلغ بالكسر ازدواج وإتباع، انظر: الميداني. مجمع الأمثال: ١/٤٢٤.

٣. إنه لفي حُور وفي بُور، والبَور: الهلاك، وإنما ضم الباء للازدواج. انظر: نفسه ١-٩٢-٩٣

٤. جاء بالطِّمّ والرِّمّ، قال الأزهري: الطَّم بالفتح: البحر، وإنما كسرت الطاء لمجاورة(الرِّم). انظر: نفسه ١/٢٠٢

(٣) انظر: أنيس، الأصوات اللغوية: ٩٠، وعبدالتواب، لحن العامة والتطور اللغوي: ٤٠

(٤) انظر: القيسي، االرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، تحقيق أحمد حسن فرحات، دار عمار-عمان، ط١ ١٩٨٤م: ٩٥

(٥) انظر: أنيس، في اللهجات العربية: ٧٣، و شاهين،عبدالصبور، القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، مكتبة الخانجي-القاهرة، ١٩٦٦م: ١٠٤

(٦) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث: ٢/١١٠

(٧) انظر: نفسه، وابن منظور، لسان العرب: ١/٧١ (درأ)

(٨) المباركفوري، تحفة الأحوذي: ٤/٤١

(٩) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث: ١/٢٣٧

الزرع...والأصل في هذه اللفظة الهمز، ولكنه رُوي هكذا غير مهموز، فإما أن يكونَ تحريفاً من الـــراوي، أو يكونَ تركُ الهمزِ للازدواج بأربى" [١].

**خامساً: همز غير المهموز.**

على الرغم من صعوبة صوت الهمزة إلا إن للازدواج تأثيراً قوياً قد يؤدي إلى همز لفظ غير مهموز؛ لأنه زاوج لفظاً مهموزاً.

ومن ذلك الحديث الشريف: "ارجِعْنَ مَأْزوراتٍ غيرَ مَأْجوراتٍ" [٢]، و(مأزورات) من الوِزْر، فالأصل فيه (موزورات) بغير همز لكنه لما زاوج لفظ (مأجورات) المهمـــوز هُمز ليَحــدثَ الانســـجامُ الــصوتيُّ بـــين اللفظين [٣].

وذهب أبو علي الفارسيّ إلى أن الهمز في هذا اللفظ ليس بسبب الازدواج، وحجتُه في ذلـــك:"لأنّ الأولَ يجب أن يجيءَ على القياسِ، والإتباعُ يقع في الثاني، وإنما مأزورات على ياجل" [٤]، وأظنه هنا يقصد أنها لغـــة مثل ياجل، وقوله: "إنّ الأول يجب أن يكون على القياس والإتباع يقع في الثاني" لا تصدقه الشواهد الكـــثيرة التي بين أيدينا والتي مرّ بعضها، إذ لاحظنا في أحيان كثيرة أنه قد يتأثر الأول بالثاني.

وذهب الكسائي مذهبـــاً آخر في تعليـــل همزة ( مأزورات ) فقال:" لّما همزوا( أُزِرَ الرجلُ ) لأنّ الواو إذا انضمّت هُمزت... توهموا في مأزورات تلك الهمزة " [٥].

ولا أرى حاجةً إلى مثل هذه المبالغة في التعليل، فللازدواج أثرٌ معروف عند القدماء، كمـــا أنّ القـــوانين الصوتية تسوّغُ مثل هذا الهمز، إذ تشكـــلت في كلمة (موزورات) حركة مزدوجة هابطة ( aw) وهي مـــن الحركات الصعبة في اللغة؛ لذا تميل اللغة إلى التخلص منها[٦].

ومن ذلـــك أيـــضاً ما جاء في حديـــث آخـــر: "لا مَلْـــجـــأَ ولا منْجـــأَ منك إلا إليك" [٧]والأصل أنْ ( منجا) بغير همز؛ لأنه من الفعل نجا ينجو، لكن اقترانها بلفظ مهموز جعلها مهموزة [٨].

---

(١) نفسه.

(٢) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث: ١٧٨/٥، المناوي، فيض القدير: ٤٧٣/١.

(٣) انظر المصدرين السابقين.

(٤) السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق عبدالعال مكرم، مؤسسة الرسالة-بيروت، ١٩٨٥م: ٢٢/١

(٥) ابن المؤدب، القاسم بن محمد بن سعيد(القرن الرابع الهجري) دقائق التصريف، تحقيق أحمد القيسي وآخرين، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م: ٢٢٨

(٦) انظر: خريسات، الإعلال في ضوء علم اللغة الحديث، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٨م: ٣٠٩

(٧) العسقلاني، شهاب الدين أحمد بن علي بن حجر(ت ٨٥٢هـ) فتح الباري، تحقيق محمد فؤاد عبدالباقي وزميله، دار المعرفة-بيروت، ١٣٧٩هـ: ١١١/١١.

(٨) انظر: نفسه

**سادساً: قلب الواو ياءً.**

نقصد هنا القلب غير المطَّرد، أي الذي لم يأتِ وفق قواعد علماء اللغة في قلب الواو ياءً –إذ نص العلماء على حالات تُقلَب فيها الواو ياءً باطّراد كمجيئها ساكنةً بعد كسر كما في ( إيجاد) وأصلها( إوجاد) – فليس هذا موضوعَ البحث، لكننا نقصد أن تُقلب الواو ياءً في كلمة ما؛ لأنّ موقع الواو فيها يقابل موقع اليـــاء في كلمة مجاورة.

ومن ذلك ما جاء في لسان العرب من أنه يقال للرجل الشجاع:" أهْيَسُ ألْيَسُ، وكان الأصل : أهــيَسُ وألْوس، فلما ازدوج الكلام قلبوا الواو ياءً... والأهوس: الذي يدقّ كلَّ شيء فيأكله" (١)، ويظهر هنا تـــأثير اللفظ الثاني في الأول، وعلى ذلك جاء الحديث الشريف:" لا تُعَرِّفوا عليكم فلاناً فإنه ضعيفٌ مـــا علمـــتُم، وعَرّفوا عليكم فلاناً فإنه أهيَس ألْيَس" (٢).

ومن ذلك ما جاء في المثل:" تركتُهم في حَيْصَ بَيْصَ" (٣)والحَيْصُ: الحَيْدُ عن الــشيء والرجـــوع عنـــه، والبوْص: السبق والتقدّم (٤)فالأصل في( بيص) أن تكون بالواو، لكنها تأثرت بالكلمة الأولى (حيص) فانقلبت الواو ياء.

ومن ذلك أيضاً ما جاء في قول الشاعر: (٥)

عَيْناءُ حَوْراءُ من العِينِ الحِير

وكان القياس أنْ يقول: العِين الحُور، من الحَوَر، لكنه قلب الواو ياءً ليُحدِثَ انسجاماً صوتياً مع الكلمـــة السابقة( العِيْن) (٦).

ومن ذلك ما جاء في المثل:" إنه دِيْسٌ من الدِيَسَة " (٧)وديس أصلها دِوْس؛ لأنه من الدَّوْس أي أنه يدوس كلَّ من ينازله، ثم انقلبت الواو ياءً لسكونها وانكسار ما قبلها، وهذا ليس موضوعَنا هنا، لكن ما يهمنا هـــو انقلاب الواو ياء في الجمع( الدِيَسَة) إذ أصله( الدِوَسَة) فلم تكن الواو ساكنة حتى تقلب ياءً، لكنها قلبت هنا

(١) ابن منظور، لسان العرب: ٦/٢١٠-٢١١ ( ليس) وفيه : أليس أي الشجاع.

(٢) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث: ٥/٢٨٦

(٣) الميداني، مجمع الأمثال: ١/١٦٢

(٤) انظر: ابن منظور، لسان العرب: ٧/٨ ( بوص)، و٧/١٩ (حيص).

(٥) البيت لمنظور بن مرثد. انظر ابن المؤدب، دقائق التصريف: ٣٦١

(٦) انظر ابن السكيت، إصلاح المنطق ١/٣٧، والمصدر السابق: ٣٦١.

(٧) الميداني، مجمع الأمثال: ١/١٠٢، وابن منظور، لسان العرب: ٦/٩٠ (دوس).

ليحدث الانسجام مع اللفظ الأول (ديْس)(١).

**سابعاً قلب الواو ياءً.**

وهنا يحدث العكس إذ تنقلبُ الياء واواً لتوافق واواً في كلمة مجاورة، ومن ذلك قول العرب للرجل إذا قدِم من السفر:"أوبْةً وطَوْبةً، والأصل" طيْبة" لأنها من طِيب العيش، فقلبت الياء واواً للازدواج مع أوبة " (٢).

ومنه ما جاء في المثل :" لقيتُه أوّلَ صَوْك بَوْك" (٣)وبوك الشيء وصَوْكـــه، أي: أوّله (٤)ويذكر ابن منظور أن في صاكَ يصوكُ لغتين: الواو والياء (٥)، وعلـــى هذا يكون القائل لجأ إلى اللغة الواوية ليحقق الانسجام مع ( بوك).

**ثامناً: تشديد الحرف غير المشدد .**

ومن ذلك ما جاء في أمثال العرب:"ويلٌ للشجيّ من الخليّ " (٦)، فقد رُويَ هذا المثل بتشديد ياء الشجيّ وتخفيفها، والأصل فيه التخفيف( شجٍ) أي: حزين(٧)، وللعلماء في تفسير ذلك آراء، أحدها" أن العربَ توازنُ اللفظَ باللفظِ ازدواجاً" (٨).

ومنه أيضاً أنه يقال: استوى فلان على عُمُمِه، أي تمام جسمه، ولكن هذا اللفظ (عممه) جاء مشدّدَ الميمِ الثانية في حديث عروة بن الزبير عندما ذكر أحيحة بن الجلاح وحديث أخواله فيه:" كنا أهل ثُمّة ورُمّه، حتى إذا استوى على عُمّه ..." (٩)، ونلاحظ هنا مـــا أحدثه تشديد الميم من انسجام صوتي مع( ثمّه) و (رمّه).

**تاسعاً: فك الحرف المشدد.**

ويكون الأصل في الحرف هنا التشديد وفق قواعد الإدغام الإلزامي في العربية، لكن المتكلم يلجأ إلى جعلِ الحرفِ المشدّدِ حرفين ليُحدِث انسجاماً صوتياً في البنية المقطعية مع لفظ مجاور، ومثاله ما جـــاء في حـــديث

(١) وانظر نفسه: ١/١٠٢
(٢) السيوطي، المزهر في علوم اللغة، ١/٢٧٠.
(٣) الميداني، مجمع الأمثال: ٢/٢٤٤.
(٤) انظر ابن منظور، لسان العرب، ١٠/٤٥٨، و٤٠٤(بوك)، ( صوك).
(٥) انظر نفسه، ١٠/٤٥٨( صوك).
(٦) الميداني، مجمع الأمثال: ٢/٣٢٠
(٧) انظر: ابن منظور، لسان العرب: ١٤/٤٢٣ (شجا).
(٨) نفسه.
(٩) انظر القصة في ابن منظور، لسان العرب: ١٢/٤٢٦

الرسول صلى الله عليه وسلم:" أيّتُكنَّ صاحبةُ الجَمَلِ الأدْبَب تنبَحُها كلابُ الحَوْأب" [١]، والأصل: (الأدبّ) لكنه فكّ التضعيف ليتناسب ذلك مع كلمة (الأحدب) من حيث البنية المقطعية والوزن الصرفي، ولو قاله على الأصل لما حدث هذا التناسب.

والتبدلات الصوتية التي يمكن تفسيرها بالازدواج كثيرة، اقتصرنا على شواهدَ تمثلها، ويمكن أن نضيف إليها الإبدال الصوتي الذي يمثله ما جاء في المثل:" حدّثْ حديثين امرعَة، فإنْ أبتْ فأربعة" [٢]، والأصل في (امرعة): (امرأة)، ثم أبدلت الهمزة عيناً، وعلى الرغم من أن إبدال الهمزة عيناً أمرٌ شائع معروف في كثير من الأنماط اللغوية، إلا أننا نرى أن ما شجّع عليه هنا الازدواج مع كلمة (أربعة). كما يمكن أن نضيف إلى مثل هذه التبدلات مطل الحركة، يمثله قول الفرزدق: [٣] .

تَنفي يداها الحَصى في كلِّ هاجِرَةٍ نَفْيَ الدنانيرِ تَنقادُ الصياريف

إذ مُطلتْ كسرة الراء في (الصيارف) حتى صارت (صياريف) وهذا وإن عُدّ من الضرورات الشعرية، إلا أن الضرورة غالباً ما تكون وفق ما تتيحة اللغة لأبنائها من حرية التصرف، فلا نستبعد أن تكون كلمة (الدنانير) أثرت في هذه الكلمة.

وقد لاحظنا فيما مرّ أن التغيرات الصوتية التي تطرأ على الكلمة بسبب الازدواج ليست خارجة عن نظام اللغة وقوانينها، فلا يمكن مثلاً أن تقلب السين ياء، أو الدال واواً، وإنما تظلُّ هذه التغيرات تحت مظلة القوانين اللغوية، لكنها تهدف إلى تحقيق الانسجام الصوتي بين الأنماط المتجاورة في تعبيرات حَرَص قائلوها على انتقائها، وكتب لها الشيوع والذيوع.

**المحور الثاني: أثر الازدواج في التغيرات الصرفية.**

مثلما يؤدي الازدواج إلى تغيير صوتيّ، يؤدي كذلك إلى بعض التغيرات الصرفية، ومع أنه من الصعوبة فصل المستوى الصرفي عن المستوى الصوتي في العربية؛ لأن نظامها الصرفي نظام صوتي في الغالب، إلا أنني حاولت تتبع تلك التغيرات التي تشمل بُنى الجموع وبنى الأفعال، والمصادر، وما يحدث من تناوب بين المشتقات في حديث مستقل، ووجدت أنه من الممكن تصنيف هذه التغيرات على النحو الآتي:

(١) السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق عبدالعال مكرم، دار البحوث العلمي-الكويت، ١٩٧٩م: ٣٥١/٥، وابن منظور، لسان العرب: ٣٧٣/١

(٢) الزجاجي، أبو القاسم عبدالرحمن(ت ٣٣٥هـ) كتاب الإبدال والنظائر والمعاقبة، تحقيق عزالدين التنوخي، ط٢ ١٩٩٣: ٣٤.

(٣) انظر: سيبويه، الكتاب: ٢٨/١

**أولاً: تغيير بنية الفعل.**

يلجأ المتكلم إلى إحداث تغيير في بنية الفعل إذا ازدوج فعلان في سياق معين، وكان كلٌّ منهما على بناء مغاير للآخر، فيعمد المتكلم إلى توحيد البنيتين، ويكثر ذلك في بنائي (فعَل وأفعَل) و(فعّلَ وتفاعلَ)، وقد لا يكون التغيير في الفعل نفسه، وإنما في ما يشتق من الفعل من اسم فاعل أو اسم مفعول.

ومن ذلك ما جاء في الحديث الشريف:" أعوذ بكلمات الله التامة، من كل سامّة، ومن كل عين لامّة" [1]، قال السيوطي تعليقاً على هذا الحديث:" فالسّامة: من قولك: سمّت إذا خصّت، واللامة أصلها من ألّمت، لكن لمّا قُرنــت بالسّامّة جُعلت في وزنها" [2]فبدلاً من أن يشتق اسم الفاعل من الرباعي (ألَمّ) اشتق من الثلاثي (لَمّ) إذ لو جاء على أصله (مُلِمّة) لما حدث الانسجام الصرفي مع (لامّة) ويساعد على ذلك أن (فعَل) و(أفعَلَ) قد حدث بينهما تناوب كبير في تاريخ اللغة العربية، قال سيبويه:" قد يجيء فَعَلتُ وأفعَلتُ المعنى فيهما واحد إلا إن اللغتين اختلفتا" [3]، ويقول ابن جنّي:" فعَلَ وأفعَلَ كثيراً ما يتعاقبان على المعنى الواحد، نحو جدَّ وأجدَّ "[4] وبذلك يكون التغيير في حدود ما تسمح به اللغة وتبيحه.

ومن ذلك ما جاء في قول الرسول صلى الله عليه وسلم:" خيرُ المالِ سكّة مأبورة، أو مُهرةٌ مــأمورة" [5] ومعنى مأمورة هنا: كثيرة الولد، والأصل أنها من الفعل (آمر) الذي يعني أكثر، فيكون اسم المفعول (مُــؤمَرة) لكنه قال مأمورة ليــزاوج مأبورة [6].

ومنه ما جاء في الصحاح:" قال الفرّاء: يقال هنأني الطعام ومرَأني، إذا أتبعوها هنأني، فإذا أفردوها قــالوا: أمرأني" [7] ونلاحظ هنا الانسجام بين اللفظين ولو قيل على الأصل: هنأني الطعام وأمرأني، لما كــان هنــاك انسجام صوتي بين الفعلين.

ونقل السيوطي عن الصحاح أيضاً:" يقال: له عندي ما ساءه وناءه، قال بعضهم: أراد: ساءه وأناءه، وإنما قال: ناءه وهو لا يتعدّى، لأجل ساءه ليزدوج الكلام" [8].

ومن ذلك ما جاء في تفسير قراءة ابن كثير ونافع وأبي عمرو في قوله تعالــي﴿يُخادِعونَ اللهَ والَّذينَ آمنوا

(١) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث ٢٧٢/٤

(٢) السيوطي، المزهر في علوم اللغة ٢٦٩/١، وهمع الهوامع ٣٥١/٥، و القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ٣٠٣/٢

(٣) سيبويه، الكتاب ٦١/٤.

(٤) ابن جني، الخصائص ٢١٤/٢.

(٥) القرطبي، الجامع لأحكام القرآن ٣٦٠/٩، والسكة: السطر من النخل.

(٦) انظر: ابن منظور، لسان العرب ٢٨/٤ (أمر)

(٧) الجواهري، الصحاح ٧٢/١

(٨) السيوطي، المزهر في علوم اللغة ٢٧١/١

وَما يَخدعُونَ إلا أنفُسَهُم﴾ (١)إذ قرءوا (يخادعون) في المرتين(٢)، وفسّر أبو علي الفارسي هذه القراءة في أحد الوجوه بقوله:" وإذا كانوا استجازوا لتشاكل الألفاظ وتشابهها أن يُجروا على الثاني – طلباً للتشاكل- ما لا يصلح في المعنى على الحقيقة، فأن يُلزَم ويُحافظ عليه فيما يصلح في المعنى أجدرُ وأولى"(٣) وهو يقصد بـــذلك أن الأصل في اللفظ الثاني (يخدعون) ولكن القراءة جاءت (يخادعون) لمواءمة اللفظ الأول وطلبـــاً للتـــشاكل والازدواج معه.

وجاء في النهاية في غريب الحديث، بعد أن أورد حديث ابن عمر:" أرأيتَ إن عجزَ واستحمَقَ"، قال ابن الأثير معلقاً: " يقال: استحمق الرجل إذا فعل فِعْلَ الحمقى...ويُروى استُحمق على ما لم يُسمَّ فاعله، والأول أولى ليزاوج عَجَزَ"(٤) فهو يرجّح رواية الفعل المبني للمعلوم؛ لأن فيها اتساقاً لفظياً بـــين الفعلـــين (عَجَـــز) و(استَحمق).

ومنه أيضاً ما جاء في الحديث من أن المَلَك يسأل الميّتَ في قبره عمّا يقوله في الرسول صلى الله عليه وسلم، فإن كان كافراً أو منافقاً قال: " لا أدري...فيقول [الملك] لا دريتَ ولا تليتَ" (٥) إذ يرى كثير من العلماء أن (تليت) هي ائتليت على وزن افتعلت، من (ألا يألو) بمعنى استطاع (٦)، وإذا كان الأمر كذلك، فقد تغير بناء الفعل من (افتعلت) إلى (فعلت) ليتناسب مع (دريت).

**ثانياً: تغيير بنية الجمع.**

قد يلجأ المتكلم إلى تغيير بنية جمع من الجموع عن أصلها الذي يجب أن تكون عليه إلى بنية أخرى طلباً للازدواج مع بنية جمع آخر ورد في التركيب اللغوي نفسه، ومنه ما جاء في بيت الشعر(٧):

هتّاكِ أخبية ولاّجِ أبوبةٍ        يخلطُ بالبرّ منه الجدَّ واللينا

والأصل في جمع (باب) أن يكون على أبواب؛ لأن فَعْلاً لا يجمع على أفعلة، وقد ذكر اللحياني وابن الأعرابي أن (باب) جُمع على أبوبة وأشارا إلى أنه جمـــع نادر(٨)، ويظهر أن للجمع الأول (أخبية) أثراً واضحاً

(١) البقرة: ٩

(٢) لفارسي، أبو علي الحسن بن عبدالغفار(ت ٣٧٧هـــ) الحجة للقراء السبعة، تحقيق بدرالدين القهوجي وزميله، دار المأمون للتراث، ط١ ١٩٨٤م: ٣١٢/١

(٣) نفسه ٣١٥/١-٣١٦

(٤) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث ٤٤٢/١

(٥) الزمخشري، الفائق في غريب الحديث، دار الكتب العلمية، د.ت:١٥٢/١

(٦) انظر: نفسه ١٥٣/١، وأبا الطيب اللغوي، كتاب الإتباع ١٠، والسيوطي، المزهر في علوم اللغة ٢٧١/١

(٧) البيت للقلاخ بن حبابة أو لابن مقبل في ابن منظور، لسان العرب ٢٢٣/١ (بوب).

(٨) انظر: ابن منظور، لسان العرب ٢٢٣/١ (بوب)

في تحوّل بنية هذا الجمع، ويرى كثير من العلماء أن هذا الجمع جاء مزاوجة للجمع الأول (أخبية) [١]، حتى رُويَ أنّ ابن الوزير المغربي كان يسأل عن هذه اللفظة على سبيل الامتحان، فيقول:" هل تعرفُ لفظةً تُجمع على أفعلة على غير قياس جمعِها المشهور طلباً للازدواج[٢]؟".

ومن ذلك قول العرب:" الغدايا والعشايا" وغدايا جمع (غدوة) التي قياس جمعها (غُدوات) لكن اقترانها بـــ (العشايا) جمع (عشيّة) سوّغ هذا الجمع[٣].

ولا أستبعد أن يكون من ذلك قولهم:" ما له من مالٍ ولا عالٍ" [٤]فقد يكون المقصود بـــ(عال): عيال، للمبالغة في الدلالة على البؤس والفقر، لكنّ هذا الجمع غُيِّر عن بنائه الأصلي للازدواج مع لفظ (مال) على أنه من الممكن أن يكون (عال) من العالة وهي شيء يشبه الظلة يستتر بها الرجل من المطر[٥]، وعلى هذا يكون فيها أثر الازدواج، وذلك بحذف التاء.

وجاء في حديث للرسول صلى الله عليه وسلم:"مرحباً بالقوم غيرَ خزايا ولا ندامى" [٦]، وندامى: جمع ندمان، وهو رفيق الشرب، وما هذا مقصود الحديث، وإنما المقصود جمع (نادم) الذي يجمع على (ندمانين) لكنه جاء على (فَعالى) للازدواج مع (خزايا) جمع (خزيان) [٧].

**ثالثاً: التناوب بين المشتقات.**

يروى عن العرب أنهم يقولون:" بغية البَرى، وحُمّى خَيْبرى فإنه خَيْسرى"[٨] ويعلق ابن منظور على قولهم:(خيسرى) بقوله:" قيل: أراد خيسرٌ فزاد للإتباع"[٩] وقال السيوطي:" يعني الخسران، وهو على الازدواج"[١٠] ، وأرجّح أنه أراد: خيسر؛ لأن الوصف بالمصدر قليل، وعلى كلتا الحالتين يكون هناك تغيير في اللفظ من أجل الازدواج.

(١) انظر: القرطبي، الجامع لأحكام القرآن ٤١٠/١، وابن منظور، لسان العرب ٢٢٣/١، والسيوطي، المزهر في علوم اللغة ٢٧١/١
(٢) انظر: ابن منظور، لسان العرب ٢٢٣/١ (بوب)
(٣) انظر: السيوطي، المزهر في علوم اللغة ٢٦٩/١
(٤) أبو الطيب اللغوي، كتاب الإتباع ٦٣، وابن منظور، لسان العرب ٤٨٧/١١
(٥) انظر: ابن منظور، لسان العرب ٤٨٧/١١
(٦) القرطبي، الجامع لأحكام القرآن ٤١٠/١
(٧) وانظر: ابن منظور، لسان العرب ٥٧٣/١٢
(٨) ابن منظور، لسان العرب ٢٣٩/٤ (خسر) والسيوطي، المزهر في علوم اللغة ٢٧٠/١
(٩) ابن منظور، لسان العرب ٢٣٩/٤ (خسر).
(١٠) السيوطي، المزهر في علوم اللغة ٢٧٠/١

ومن ذلك ما جاء في المثل:" أرنيها نَمِرة أُركْها مطِرة"[١] ومعنى المثل: أرني السحابة ملونة بلون النمر، أؤكد لك أنها سحابة ماطرة، ونلاحظ أنّ القائل عدل عن (ماطرة) إلى (مطرة) ليحقق الانسجام مع (نمرة).

ومنه أيضاً ما جاء في المثل:" فُقْ بلَحْمِ حِرْباء لا بلحم تِرْباء"[٢] وأصل المثل أن رجلاً نظر إلى إبل رجل آخر وهي تفوق، فقال له صاحب الإبل ذلك خوفاً من حسده، وليس (ترباء) من صفات الإبل، لكن الوارد من صفاتها " قولهم: ناقة تربوت، وهي التي إذا أخذتَ بمشفرها أو بهُدْب عينها تبعتك"[٣] فليس من المستبعد أن يكون أراد تربوت ثم قال ترباء لتلائم (حرباء).

**خامساً: تغيير بنية المصدر.**

جاء في كتاب الإتباع لأبي الطيب اللغوي " إنه لذو جُودٍ وسُود"[٤] وقيل في تفسيره أنه أراد (سؤدد) فأسقط الهمزة وإحدى الدالين ليكون على وزن (جود)[٥] فيكون هنا قد غير بنية المصدر من أجل الازدواج.

**المحور الثالث: أثر الازدواج في التغيرات النحوية.**

كان للازدواج أثرٌ في بعض التغيرات التركيبية وسأفصل القول فيها على النحو التالي:

**أولاً: تغيير الحركة الإعرابية.**

من المعروف لدى جل النحويين القدامى والمحدثين أن الحركات الإعرابية دوالٌّ على المعاني؛ لذا لا يجوز تغييرها والتصرف بها ما لم يكن هناك داعٍ كالمنع من الصرف والتقاء الساكنين وغيرهما، لكن الانسجام الصوتي عن طريق الازدواج كان له أثر في تغيير هذه الحركات ما لم يكن هذا التغيير ملبساً، أو مؤثراً في المعنى.

ويمكن لنا أن نعد من ذلك ما عرف بالحمل على الجوار، وهو باب واسع في العربية، تحدّث عنه القدماء، وعدّه ابن هشام نوعاً ثابتاً من أنواع المجرورات[٦]، وتناوله المحدثون بالبحث والدرس[٧]، لذا لن نطيل الحديث

(١) انظر المثل ومعناه في الميداني، مجمع الأمثال ٣٦٤/١
(٢) نفسه ٩٣/٢
(٣) ابن منظور، لسان العرب ٢٢٩/٢ (ترب)
(٤) أبو الطيب اللغوي، كتاب الإتباع ٥١
(٥) نفسه ٥١
(٦) ابن هشام الأنصاري،جمال الدين(ت ٧٦١هـ) شرح شذور الذهب، تحقيق عبدالغني الدقر، الشركة المتحدة للتوزيع-دمشق، ط١ ١٩٨٤م:٤٢٨/١.
(٧) من هؤلاء الدكتور عبد الفتاح الحموز في كتابه: الحمل على الجوار في القرآن الكريم، مكتبة الرشد-الرياض، ط١ ١٩٨٥م.

فيه، وسنكتفي بضرب بعض الشواهد عليه.

ولعل أكثر الأمثلة دوراناً في كتب التراث قول العرب " هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ"[١] والأصل (خربٌ) بالرفع؛ لأنه صفة للجحر لا للضبّ، لكن هذه الصفة لما جاورت لفظاً مجروراً جُرّت لإحداث انسجام صوتيّ في التركيب اللغوي، وقد تأولها ابن جني بأن المقصود: هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ جحرُه[٢]، وهو تأويل يبعد التركيب اللغوي عن عفويته، كما أنّ الانسجام الصوتي له دوره حتى مع هذا التأويل كما سنرى عند حديثنا عن النعت السببي.

ومن ذلك ما جاء في بيت الشعر: [٣]

فإيّاكم وحيّةَ بطنِ وادٍ     هموزِ الناب ليس لكم بسيّ

إذ جرّ (هموز) وهي صفة لــ (حية) المنصوبة، والسبب في ذلك مجاورته للفظ مجرور (وادٍ) [٤].

ومن جر المعطوف ما جاء في قوله تعالى:" فاغسلوا وجوهَكم وأيديَكم إلى المرافقِ وامسحوا برؤوسِكم وأرجلِكم إلى الكعبين" [٥]في قراءة من قرأ بجر الأرجل[٦]، إذ الحكم معروف لدى أغلب الأئمة أن الأرجل تُغسل غسلاً، فهي معطوفة على الوجوه المنصوبة، لكنها جُرت لمجاورتها لفظاً مجروراً.

ومما جاء من ذلك في غير التوابع قوله تعالى﴿وجاؤوا على قميصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ﴾[٧]إذ ذهب الخليل إلى أن (كذب) مجرور بسبب مجاورته (دمٍ) والأصل (كذباً) بالنصب، على معنى: وجاءوا كذباً على قميصه بدم [٨].

ويمكن لنا-على توسع- أن نجعل النعت السببيّ من قبيل الازدواج، ولسنا في ذلك مجانبين للحقيقة، فقد عد الخليل بن أحمد النعت السببي المجرور مجروراً بالجوار، قال:" وقولهم: مررتُ برجلٍ عجوزٍ أمّه، ومررتُ برجلٍ طالقٍ امرأته، وليس من نعت الرجل إلا أنه لما كان من نعت الأم خفضته على القرب والجوار"[٩].

وهذا كلام علميّ، فعجوز نعت للأم، وطالق نعت لامرأة، وكان الأصل فيهما الرفع، لكنهما لما جاورا

(١) ابن جني، المنصف لكتاب التصريف، د.ن، د.ت: ٢/٢، وابن هشام، شرح شذور الذهب ٤٢٨/١

(٢) ابن جني، الخصائص ١٢٩/١

(٣)للحطيئة في البغدادي، عبدالقادر بن عمر(ت ١٠٩٣هــ) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد،مكتبة الخانجي-مصر، د.ت. ٨٦/٥

(٤) انظر: ابن جني، المنصف ٢/٢

(٥) المائدة: ٦

(٦) انظر: الأندلسي، تفسير البحر المحيط ٤٥٢/٣

(٧) يوسف: ١٨

(٨) الفراهيدي، الخليل بن أحمد(ت ١٧٥هــ) الجمل في النحو، تحقيق فخرالدين قباوة، د.ن ط٥ ١٩٩٥م : ٩٦

(٩) نفسه ١٩٤/١-١٩٥

لفظين مجرورين جُرّا لإحداث انسجام صوتي بين الألفاظ المتجاورة.

وإذا كانت العلة هذه، فلمَ يقتصر الأمرُ على النعت السببي المجرور؟! و لم لا ينسحب ذلك على النعت المنصوب والمرفوع؟ فإذا قيل مثلاً: قابلت رجلاً عجوزاً أمّه، يكون نصب (عجوزاً) بسبب مجاورته للفظ منصوب (رجلاً).

وليس تغيير الحركة الإعرابية مقصوراً على الجوار حسب، بل ألجأ الازدواجُ العربَ إلى تغيير الحركة الإعرابية أحياناً دون أن يكون هناك تجاور مباشر بين اللفظين، لكنهما يقعان في نهايتي جملتين متتاليتين فتُغيّر حركة أحدهما وصولاً إلى السجع الذي يحقق الانسجام الصوتي، ومن ذلك ما جاء في الحديث:" انفق بلالاً ولا تخف من ذي العرشِ إقلالاً"(١) إذ أثر اللفظ الثاني في اللفظ الأول فنصبه، والأصل فيه أنه يكون مبنياً على الضم؛ لأنه علم منادى(٢).

**ثانياً: اللزوم والتعدي.**

وهنا قد يتعدى الفعل اللازم فيأخذ مفعولاً، أو يصبح الفعل الذي يتعدى في الأصل بوساطة حرف الجر متعدياً بلا واسطةٍ، كما قد يحدث العكس إذ يصبح المتعدي لازماً، ومن التعدية المباشرة للفعل الذي يتعدى بوساطة حرف الجر قول الشاعر: (٣)

هم القائلونَ الخيرَ والآمرونَه إذا ما خَشَوْا من مُحدَثِ الأمر مُعظما

فالأشيع في الفعل (أمر) أنه يتعدى إلى مفعوله الثاني بوساطة حرف الجر، فتقول مثلاً "أمرتك بكذا"، وجاء في اللسان: "ومن قال: أمرتك أن تفعل، فعلى حذف الباء " (٤)، لكن (الآمرون) تعدّى مباشرة بسبب اقترانه بـ(القائلون) الذي تعدى إلى مفعوله مباشرة.

ومن ذلك ما جاء في المثل: "أحشُّك وتروثني"(٥)، والكاف هنا تعود على فرس لقائل المثل، ويُضربُ المثل لكل من جازى المعروف بالإساءة (٦) فيكون معنى المثل: أطعمُكَ الحشيشَ وأنت تروثُ عليّ، لكنه عدى الفعل تروث مباشرة، وذلك لاقترانه بفعل متعدّ وهو "أحشك".

(١) السيوطي، همع الهوامع ٣/٥

(٢) انظر: نفسه.

(٣) بلا نسبة في سيبويه، الكتاب،١/١٨٨

(٤) ابن منظور، لسان العرب ٤/٢٧ (أمر)

(٥) الميداني، مجمع الأمثال، ١/٢٥٠

(٦) وانظر: ابن منظور، لسان العرب، ٦/٢٨٣

ومن تعدية الفعل اللازم ما جاء في حديث السحور: "فإنه يؤذّنُ بليل ليَرجعَ قائمَكم ويُوقظَ نائمَكم "[١] والفعل رجع يستخدم لازماً ومتعدياً[٢]، ومن الراجح أنه استُخدم هنا متعديا ليحدث التناسب الصوتي بين المفعولين ( نائم وقائم) [٣] إذ لو استخدمه لازما لكان التعبير كما يلي: "ليَرجع قائمُكم ويوقظ نائمَكم " فتختلف بذلك الحركة الإعرابية على الميم بين قائم ونائم.

ومن جعل الفعل المتعدي لازما ما جاء في كتاب سيبويه من أن بعض العرب يقول: " شهرٌ ثَرى وشهرٌ تَرى وشهرٌ مرعى" يريد ترى فيه" [٤] فنلاحظ هنا حذف شبه الجملة بسبب ازدواج هذا الفعل مع ( ثرى ومرعى).

**ثالثاً: التعريف بأل.**

قد يلجأ المتكلم إلى تعريف لفظ بأل التعريف وهو لا يستحق ذلك، ويكون السبب في ذلك اقترانَ هذا اللفظِ بلفظ معرَّفٍ بأل، ومن ذلك ما جاء في قول الشاعر: [٥]

رأيتُ الوليدَ بنَ اليزيدِ مباركاً شديداً بأعباءِ الخلافةِ كاهلُه

إذ جعل السيوطي دخول أل التعريف على اليزيد إتباعا لدخولها على الوليد[٦].

ومن ذلك ما جاء في شرح المفصل أن همزة (أناس) عوضٌ من الألف واللام في (الناس) ولذلك لا تجتمع أل التعريف مع الهمزة في هذه الكلمة [٧]، ولما جاء ابن يعيش إلي بيت الشعر: [٨]

إنَّ المنايا يطَّلِعْنَ على الأناسِ الآمنينا

قال عنه: "مردود لا يُعرف قائله ، ويجوز أن يكون الجمع بين العوض والمعوض ضرورة " [٩] ورأى أن ما أباح هذه الضرورة ازدواج هذا اللفظ مع لفظ (الآمنينا) فكان أصل التعبير "على الناس الآمنيينا" فجمع الشاعر بين الهمزة وأل التعريف ليحقق الانسجام بين اللفظين.

**رابعاً: حذف التنوين.**

(١) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث، ٢٠٢/٢

(٢) انظر: نفسه ٢٠١/٢ وابن منظور، لسان العرب، ١١٤/٨

(٣) وانظر نفسه، ٢٠١/٢

(٤) سيبويه، الكتاب، ٨/١

(٥) البيت لابن ميادة في البغدادي، خزانة الأدب ولب... ٢٢٦/٢

(٦) انظر: السيوطي، الأشباه والنظائر، ٢٣/١

(٧) انظر: ابن يعيش، شرح المفصل،٩/٢

(٨) البيت لذي جدن الحميري في البغدادي، خزانة الأدب ولب... ٢٨٠/٢ وبلا نسبة في ابن يعيش، شرح المفصل، ٩/٢.

(٩) ابن يعيش، شرح المفصل، ٩/٢

قد يحذف التنوين من لفظ معين وذلك لاقترانه بلفظ غير منون ليتفق اللفظان صوتياً، فمن ذلك ما يحدث عند وصف العلم بكلمة (ابن) أو (ابنة) حيث يحذف التنوين من العلم الموصوف كما في قولهم: "هذا زيدُ بنُ عمرٍو" إذ حُذف التنوين من كلمة (زيد) لتكون حركته منسجمة مع حركة كلمة (ابن) التي حذف تنوينـــها بسبب الإضافة [(١)].

ومن ذلك أيضاً قوله تعالى : ﴿قلْ هو اللهُ أحدُ اللهُ الصمدُ ﴾[(٢)]، قال ابن يعيش: "بحذفِ التنوينِ، حُذف لالتقاءِ الساكنين، من قبيل الضرورة"[(٣)] ولا أرى أنه حذف لالتقاء الساكنين، إذ لو كان هذا هـــو الـــسبب لتحركت النون الساكنة على عادة العرب عند التقاء الساكنين ، ولكن السبب على ما يظهر لي هو اقتـــران كلمة (أحد) بكلمة (الصمد) التي لم تنون بسبب التعريف.

**خامساً: زيادة ألف على المعرّف المنصوب بفتحة.**

ومن ذلك أمثلة وردت في القرآن الكريم ذكرها ابن برّي[(٤)]، منها قوله تعالى:﴿إذْ جاؤوكُمْ مِنْ فَـــوْقِكُم ومِنْ أسفَلَ منكُمْ وإذْ زاغَتِ الأبصارُ وبَلَغتِ القلوبُ الحناجرَ وتَظُنّونَ باللهِ الظُّنونا﴾ [(٥)] إذ جاءت زيادة الألف في (الظنونا) مراعاة لأواخر الآيات التي بعدها، حيث جاءت مختومة بتنوين النصب.

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تُقَلَّبُ وُجوهُهُم في النّارِ يقولونَ يا ليتَنا أطَعْنا اللهَ وأطَعْنا الرّسولا۞ وقـــالوا ربَّنا إنّا أطَعْنا سادَتَنا وكُبَراءَنا فأَضلّونا السّبيلا﴾[(٦)] فختمت كلمتا "الرسولا والسبيلا " بالألف مناسبة لأواخر الآيات التي قبلها ، إذ كانت مختومة بتنوين النصب على الألف[(٧)].

**سادساً: جزم الفعل المضارع.**

في قـــوله تعـــالى:﴿ والفَجْرِ۞وليالٍ عَشْرٍ۞والشَّفْعِ والوَتْرِ۞والليلِ إذا يَسْرِ﴾ [(٨)]حُذفتْ الياء من آخر الفعل (يسر) دون علة نحوية، وما كان ذلك إلا لموافقتها كلمات تنتهي بالراء المكسورة [(٩)].

---

(١) وانظر: العكبري،أبو البقاء عبدالله بن الحسين(ت ٦١٦هـــ) اللباب في علل البناء والإعراب، تحقيق غازي طليمات، دار الفكر-بيروت، ودار دمشق-دمشق، ط١ ١٩٩٥م: ٣٣٩/١ وابن يعيش، شرح المفصل ٦/١.

(٢) الإخلاص: ١،٢

(٣) ابن يعيش، شرح المفصل، ٦/٢.

(٤) انظر: حسن، النحو الوافي: ٢٧١/٤

(٥) الأحزاب:١٠

(٦) الأحزاب: ٦٦، ٦٧

(٧) انظر كذلك السيوطي همع الهوامع ٣٥١/٥-٣٥٢

(٨) الفجر:١-٣

(٩) انظر: حسن، النحو الوافي ٢٧١/٤

**سابعاً: تأنيث ضمير المذكر**

من المعروف أن الضمير تابعٌ لمفسِّره من حيث تذكيره وتأنيثه، فإذا كان عائداً على مُذكَّر يجب أن يذكَّر ، وإذا عاد على مؤنث يجب أن يؤنّث، وقد ورد ما يخالف ذلك، فقد جاء في الحديث:" اللهم ربَّ السماواتِ السبعِ وما أظْلَلْن وربَّ الأرضين السبعِ وما أقللن، وربَّ الشياطين وما أضللن"[(١)]. فنون النسوة في "أضللن" تعود على الشياطين ، وهم من المذكر، وكان القياس أن يقال "أضلوا" ولكن لاقتران هذا الضمير بضمير المؤنث في "أضللن" و " أقللن" جاء مؤنثاً[(٢)]لإحداث الاتساق اللفظي بين الأنماط الثلاثة.

ومن ذلك ما جاء في حديث المواقيت، فقد ذكر الرسول صلى الله عليه وسلم أهلَ كلِّ منطقةٍ وميقاتَهم ثم قال عن هذه المواقيت: " هنّ لهنّ "[(٣)] والأصل "هنّ" أي المواقيت " لهم" أي لمن ذكرهم ولكنه زاوج بين اللفظين فأنث ضمير المذكر لاقترانه بضمير مؤنث.

**ثامناً: صرف الممنوع من الصرف**

أجمع العلماء على أنه يجوز صرف الممنوع من الصرف في الشعر للضرورة [(٤)]وجعل عباس حسن مراعاة التناسب في أواخر الكلمات المتجاورة مجوّزاً من مجوّزات صرف الممنوع من الصرف [(٥)]وهو أمر معقول؛ لأن الانسجام الصوتي له تأثير بالغ في الكلام كما تقدم .

ومن ذلك ما جاء في قوله تعالى:﴿عَيْناً فيها تُسَمّى سَلْسَبيلاً﴾[(٦)]إذ قرأ طلحة "سلسبيل" وقرأها الجمهور "سلسبيلا" [(٧)]وقد وجه أبو حيان هذه القراءة على أنها لمناسبة الفواصل القرآنية [(٨)]إذ جاءت كل الفواصل

(١) السيوطي، همع الهوامع:٥/٣٥٠

(٢) انظر:نفسه ٥/٣٥٠

(٣) انظر: السيوطي، الأشباه والنظائر ٢٣/١

(٤) انظر: الأنباري،أبا البركات عبدالرحمن بن محمد(ت ٥٧٧هـ) الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر، د.ت.: ٢/ ٤٩٣، وابن عقيل، بهاء الدين عبدالله(ت ٦٧٢هـ) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر-دمشق، ط٢ ١٩٨٥م: ٢/٣٣٨

(٥) انظر: حسن، النحو الوافي :٤/٢٧٠

(٦) الانسان:١٨

(٧) انظر: الأندلسي، تفسير البحر المحيط٤/١٧٠

(٨) انظر: نفسه ٤/١٧٠

القرآنية في هذه السورة منتهية بتنوين النصب. ومن ذلك قراءة الأعمش " يغوثاً ويعوقاً" بتنوينهما[١]في قوله تعالى:﴿ ولا تَذَرُنَّ وَدّاً ولا سُواعاً ولا يَغوثَ ويَعوقَ ونَسْراً﴾ [٢]فلم ير أبو حيان مانعاً من كون الصرف هنا لمناسبة التنوين في "وداً وسواعاً ونسراً" [٣]

وهناك أمثلة كثيرة واكتفينا فيما قدمناه طلباً للاختصار حتى لا يطول البحث.

**تاسعاً: تثنية المفرد.**

ذكر ابن منظور المثل " دَهْ دُرَّيْن سَعْدَ القَيْن" ثم فسّره " بأن دَهْ فعل أمر من الدهاء ... ودُرّين من درّ يدرُّ إذا تتابع، ويراد هنا بالتثنية التكرار، كما قالوا لبيك وحنانيك ودواليك[٤]وأرى أن التثنية جاءت هنا للازدواج مع لفظ "القين"، وإلى ذلك ذهب الميداني. [٥]

**عاشراً: إدخال حرف من حروف المعاني على الفعل.**

ومن ذلك إدخال لام القسم على فعل غير مقسم عليه، يمثله ما جاء في قوله تعالى في قصة سيدنا سليمان مع الهدهد:﴿لأُعَذِّبَنَّهُ عَذاباً شَديداً أو لأَذبَحَنَّهُ أو ليأتِيَنّي بسُلطانٍ مُبينٍ﴾ [٦] قال السيوطي عن (ليأتيني): "فليس ذا موقع قسم لأنه عذر الهدهد، فلم يكن ليقسم على الهدهد أن يأتي بعذر، لكنه لما جاء به على أثر ما يجوز به القسم أجراه مجراه، فكذا المحاذاة[٧].

ومن ذلك إدخال اللام على (قاتلوكم) في قوله تعالى: ﴿ولو شاءَ اللهُ لسَلَّطَهُم عليكم فلَقَاتَلوكم﴾ [٨]، قال ابن فارس: " واللام في لسلّطهم جواب لو، ثم قال : فلقاتلوكم ، حوذيت بتلك اللام، وإلا فالمعنى: لسلطهم عليكم فقاتلوكم [٩].

ونلاحظ في نهاية هذا المحور أن للازدواج أثراً بارزاً في التغيرات النحوية، ويظل السبب في هذه التغيرات هو العامل الصوتي، إذ يسعى المتكلم دائماً إلى جعل كلامه متسقاً متجانساً.

---

(١) انظر: الفراء، معاني القرآن ١٨٩/٣، والدمياطي إتحاف فضلا البشر ٤٢٥

(٢) نوح:٢٣

(٣) انظر: الأندلسي، تفسير البحر المحيط، ٣٤٢/٨

(٤) ابن منظور، لسان العرب ٢٨٤/٤(درر)، وانظر المثل وقصته في الميداني، مجمع الأمثال ٣٢٧/١

(٥) انظر: الميداني، مجمع الأمثال ٣٢٧/١

(٦) النمل: ٢١

(٧) السيوطي، المزهر في علوم اللغة ٢٦٩/١.

(٨) النساء:٩٠

(٩) السيوطي، المزهر في علوم اللغة، ٢٦٩/١

**المحور الرابع: أثر الازدواج في التغيرات الدلالية.**

يلجأ المتكلم أحياناً إلى التدليل على معنى معين بلفظٍ غيرِ لفظِه الذي وُضِع له أصلاً في اللغة، وذلك لاقترانه بلفظ آخر، سعياً من المتكلم للتجنيس بين اللفظين، وهذا ما عُرف في البديع بالمشاكلة، ويُعرّف العلماء المشاكلة بأنها " ذكرُ الشيءِ بلفظٍ غيرِ لفظِه لوقوعِه في صحبته"[١] والمشاكلة في اللغة هي المماثلة"[٢] ، فهي جعل لفظين مختلفين لفظاً واحداً، مما يؤدي إلى انسجام لفظي وجمال تركيبي.

وقد ضرب العلماء أمثلةً كثيرةً للمشاكلة، من ذلك قول الشاعر: [٣]

قالوا اقترحْ شيئاً نجدْ لك طبخَه قلتُ اطبخوا لي جُبَّةً وقميصاً

فالطبخ في الشطر الأول على الحقيقة، لكن في الفعل "اطبخوا" في الشطر الثاني تغييراً للدلالة، لأن الفعل هنا وقع على جبة وهي ليست من الأشياء التي تُطبخ، والأصل أن يقول: " خيطوا لي جبة"[٤] لكن وقوع هذا التعبير بعد لفظ "طبخه" جعل دلالة الفعل (اطبخوا) تنتقل من المعنى المعروف إلى معنى جديد هو الخياطة.

ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم[٥]:

ألا لا يَجْهَلَنْ أحدٌ علينا فنجهلَ فوقَ جهلِ الجاهلينا

ومعنى البيت : لا يسفهن أحد علينا فنسفه فوق سفهه، أي نجازيه على سفاهته " فسمى جزاء الجهل جهلاً لازدواج الكلام وحسن تجانس اللفظ"[٦] .

ومن ذلك أيضاً قول أبي تمام [٧]:

مَنْ مُبلغٌ أفناءَ يعربَ كلَّها أني بنيتُ الجارَ قبلَ الدارِ

والجار لا يُبنى ، لكن بناء الدار سوغ له هذا التعبير[٨].

وفي القرآن الكريم كثير مـن الآيات التي حدث فيها تغيير للألفاظ بسبب المشاكلة، من ذلك قوله تعالى:

---

(١) القزويني، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن(ت ٧٣٩هـ) الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم-بيروت، ط١ ١٩٩٨م: ٣٢٧وانظر: ابن حجة الحموي، خزانة الأدب ، ٢/٢٥٢

(٢) ابن حجة الحموي، خزانة الأدب:٢/٢٥٢

(٣) البيت بلا نسبة في البغدادي، خزانة الأدب ولب... ٢/٢٥٣ والقزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ٣٢٨.

(٤) انظر : القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ،٣٢٧

(٥) من معلقة عمرو بن كلثوم، انظر الزوزني، أبا عبدالله بن أحمد(ت ٤٨٦هـ) شرح المعلقات السبع، دار الجيل-بيروت، د.ت: ١٧٨

(٦) انظر : نفسه ، ١٧٨.

(٧) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ٣٢٧

(٨) انظر: نفسه ٣٢٧.

﴿إنّما نحنُ مُستَهْزِؤونَ۞اللهُ يَسْتَهزئُ بِهم﴾[١] فيستهزئ الثانية بمعنى يجازيهم أو يعاقبهم، ومثله قوله تعالى: ﴿ ومَكروا ومكَرَ اللهُ واللهُ خيرُ الماكرينَ﴾ (٢)وقوله: ﴿فَيَسْخَرونَ منهم سَخِرَ اللهُ منهم ولهُم عَذابٌ أليمٌ﴾ [٣] وقوله: ﴿ نَسوا اللهَ فَنَسِيَهم﴾ [٤]، وقوله :﴿ وجزاءُ سيّئةٍ سيّئةٌ مثلها ﴾ [٥]وقوله تعالى : ﴿فَمَنِ اعْتَدى عَلَيْكُم فاعْتَدوا علَيْهِ بمِثْلِ ما اعتَدى عليكُم﴾ [٦]، أي عاقبوهم .

ومن ذلك ما جاء في الحديث الشريف " فإنّ اللهَ لا يَمَلُّ حتّى تَمَلّوا "، والأصل فإن الله لا يقطع عنكم فضله حتى تملوا [٧].

والأمثلة على ذلك كثيرة يصعب حصرها، وقد اكتفينا ببعضها؛ لأنها كلها من وادٍ واحد ، والسبب فيها كلها هو المجانسة اللفظية بين لفظين في تركيب واحد.

**خاتمة.**

وفي نهاية هذا البحث، وبعد جمع هذه الشواهد الكثيرة التي تمثل ظاهرة الازدواج، وتفسيرها وتحليلها، يمكن لنا أن نتبين ما يلي:

- لم يخصّ العلماءُ القدماءُ هذه الظاهرةَ بمصطلح واحد، فقد سمّوها ازدواجاً، وسمّوها محاذاة، وسمّوها إتباعاً، وقد آثرتُ مصطلح الازدواج لأسباب مذكورة في ثنايا البحث.
- للإتباع معنى مختلفٌ عن معنى الازدواج، وكذلك المماثلة، وقد خلط بينهما القدماء وبعض المحدثين.
- من الممكن التوسّع في مصطلح الازدواج ليشملَ ما يعرف في النحو بـ(الحمل على الجوار) والنعت السببي، وما يعرف في البديع بالمشاكلة.
- يمكن تفسيرُ ظاهرة الازدواج على أنها مظهرٌ من مظاهر السجع الذي يعدّ سمةً من سمات الكلام العربي منذ

(١) البقرة:١٤، ١٥.
(٢) آل عمران:٥٤
(٣) التوبة:٧٩.
(٤) التوبة:٦٧.
(٥) الشورى: ٤٠
(٦) البقرة: ١٩٤.
(٧) انظر: ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، ٢/٢٥٢.

العصر الجاهلي، كما يمكن لــ(نظرية النطق الموازي) أن تقدم تفسيراً لوجود هذه الظاهرة.

- للازدواج أثرٌ بالغ في التغيرات اللغوية على المستويات: الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي.
- عند ازدواج لفظين في سياق لغوي قد يؤثر اللفظ الأول في الثاني، وقد يؤثر اللفظ الثاني في الأول،وهــذا مخالف لرأي أبي علي الفارسي الذي يرى أن الأول يجب أن يؤثر في الثاني.
- إن هدفَ الازدواج اللغوي هو إحداث انسجام لفظي في الكلام ليكون أيسرَ نطقاً وأكثر جمالاً واتــساقاً في أذن السامع.
- إن ظاهرةَ الازدواج تدلّ على مدى اهتمام العربي بتنميق ألفاظه وتزيينها دون أن يخرج على نظام لغتــه المعروف، إذ لاحظنا أنّ أغلب التغييرات اللغوية كانت في دائرة ما تبيحه القوانين اللغوية.

# أنا والآخر في شعر أبي العلاء المعري

## (ديوان سقط الزَّند أنموذجاً)

د. صالح علي سليم الشتيوي*

تاريخ تسلم البحث: ٢٠٠٥/١/١١ تاريخ قبوله: ٢٠٠٥/٧/٧

## ملخّص

تعالج هذه الدراسة ظاهرة (أنا والآخر) في شعر أبي العلاء المعري، من خلال ديوانه "سقط الزند"؛ فقد كانت لأبي العلاء رؤية تجاه البشر والكون والوجود. وقد كان أبو العلاء شخصية مسالمة، ولكن "الأنا" تتضخم عنده في معظم الأحيان؛ بسبب عاهة العمى؛ فجاء هذا التوهج الذاتي تعبيراً عن التعويض لديه من خلال نظرته إلى الإنسان والحيوان والمكان وأدوات القتال كالسيف والرمح.. وغير ذلك، فبرزت مشاعره الداخلية التي كان يسقطها على الوجود الخارجي.

**الكلمات الدالة:** أنا، الآخر، سقط الزند.

## Abstract

**The Self and the Other in Abū Al- ‘Ala’al – Ma‘arri’s Poetic Collection *Saqṭ A-Zand* as a Sample**

This study deals with the "ego and the other” as a phenomenon in Al- Ma'arī collection of Poems *Saqṭ Al-Zand.* It explores his world -view concerning people, the universe, and existence.

Despite Al-Marī’s peaceful character, the ego is too obvious most often in his work possibly because of his blindness. Expanding the ego of seems to be expressive of deficiency in his perspective of man, animal, space, and instruments such as the sword and spear, etc. As such, his inner feelings are projected on the outside world.

**Keywords**: Ego, The Other, Saqt A-Zand

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية/ الجامعة الهاشمية، الأردن


ينبغي على كاتب هذا البحث أن يعرف قارئة - قبل كل شيء - بمفهومه للأنا والآخر، فالأنا هـي " أنا" الشاعر، أي ذاته، أما الآخر، فهو - كما جاء في المعجمات الفلسفية - " اسم خاص للمغاير، يقال للأشخاص والأشياء والأعداد، ويطلق على المغاير في الماهية، ويقابله الأنا...... والآخر المقصود هو الغير ليس كما هو في الواقع، وإنما كما أعيه أنا"(١)

والباحث يعني بالآخر، هنا، العاقل وغير العاقل، سواء أكان غير العاقل حياً أم غير حي، فقد كانت الأنا ترتبط بالآخر في علاقة مسالمة أحياناً، وصراع في معظم الأحيان، وقد كانت نتيجة هـذا الـصراع الانتصار والتسامي أحيانا، والانكسار والهروب أحياناً أخرى.

ومن الجدير ذكره أن ثنائية (أنا والآخر) تشكل ظاهرة رئيسة في ديوان "سقط الزنـد" لأبي العـلاء المعري؛ ذلك أن أبا العلاء كان ذا رؤية تجاه البشر والكون والوجود، وقد كانت رؤيته تنبثق من منظـور ذاتي نفسي في الغالب؛ ومن هنا، تحاول هذه الدراسة، أن تكشف عن أبعاد هذه الجدلية وتجلياتها في هـذا الديوان.

ومن المعروف أن "للأنا حضوراً في الشعر العربي القديم تكاد لا تخلو منه قصيدة من قصائده مهما كان الغرض الذي تطرقه"(٢).

وينبغي أن ندرك "أن تحقيق الشخصية لا يتم إلا في عالم مشترك يشعر فيه المرء بوجود النحن التي هي أسبق من كل تمييز بين الأنا والأنت؛ فليس في إمكان الذات أن تتحقق إلا إذا اعترفت بوجود عالم "الغير" الذي لابد لها من أن تتحقق فيه"(٣). كما أن "الفرد يسعى -دوماً- إلى خلق علاقة ما تربطه بالعالم دون أن تقضي على فرديته"(٤).

(١) الحفني، عبد المنعم، **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، ط٣، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠،ص ٢٩.

(٢) الواد، حسين، جمالية **الأنا في شعر الأعشى الكبير**،ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠١، ص ٤٧.

(٣) إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحياة**، مكتبة مصر، ص ٢٨٨، وانظر فرويد، سيجمند، **الأنا والهو**، ترجمة محمد عثمان نجاتي،ط٥، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٧٨- ٩٣.

(٤) شاخت، ريتشارد، **الاغتراب**، ترجمة كامل يوسف حسين،ط٢، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٣٧، وانظر سعيد، إدوارد، **الاستشراق**، نقله إلى العربية كمال أبو أديب،ط٤، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٩٥، مقدمة المترجم، ص ١-١٢. فقد أفدت منها.

وقد تبدت ثنائية الأنا/ الآخر في ديوان "سقط الزند" لأبي العلاء المعري، من ذلك قوله[(١)]:

علِّلاني، فإن بيض الأماني     فنيت والظلام ليس بفانِ
إن تناسيتما وداد أناسٍ     فاجعلاني من بعض من تذكرانِ

يتكئ البناء النصي، منذ المطلع، على جدلية الأنا/ الأنت، فالأنا تطلب من الآخر/ الصديقين الوهميين أن يعللاها، ولا ريب في "أن وجود الصاحبين اللذين يفترض فيهما أن يعللا الشاعر ويعيناه على شكواه يقوي الشعور بالعزلة في وجود الجماعة وانفراد الشاعر بالكتابة والكتابة بالشاعر"[(٢)].

وواضح أن الشاعر قد أوقع ذاته موقع المفعولية في قوله: "عللاني"، وقد كرر هذا الأسلوب في البيت الثاني، في قوله: "فاجعلاني"؛ ليجعل من ذاته - داخل السياق - محور الاهتمام.

وغير خاف أن الجملة الفعلية: "عللاني" -في الصدر- جاءت ممتدة وطويلة تناسب حالة "التعليلة"، أما جملة "فنيت" -في العجز- فقد جاءت قصيرة تلائم موقف الفناء والانقضاء السريع.

ثم يستبطن الشاعر ذاته، فيعكس لنا إحساسه الداخلي، ذلك أنه أعمى، ولذا، فالعمى يلح على تفكيره، ومن هنا، وظف الصورة اللونية التي جاءت صدى لحالته النفسية وشوقه إلى الرؤية -حتى وإن لم يكن يعترف بعاهته في شعره- فيقول:

ربَّ ليل كأنه الصبحُ في الحسـ     ـن، وإن كان أسود الطيلسانِ
قد ركضنا فيه إلى اللهو لما     وقف النجم وقفة الحيرانِ
كم أردنا ذاك الزمان بمدح     فشغلنا بذم هذا الزمانِ
فكأني ما قلت والبدر طفل،     وشباب الظلماء في عنفوانِ:
ليلتي هذه عروس من الزنـ     ـج، عليها قلائد من جمانِ
هرب النومُ عن جفوني فيها     هرب الأمن عن فؤاد الجبانِ

(١) المعري، أبو العلاء،( ت ٤٤٩هـ/ ١٠٥٧م): **ديوان سقط الزند**، شرح مصطفى السقا وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦،ج١، ص ٤٢٥-٤٣١ الطيلسان: كساء أخضر يلبسه الخواص من العلماء والمشايخ وهو أصلاً من لباس العجم. العنفوان: الشباب. فهما معتنقان: يشير إلى اجتماع الهلال والثريا في برج الحمل. الحندس: الليل الشديد الظلمة. الفرقدان: نجمان أحدهما قريب من القطب ويهتدى به وبجانبه آخر أخفى منه.

(٢) عز الدين، حسن البنا، **الشعرية والثقافة**، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣، ص ٢٩٧.

ينتقل أبو العلاء، هنا، إلى ضمير الجمع: "ركضنا"؛ ليرسم لنا صورة حركية، وكأنه يريد أن ينعتق من سكون الليل ورهبته.

ويبدو أن الشاعر يحرص على الثنائية، وذلك من خلال عنصر الزمن -في البيت الثالث- الماضي/ الحاضر: فالماضي يعني الإشراق والبهجة، أما الحاضر، فيوحي بالأرق والقلق، وقد تحالفت أسماء الإشارة مع هذه الثنائية؛ فقد استخدم الشاعر اسم الإشارة: "ذاك" - وهو للبعيد- مع الماضي، ليوحي لنا أن ذاك العهد قد مضى وانقضى، لكنه استخدم "هذا" - وهو للقريب- للزمن الحاضر.

وتصبح الليلة السوداء آخر بالنسبة للأنا، هذه الليلة التي تبعث الرهبة والخوف في نفس الشاعر، فقد "هرب النوم عن جفونه فيها"، إلى جانب أن تشبيه الليلة بعروس من الزنج له دلالته الشعرية والشعورية، إذ "ليس تخييل شباب الظلماء في عنفوانه بعروس من الزنج مقلدة بجمان إلا تهويلاً للصورة لا تجميلاً لها، فهرْج الزنج وشدة قصفهم مما شُهروا به من بين سائر الأمم، فكيف إذا كان عرساً"[(١)].

ويفزع الشاعر، مرة أخرى، إلى الجماعة، حين يقول:

قال صحبي في لجتين من الحنـــــدس والبيد إذ بدا الفرقدان:
نحن غرقى، فكيف ينقـذنا نجــــمان في حومة الدجى غرقانِ

ومن البين أن الشاعر يأتي بالاسم: "صحب"؛ ليضيف إليه ياء المتكلم- ومن المعروف أن المضاف والمضاف إليه كلمة واحدة في العربية- وكأن الشاعر أحس بالخوف من تلك الليلة، فانضم إلى "الصحب"؛ كي يضفي على ذاته الأمن والأمان.

وتنفرد الأنا الشاعرة بالتعالي والتفرد بعالمها الخاص، فتقول[(٢)]:

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل: عفاف وإقدام وحزم ونائلُ
أعندي وقد مارست كل خفية يصدق واش أو يخيب سائلُ
أقلّ صدودي أنني لك مبغض وأيسر هجري أنني عنك راحلُ
إذا هبت النكباء بيني وبينكم فأهون شيء ما تقول العواذلُ
تعد ذنوبي عند قوم كثيرة ولا ذنب لي إلا العلى والفواضلُ

(١) الفيفي، عبد الله بن أحمد المغامري، **الصورة البصرية في شعر العميان**،ط١، كلية الآداب - جامعة الملك سعود، ١٩٩٦، ص ٩٢.

(٢) **الديوان**، ج٢، ص٥١٩-٥٢٥. النكباء: الريح التي تهب منحرفة تبتعد عن مهاب الجهات أو الرياح الأربع. طلت الزمان: غلبته ونلت منه بقوتي. الطوائل: جمع طائلة وهي الثأر والحقد. رضوى: اسم جبل.

كـــأني إذا طلـــت الزمـــان وأهلـــه رجعت وعنـــدي للأنـــام طوائـــلُ
وقد سار ذكري في البلاد فمن لهـــم بإخفاء شمس، ضـــوؤها متكامـــلُ
يهم الليالي بعض مـــا أنـــا مـــضمر ويثقل رضوى دون ما أنـــا حامـــلُ
وإني وإن كنـــت الأخـــير زمانـــه لآت بمـــا لا تـــستطعه الأوائـــلُ

يبدو التوهج الذاتي في النص، إذ يزرع الشاعر ضمير: "الأنا" صراحة- في البيت الأول-: "مـــا أنـــا فاعل"، ثم يحشد مجموعة من الصفات: "العفاف والإقدام والحزم والنائل"، ويربطها بحرف العطف: "الواو" الدال على المشاركة.

ويبدو لي أن الجملة الفعلية المنتهية بضمير المتكلم: "مارستُ" هي مركز الإشعاع الدلالي في الأبيـــات، ذلك أن الشاعر يبتغي أن يبين أنه ذو خبرة بالأيام والبشر؛ فأحكامه لم تكن اجتهاداته محضة وإنما هي نابعة من تجربة ناضجة.

وتظهر حدة التوتر بين الأنا/ الآخر، وذلك من تدخل عوامل خارجية: الريح "النكباء"، لتسهم في قطع العلاقة بين الأنا/ الجماعة، دون أن تأبه بالعواذل.

وتحافظ الأنا الشعرية على ارتفاع صوتها والتغني بذاتها، فهي صاحبة الفضائل والمآثر، بل تمضي لتـــشبّه نفسها بالشمس الساطعة التي لا يمكن إخفاء ضوئها، ولم تكتف الأنا بهذا، بل راحت تبالغ، فترى أن مـــا تضمره يقلق الليالي وأقل مما تحمل يثقل الجبال.

ومن الواضح أن ضمير المتكلم هو الذي يتسيد الأبيات؛ فالأنا تتضخم بصورة جلية، فترى نفسها فوق الآخرين، بل إن هذه القصيدة- التي أُخذت منها الأبيات السابقة- "تطرح خلاصة رؤية وفلسفة حياة من خلال ما امتلأت به نفس صاحبها من إحساس بتضخيم كيانه، أسهم في زيادته لديه تلك الغربـــة الـــتي فرضها على نفسه، بعيداً عن مجتمعه، وكأنه لا يريد أن يأبه به بعد أن عجز عن فهم حقيقة مكانته كمـــا فهمها هو نفسه"(١).

وتبدو علاقة الأنا بالآخر حين يقول أبو العلاء(٢):

(١) التطاوي، عبد الله، **القصيدة العباسية**، ط٢، مكتبة غريب، القاهرة، ص ٣٤٩.

(٢) **الديوان**، ج٢، ص٥٦٣-٥٦٥، الأمد: الغاية. السبع الشداد: السماوات السبع.

يكـــررني لـــيفهمني رجـــالٌ كما كررت معـــنى مـــستعادا
ولو أني حُبيت الخلـــد فـــرداً لما أحببـــتُ بالخلـــد انفـــرادا
فلا هطلت علي ولا بأرضي سحائبُ ليس تنتظم الـــبلادا
وكم من طالبٍ أمدي سيلقى دُوين مكاني الســـبع الشدادا

تشكل "الأنا" مرتكزاً ضوئياً في الأبيات السابقة، إذ تكشف لنا عن دخائلها النفسية وطباعها، فهي لا تحب أن تستأثر بالخير والنعيم وحدها، وإنما تحب أن ينعم به الآخرون أيضاً، فالجنة التي يتمناها المسلم، لا ترنو إليها الذات الشاعرة إلا إذا كانت -الذات- ضمن المجتمع الإنساني.

وقد أدخلت "الأنا" السحائب طرفاً في المعادلة الشعرية؛ لأن للماء بعداً كنائياً، فهو يرمـــز إلى الحيـــاة والخصب والنماء التي يتمناها الشاعر لجميع الناس والبلاد.

وتبدو نزعة استعلاء لدى الشاعر في البيت الأخير، فمكانته سامية لا يستطيع اللحاق بها كـــثير مـــن الناس.

ونلحظ الإغراق في الذاتية الفردية، حين يقول أبو العلاء(١):

وقد غرضتُ من الدنيا، فهل زمـــني معطٍ حياتي لغر، بعد ما غرضا؟
جربتُ دهري وأهليه، فما تركت لي التجارب في ود امرئ غرضاً

كرر الشاعر ضمير المتكلم ست مرات في النص، ليبيّن علاقته بالآخر/ الزمن وأهله/ فالأنا تمتلك فاعلية النظرة الثاقبة والخبرة المبنية على التجربة، وقد أثمرت هذه النظرة، فقد بان للأنا أن الآخر متلون لا يمكـــن الثقة به أو الاطمئنان إليه.

وتحتل الأنا منطقة استعلائية؛ مما يتيح لها أن تمارس فاعليتها بجلاء، وذلك حين يقول(٢):

تعـــاطوا مكـــاني، وقـــد فتـــهم فما أدركوا غير لمح البـــصرْ
وقـــد نبحـــوني وما هجـــتهم كما نبح الكلب ضوء القمرْ

تستوقفنا في النص الأبعاد الذاتية للصورة أو معطياتها التي توحي بطبيعة رؤية صاحبها للآخر من منظور سوداوي؛ فالأنا ترى نفسها في مكانة ترتفع عن مكانة تلك الفئة من البشر: "الأعداء"؛ ولذا، تتعامل معهم على أنهم قطيع من الحيوانات/ كلاب.

---

(١) **المصدر نفسه**، ج٢، ص٦٥٥-٦٥٦. غرض: ضجر.

(٢) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٦٤٩، تعاطوا: تناولوا. مكاني: (هنا): مكانتي أو منزلتي.

ويبدو أن قوله: "لمح البصر" وقوله: "ضوء القمر" يمثل جانباً تعويضياً، ذلك أن هذه المفردات والجمل تجسد حالة الحرمان وفقدان الدفء الداخلي عند الشاعر.

ويظهر التصدّع في الأنا الشاعرة، حين يقول أبو العلاء[١]:

تجنبت الأنام فلا أواخي　　　وزدت من العدو فما أعادي

إن انعدام ارتباط الذات بالآخر مرده الإحساس بالعزلة الاجتماعية والتفرّد.

والشاعر، هنا، هو الذي يبتعد عن البشر، فقد استخدم ضمير المتكلم: "التــاء المتحركــة" في قولــه: "تجنبت" و"زدت" وقد أوقع هذا الضمير في موضع الفاعلية والهيمنة، كي يبين أنه هو الذي يريد الابتعــاد عن المجتمع وشروره ومساوئه.

وتتجلى علاقة الداخل/ الخارج لدى الشاعر، حين يقول[٢]:

ألا إنما الأيام أبنــاء واحــد　　　وهذي الليالي كلــها أخــواتُ

فلا تطلبن من عند يوم وليلة　　　خلاف الذي مرت به السنواتُ

يتوجه الشاعر إلى الأنا بالخطاب ويقيم الأنا المخاطبة مكان المتكلمة؛ ليعبر عن انقسام الأنا على ذاتها، ولا غرو، "فالفرد يمكن أن يكون آخر حتى بالنسبة إلى نفسه قبل مدة قصيرة، ويمكن أن يتحوّل إلى الآخر بعد مدة قصيرة أيضاً، وكل شخص هو آخر بالنسبة لأي شخص على وجه الأرض"[٣].

وربما كان الشاعر يهدف من اصطناع هذا الحوار إلى إبعاد سطوة الموقف عن الذات.

ويبّن أن محور هذا الحوار هو الشكوى من الزمن- زيادة على الناس- فللدهر والأيام عادات لا تتبدل، فرؤية الشاعر للزمن سوداوية.

ومما يجدر ذكره أن "الصراع مع الزمن سمة جوهرية من سمات الشعر العربي على مر العصور"[٤].

وتنطوي الأنا على شعور مرير تجاه الدنيا وأهلها، يقول[٥]:

غدرتْ بي الدنيا وكل مصاحب　　　صاحبته غدر الشمال بأختها

---

(١) **المصدر نفسه**، ج٢، ص٥٦٠.

(٢) **المصدر نفسه**، ج٣، ص١٠٣٨.

(٣) صلاح، صالح، **سرد الآخر " الأنا والآخر عبر اللغة السردية"**،ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٢ ص ١٠.

(٤) قاسم، سيزا، **القارئ والنص**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٨١.

(٥) **الديوان**، ج٣، ص ١٠٣٠.

يلاحظ القارئ قتامة الصورة وإمعانها في تجسيد غربة الشاعر، فقد دخلت الذات في متاهة هذه الغربة، فأحست عدم الثقة بالآخر/ المجتمع والأصدقاء.

ونلمس ثنائية الأنا/ الآخر حين يقول(١):

ضل الذي قـــال: الـــبلاد قديمـــة بالطبع كانت والأنام كنبتـــها

وأمامنا يوم تقوم هجـــــــــوده مـــن بعد إبلاء العظام ورفْتها

يطرح الشاعر قضية عقائدية وفكرية ترتبط بالبعث والحساب يوم القيامة، وهي قضية كانت مستشرية في العصر العباسي، ذلك أن بعض الفرق كالدهرية كانت تنكر المعاد والحساب، وتعتقد أن الناس يذبلون بعد أن ينبتوا، ولكن الشاعر يرد عليهم ويدمغهم بالضلال.

وقد لجأ الشاعر إلى استخدام ضمير الغائب المفرد: "ضل" في البيت الأول، في حين وظـــف ضـــمير: "النحن" في البيت الثاني: "وأمامنا"؛ ليدلل بأن أولئك الذين ينكرون البعث هم فئة قليلة نـــادرة لا يعتـــد بآرائها، أما الأغلبية، فهي تقر بالبعث.

ويخاطب أبو العلاء محبوبته "المتخيلة" فيقول(٢):

وأبغضتُ فيك النخل والنخل يانع وأعجبني من حبك الطلح والضالُ

تعتمد علاقة الأنا/ الآخر على التشابه والاختلاف من خلال شبكة علاقات: علاقة الأنـــا/ المحبوبـــة، وعلاقة الأنا/ النبات، وعلاقة المحبوبة/ النبات، فالأنا تكره النخل- على الرغم من أنه محبب، لأنه ناضـــج ويؤكل - لأن الحبيبة بعيدة عنه، وفي المقابل تحب الأنا الطلح والضال"، مع أنهما نباتان بريـــان لا يمكـــن الإفادة منهما - لكنهما قريبان من المحبوبة التي تعيش في الصحراء؛ ولذا، فعلاقات الاتـــصال والانفـــصال جاءت تبعاً للحالة النفسية لدى الشاعر الذي صار ينظر إلى الأمور من زاوية خاصة.

وتأتي ثنائية الأنا/ الآخر في خطاب حبيبته المتخيلة "أمامة"، إذ يقول(٣):

ولقد ذكرتك يا أمامـــة بعـــدما نزل الدليل إلى التراب يسوفهُ

والعيس تعلن بـــالحنين إلـــيكم ولغامها كالبرس طار نديفـــهُ

فنسيت ما كلفتـــــــــنيه وطالما كلفـــــتني ما ضرني تكليفهُ

---

(١) **المصدر نفسه**، ج٣، ص ١٠٣٤ الرفت: الدق والكسر.

(٢) **المصدر نفسه**، ج٣، ص١٢١٣، النخل اليانع: الناضج. الضال: السدر البري.

(٣) **المصدر نفسه**، ج٣،ص١١٠٧-١١٠٩، يسوف التراب: يشمه. العيس: الإبل البيض. اللغام: لعاب الإبل أي ما ترميه من الزبد من فيها عند السير. البرس: بضم الباء وكسرها: القطن.

يوجه الشاعر الخطاب إلى "أُمامة" مباشرة، وكأنه لا يريد أن يقيم حواجز بينهما، فيتمثلها أمامه. وقد تخلت الذات المبدعة عن نزعتها الاستعلائية وذاتيتها، لتجعل للآخر/ المحبوبة سلطاناً عليها؛ فأصبحت المحبوبة تتحكم بالأنا وتسيطر عليها.

وأعتقد أن "الأنا" تتجه إلى المناطق العميقة والمظلمة من نفسها؛ حيث الشعور بفقدان الأحبة، ذلك أن اسم المحبوبة "أُمامة" يسعفنا في كشف الما وراء من الصورة، فأمامة ذات صلة بالأم التي ربما ترمز في وجدان الشاعر إلى الحنان والرأفة اللتين تبحث عنهما الأنا.

ولعلنا لا نبالغ في هذا التأويل، فالشعر "لا يخاطب قارئه مباشرة، وإذا ما فعل، فإننا نشعر عادة بأن الشاعر لا يثق بقدرة قرائه وناقديه على تفسير ما يعني دون مساعدة، ولهذا يهبط إلى دون المستوى الشعري إلى الكلام الموزون، أي إلى النظم وهو ما يستطيع أن يتعلمه من يشاء"[١].

ونلمس علاقة الاتصال والانفصال في قوله على لسان رجل ترك لبس الدرع وكبر وأسن[٢]:

| | |
|---|---|
| رأتني بالمطيرة لا رأتني | قريباً، والمخيلة قد نأتني |
| وأخلقت الشباب وكان بردي | وفارقت الحسام وكان حتني |
| كأني لم أرد الخيل تردي | إذا استسقيتها علقاً سقتني |
| ألاقي الدارعين بغير درع | وأدعو بالمدجج لا تفتني |
| أكلت منكبي سمر العوالي | وحمل السابري أكل متني |
| أعاذل طال ما أتلفت مالي | ولكن الحوادث أتلفتني |

يحرص الشاعر على الموازنة بين الأنا الضعيف الهرم في الحاضر/ والأنا الفتي القوي في الماضي، فالأنا تحتمي بالشباب الذي عاشته أمام قسوة الحاضر.

وقد تداخلت الضمائر: الغائب/ المتكلم/ المخاطب؛ لتحمل ضغط التمركز النفسي الحاد على الأنا المبدعة.

---

(١) فراي، نورثروب، **تشريح النقد، محاولات أربع**، ترجمة محمد عصفور، ط١، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٠، ص٥، وانظر عبد اللطيف، محمد حماسة، **الإبداع الموازي "التحليل النصي للشعر"**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١، ص ٧٠. إذ يقول: "إن المفردات في القصيدة تكتسب ظلالاً معينة ينسجها السياق الخاص للقصيدة، ويكسوها بدلالات ترتبط بالقصيدة نفسها". وانظر مولينيه، جورج، **الأسلوبية**، ترجمه وقدّم له بسام بركة، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩، مقدمة المترجم، ص٢٥، إذ يقول: إن الخطاب الأدبي مكان لبروز لغة الدلالات الإيحائية.

(٢) **الديوان**، ج٤، ص ١٧٠٧-١٧١١، المطيرة: موضع. قريباً: هيناً، قريب التناول. المخيلة: السحابة تخالها ماطرة، والمخيلة: خيلأ الشباب. أخلقت الشباب: أبليته. حتني: مثلي. الدارعون: جمع دارع وهو لابس الدرع. أكل: أثقل. سمر العوالي: الرماح. السابري: الرمح.

وربما كان الجدل بين الشاعر والعاذلة صورة لجدل الشاعر مع نفسه، فالعاذلة هي الصوت المضمر للشاعر، ولا عجب؛ "فالجدل بين الشاعر والعاذلة يعكس موقفاً للشاعر من نفسه أو من المجتمع الذي يعيش فيه"(١).

ويدخل الشاعر تجربة الأنا/ الآخر، ليكشف لنا عن رؤيته، إذ يقول(٢):

حي من أجل أهلهن الديارا     وابك هنداً لا النؤى والأحجارا
هي قالت لما رأت شيب رأسي     وأرادت تنكراً وازورارا
أنا بدر وقد بدا الصبح في رأ     سك والصبح يطرد الأقمارا

يقوم النص على فكرة الصراع النفسي المحتدم؛ إذ يصوغ المبدع لوحة فنية تتشابك فيها الضمائر، فنلحظ حوار الأنا مع نفسها، فهي تطلب بكاء المحبوبة "المتخيلة"، ولا شك في أن حث الأنا على البكاء يجسد لنا حالة الشاعر الداخلية، فالأنا هي التي تلهث وراء الآخر - ولو فنياً -.

وواضح أن فعل الأمر قد تسيد البيت الأول بما يحمل من قوة وانفعال.

وتبدو العلاقة بين الشاعر/ هند علاقة انفصال، لأنها قائمة على الإنكار والرفض، ومردها تحول الأنا من مرحلة الشباب إلى الشيخوخة، وقد أسهم عنصر التضاد في زيادة هذا النكران من خلال الصورة التي أتى بها الشاعر، فالمحبوبة بدر وشيب الشاعر صبح، ومن المعروف أن البدر لا يجتمع مع الصبح؛ لأن وقت طلوعه في الليل، إذ يبدد البدر الظلام ويخفف من كثافته.

ونلحظ علاقة الأنا بالآخر، حين يقول(٣):

هو الهجر حتى ما يلم خيال     وبعض صدود الزائرين وصالُ
فتى تقصر الأبصار عن قسماته     ولا ستر إلا هيبة وجلالُ
إلى حارم قاد العتاق سواهما     لها من نشاط بالكماة زمالُ
فجاش عليها البحر وهو كتائب     وخرت إليها الشهب وهي نصالُ
فوارس قوالون للخيل: أقدمي     وليس على غير الرؤوس مجالُ
لهم أسف يزداد إثر الذي مضى     مع الدهر سلماً ليس فيه قتالُ

(١) يوسف، حسني عبد الجليل، **العذل في الشعر الجاهلي**، مكتبة الآداب ومطبعتها، مصر، ص ١٤.
(٢) **الديوان**، ج٢، ص٦٥٤. الضمير في أهلهن عائد على الديار. الصبح هنا: الشيب.
(٣) **المصدر نفسه**، ج٣، ص ١٠٤٦-١٠٥٠. حارم: اسم بلد. الزمال: ضرب من العدو.

فالأنا تفتخر بالآخر البطل / النموذج الذي تراه مثالا للبطولة في ميادين القتال، فهو يقود الخيل بإقدام وشجاعة، ومن فرط شجاعته هو وجنده أنهم كانوا يحبون الحرب ويأسفون على مسالمة عدوهم فيما مضى من زمانهم.

ومن الواضح أن الشاعر استهل الأبيات بضمير الغائب " هو الهجر"، وكأنه يمهد بهذا الهجر للإشـــعار بأن هذا البطل قد ترك حياة الدعة و الغزل الذي غالباً ما يشغل الشاعر العربي.

وتظهر جدلية الأنا/ الآخر في قوله(١):

ذم الوليد و لم أذمـــم جـــواركم    فقال: ما أنـــصفت بغـــداد، حوشـــيتا
فإن لقيت وليداً والنـــوى قـــذف    يـــوم القيامـــة لم أعدمـــه تبكيتـــا
أعد من صلواتي حفظ عهـــدكم    إن الصـــــلاة كتـــاب كـــان موقوتا

يقيم الشاعر صراعاً بين موقفين، موقف الوليد "البحتري" الذي ذم بغداد، وموقف الأنا التي ترفض هذا الذم. و لم تكتف الأنا بهذا الرفض، وإنما راحت تعد نفسها للقاء الوليد يوم القيامة؛ لتدحض آراءه وكلامه.

وتغيب الأنا الوليد وتهمش دوره في البيت الأخير؛ لتقيم علاقة مباشرة مع أهـــل بغـــداد، فتلجـــأ إلى تضخيمهم من خلال ضمير الجمع "عهدكم" مقابل إفراد ضمير المتكلم: "أعد"، ومن خلال إضفاء الطابع الديني على هذه العلاقة، إذ تعد حفظ عهدهم فريضة كالصلاة.

وثمة ملاحظة هي أن أبا العلاء أتى بكلمة "الوليد" معرفةً في البيت الأول، لكنه نكّرها في البيت الثاني: "وليداً"، ولعل السر في هذا أن شخصية الوليد "البحتري" ليست بمغمورة وأبياتـــه في ذم بغـــداد ليـــست بمجهولة، فلجأ إلى التعريف، في المرة الأولى، أما في البيت الثاني، فالشاعر يستعد للقاء الوليد يوم القيامـــة، وليس من السهل أن تكون شخصية الوليد معروفة في ذاك الموقف الجلل.

والطريف أننا نجد ثنائية الأنا/ الآخر على صعيد الأحلام، من ذلك قوله في رثاء أمه(٢):

---

(١) **المصدر نفسه**، ج٤، ص١٦٠١-١٦٠٣،. الوليد: هو الوليد بن عبيد البحتري الذي دخل بغداد ثم رحل عنها و لم يحمد أهلها، وهو القائل:

ما أنصفت بغداد حين توحشت    لنزيلها وهي المحل الآنسُ
لم يرع لي حق القرابة طيئ    فيها ولاحق الصداقة فارسُ

انظر البحتري، **الديوان**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ج٢، ص ١١٣٢.التبكيت: من قولهم: بكت فلان فلانا: إذا اسكته بحجة.

(٢) **المصدر نفسه**، ج٤، ص ١٦٩٠-١٦٩١.

أراني الكرى أني أصـــبت بناجـــذ ألا إن أحـــلام الرقـــاد لـــضلالُ
إذا نمت لاقيت الأحبة بعـــــدما طوتهم شهور في التراب وأحوالُ

تصنع الأنا عالماً شعرياً نابعاً من نفسيتها التي تستشعر عزلة اجتماعية؛ فلقاء الأحبة في المنام يكرس دلالة الاغتراب، وبالتالي يومئ إلى تراكم الأحاسيس المؤلمة في وعيه الباطن.

ولنلاحظ أن الشاعر استخدم "إذا" الشرطية في البيت الثاني، وهـــي تـــستعمل في المعـــاني الممكنـــة الحصول[1]، وكأن الشاعر يتمنى أن تكون هذه الرؤيا حقيقية ومحققة.

وتتبدى ثنائية الأنا/ الآخر، حين يرثي أمه، فيقول[2]:

سألتُ: متى اللقاء؟ فقيل حتى يقوم الهامدون من الرجـــامِ
ولو حدوا الفراق بعمر نـــسر طفقت أعد أعمار الـــسمامِ

يطرح أبو العلاء قضية رئيسة هي شوقه للقاء أمه. ويرتفع صوت الذات الشاعرة من خـــلال ضـــمير المتكلم: "سألت"، والسؤال يتضمن معنى الحيرة والقلق، ثم يأتي الجواب بصيغة المبني للمجهول، وهي صيغة تتعانق مع طبيعة السؤال.

ولعل المخاطب المجهول الذي يسأله الشاعر ما هو إلا الأنا المضمرة خلف هذا المخاطب، وربما وظف الشاعر هذا الأسلوب؛ لأن وضعه النفسي ممزق، فجاء الخطاب الشعري شبيهاً بالرؤية التأملية الذاتية الـــتي تسيطر على الأنا الشاعرة.

وقد انتقل الشاعر من صيغة الماضي: "سألت" إلى المضارع: "يقوم الهامدون"؛ مما يدل علـــى انتقـــال الحركة من الداخل إلى الخارج.

ويبدو الشاعر قادراً على فهم لغة الطير الأعجم، انطلاقاً من نفسيته- الشاعر-الشاحبة، وذلك حـــين يرثي أباه عبد الله بن سليمان، فيقول[3]:

سأبكي إذا غنى ابن ورقاء بهجة وإن كان ما يعنيه ضد الذي أعـــني
ونادبة في مسمعي كـــل قينـــة تغرد باللحن البري عـــن اللحـــن

(١) انظر ابن يعيش، موفق الدين ( ت ٦٤٣هـــ/ ١٢٤٥م)، **شرح المفصل**، تحقيق جماعة من العلماء، إدارة الطباعة المنيرية بمصر، ج٩، ص٤.

(٢) **الديوان**،ج٤، ص ١٤٢٨-١٤٢٩. الرجام: القبور. السمام: طير موصوف بقصر العمر.

(٣) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٩٤٠-٩٤١ الورقاء: الحمامة. باللحن: الغناء. عن اللحن: هو الخطأ في الإعراب أي الخروج عن وجهه الصحيح.

وأحمل فيك الحزن حياً فإن أمت     وألقك لم أسلك طريقاً إلى الحـــزنِ
وبعدك لا يهوى الفؤاد مـــسرة     وإن خان في وصل السرور فلا يهني

نشهد في الأدبيات السابقة صراعاً بين الأنا/ الآخر- الحمام، وهو صراع يعتمد على الخيال السمعي: الحمام يغني ويبتهج، فيثير كوامن الأنا ومشاعرها، فتفزع إلى البكاء، ومن المعروف أن الحمام في الثقافـــة العربية رمز الحنين والوفاء.

والطريف أن هديل الحمام قد تحول في ذهن الشاعر إلى ندب وتفجع، فقد أصبحت المغنية المجيدة عنده كالنائحة، لفرط حزنه على أبيه، ولأنه قد حرم السرور بعده على نفسه.

وبعد أن تتخلص الأنا من مشاركة الطير، تنكفيء على ذاتها، فتعود العلاقة بين الأنا/ الأنت- والدته، فالأنا تتجرع غصص الفراق في الحياة، ولذا، يغدو الموت بالنسبة لها وسيلة للسلو.

وتنشطر الذات إلى شطرين: الأنا/ الفؤاد، دلالة على حالة الهذيان والتمزق النفسي، فالفؤاد ســيودع المسرات جميعها، وإذا خان، فيدعو عليه صاحبه بالشقاء.

وتحتل الأنا مركز التوهج الذاتي، حين يقول أبو العلاء(١):

أقول والوحش ترميني بأعينــها     والطير تعجب مني كيف لم أطــر:
لمشمعلين كالسيفين تحتـــهما     مثل القناتين من أين ومـــن ضـــمر
في بلدة مثل ظهر الظبي بت بها     كأنني فوق روق الظـــبي من حذر

يستحضر الشاعر، هنا، الحيوان/ الوحوش؛ كي يضيء تجربته، فهو يسقط أحاسيسه عليها؛ ليبرز تفرد الذات واستعلاءها، والشاعر عن طريق هذا "الإحساس الوهمي" يرنو إلى التفوّق والانتصار، ولكنه تفـــوّق نفسي يتوهمه من خلال إسناد صفة الإعجاب إلى الحيوان. ولاشك في أن الصورة في البيت الأول نابعة من إحساس الشاعر بعاهة العمى التي ظلت تقبع في زوايا نفسه.

ونحن نعلم أن الرمي يكون باليد -عادة- لكن الشاعر أسند هذه الصفة إلى العيون، وفي هذا جـــذب للقارئ وشد لانتباهه.

ويتكئ الشاعر على جدلية الأنا/ الآخر، حين يقول(٢):

إلى كم تشكاني إلي ركـــائبي     وتكثر عـــتبي خفيـــة وجهـــارا

---

(١) **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٣٠-١٣١. المشمعل: السريع. الأين: النصب والتعب. مثل ظهر الظبي: أي بلدة مستوية. الروق: القرن.

(٢) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٦١٩-٦٢١. إذا لاقتني: المنايا. الحِرار: العطاش، جمع حران. العنس: الناقة الصلبة.

أسير بها تحت المنايـــا وفوقهـــا فيسقط بي شخص الحمام عثارا
وكـــن إذا لاقيـــنني ليردنـــني رجعن كما شاء الصديق حـــرارا
فلله طعمي ما أمر مـــــذاقه ولله عيسي مــــا أقل نـــــفارا

يدور مضمون هذه الأبيات حول افتخار الشاعر بكثرة أسفاره وتجشمه المشاق، ولكن الشاعر اتخـــذ الوجود الخارجي/ الإبل معادلاً موضوعياً أسقط عليه مشاعره، وقد جاءت هذه الإسقاطات صدى لنفسيته التي تحسّ بالنقص والتعويض.

واللافت للنظر أن الشاعر اتكأ على الصورة التشخيصية والتجسيمية في النص، وهذا أمـــر طبيعـــي؛ فالتشخيص والتجسيم من أبرز خصائص الصور البصرية في شعر العميان(١).

ويصطنع الشاعر موقفاً يتخذ فيه من ثنائية الأنا/ الآخر محوراً فيقول(٢):

أرحتني، فأرحـــت الـــضمر القـــودا والعجز كان طلابي عنـــدك الجـــودا
وقد أنست إلى حلمـــي وأوحـــشني كـــر العـــواذل تأنيبـــاً وتفنيـــداً
ردي كلامك ما أمللت مستـــــمعا ومـــن يمل مـــــــن الأنفاس ترديدا

يستفز النص وعي المتلقي، فالشاعر يتحدث عن الراحة، وهي راحة متصلة بالمخاطب، ولكنها راحـــة من نمط مختلف، فالشاعر لا يرجو الجود ولا العطاء، ومن ثم، فهو لا يريد أن يتكلف جهداً في الـــذهاب إليه، وقد انعكست هذه الراحة على الإبل، ذلك لأنها مطية السفر، ولما كانت "الأنا" تدرك أن الآخر ليس لديه عطاء، فهي لا تكلف الإبل جهداً أو سفراً.

ومن ناحية أخرى، نلحظ علاقة مع العواذل - على غير المعهود- فالعاذلة غير محببة في الشعر العربي- غالباً- لكن الشاعر يتآلف معها، هنا، لأن دورها هو العذل على العطاء أو الشجاعة...الخ، ولذا؛ فالشاعر يفترض أنها تزجر وتنهى، وهذا الزجر المفترض مقبول لدى "الأنا"، ما دامت قد أدركت أن الآخر لا يمكن الإفادة منه.

ونلحظ علاقة الأنا بالمكان/ الأطلال، وذلك حين يقول(٣):

---

(١) انظر الفيفي، عبد الله بن أحمد المغامري، **الصورة البصرية في شعر العميان**، ص ٢٢٩- ٢٣٠.

(٢) **الديوان**، ج٣، ص١٠٩٣-١٠٩٤. الضمر: جمع ضامر وهو البعير الذي ضمر من السفر. القود: الإبل الطويلة الأعناق، جمع أقود وقوداء.

(٣) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٦٨٩-٦٩٢. الحبس: جمع حبسة، وهي ثقل باللسان تجعل القول متعذراً. الرعية (هنا): نفس الشاعر. لم تمس: من ماس الدواء إذا خلطه.

لولا تحيـــة بعـــض الأربـــع الـــدرس ما هاب حد لساني حـــادث الحـــبسِ
هل تسمع القـــول دار غـــير ناطقـــة وفقدها السمع مقـــرون إلى الخـــرسِ
لأنـــسينك إن طـــال الزمـــان بنـــا وكم حبيب تمـــادى عهـــده فنـــسيِ
يا شاكي النوب انهض طالبـــاً حلبـــاً نهوض مضنى لحسم الـــداء ملـــتمسِ
واخلع حـــذاءك إن حاذيتـــها ورعـــاً كفعل موسى كلـــيم الله في القـــدسِ
واحـــــمل إلى خـــير والٍ من رعيته أزكى التحـــيات لم تـــمزج و لم تمسِ

يبدو الطلل، هنا، أحد العناصر الرئيسة الداخلة في تجربة أبي العلاء، وقد جاء هذا المطلع الطللي أقرب إلى المناجاة الذاتية، فالأنا تشعر بالوحدة، فتعاملت مع الطلل من منظور نفسي، فتخيلت أن الطلل لا يسمع أقوالها ولا يستجيب لكلامها، دلالة على أزمتها الداخلية، ثم لجأت إلى اصطناع شخصية وهمية، لتبث إليها الشكوى وتطلب منها الذهاب إلى حلب- موطن الممدوح- كما أضفت طابعاً دينياً على الصورة، ذلـك أن خلع الحذاء يكون- عادة- عند الصلاة.

والشاعر، هنا، يرتكز على التناص مع القرآن الكريم، حين قال سبحانه وتعالى: ﴿فاخلع نعليك إنـك بالوادي المقدّس طوى﴾(١).

وهو تناص يخدم رؤية الشاعر وموقفه، فإذا ما عرفنا أن الشاعر يهنئ بعض الأمراء، فإننـا نـدرك أن التناص يدل، هنا، على قداسة المكان "حلب"، وبالتالي، يدل على مكانة الممدوح التي تصل إلى مرتبة دينية عظيمة في نظر الشاعر.

ونجد لوحة حوارية مفتعلة، وذلك حين قال أبو العلاء على لسان درع تخاطب سيفاً(٢):

ألم يبلغـــك فتكـــي بالمواضـــي وســـخري بالأســـنة والزجـــاجِ؟
وأني لا يغـــــــير لي قـــــــتيراً خـــضاب كالمـــدام بـــلا مـــزاجِ
منعت الـــشيب مـــن كـــتم التراقـــي و لم أمنعـــه مـــن خطـــر العجـــاج

(١) **سورة طه**، الآية ١٢.

(٢) **الديوان**، ج٤، ص ١٧٢٠-١٧٢٣. المواضي: السيوف. الأسنة: جمع سنان وهو رأس الرمح. الزجاج: جمع زج وهو الحديدة في أسفل الرمح. القيتر: رؤوس مسامير الدروع، والقتير أيضاً: ابتداء ظهور الشيب. الخضاب (هنا): الدم، شبهه بالخمر قبل مزجها. يقول: إن هذه الدرع تقول أنا أحامي عن لابسي وأمنعه أن يصاب بجراحه فيختضب بالدم. الكتم: صبغ يخضب به الشيب، ولونه أحمر، ويقال هو حب العظلم. التراقي: جمع ترقوة وهو العظم في أعلى الصدر. الخطر: نبت يخضب به الشيب. الحرباء: مسمار الدرع، والحشرة التي تدور مع الشمس. العير: الحمار الوحشي، والعير أيضاً: الناتئ في وسط السيف وهو المقصود هنا. موضحة الشجاج: الشجة البليغة التي تبلغ العظم وتوضحه. المران: الرماح، وثعالب المران: ما يدخل منها في الشفرات، جمع ثعلب. يصيح: من الإصاحة، وقوله "يصيح"، يعني الحرباء، أي هذا الحرباء الذي هو المسمار يكسر الرماح، فيسمع لثعالبها صياح.

فهـــل حــــدثت بالحربـــاء يلقـــي بـــرأس العـــير موضـــحة الـــشجاجِ
يـــصيح ثعالـــب المـــران كربـــاً صـــياح الطـــير تطـــرب لابتـــهاجِ

يقوم النص على تقنية الحوار، وهو حوار من طرف واحد، الدرع تخاطب السيف، ويبدو أن السيف، هنا، رمز للمعتدي المتطاول، وهو الآخر، وأن الدرع رمز للأنا- الشاعر الصامد المتعالي الذي ارتدت عنه سفاهات الآخر كليلة حسيرة.

ويستنطق الشاعر البرق، ليعرض- من خلال مناجاته- فلسفته ورؤيته الداخلية، إذ يقول(١):

فيا برق ليس الكرخ داري وإنمـــا رماني إليه الـــدهر منـــذ ليـــال
فهل فيك من ماء المعـــرة قـــطرة تغـــث بها ظـــمآن ليس بسال

لقد اتخذ البرقُ بعداً غرائبياً من خلال إضفاء الشاعر مسحة إنسانية عليه، فقد صـــار- كالإنـــسان- يخاطب بـــ"ياء" النداء التي تستخدم -عادة- مع العقلاء، ولاشك في أن صيغة النداء من الصيغ التي تعبّـــر عن موقف خطابي ناشئ من ذات المتكلم تنبع من صيغة حوارية، إذ تستدعي هذه الصيغة وجود المخاطب في مقابل المتكلم(٢).

والشاعر، في النص، يتحدث عن غربته في الكرخ، بعيداً عن بلدته معرة النعمان، ولـــذا، فاعتقـــد أن لكلمة "البرق" بعداً إيحائياً، ذلك أن البرق- في الأصل- مؤشر على المطر، ومن هنا، فربما وظفه الـــشاعر ليكون رمزاً إلى الأمل والإشراق وسط هذا الإحساس العميق بالغربة في العراق.

ومن المعروف أن الماء يعيد التوازن النفسي والطمأنينة للإنسان العطشان، ولعل هذا ما يبحـــث عنـــه الشاعر، فهو بحاجة إلى الأمن النفسي الذي يجده في بلدته، معرة النعمان.

ولا يخفى في أن الجمل الاعتراضية قد هيمنت على النص، فقد فصل الشاعر بين المفعول به "اليـــاء" في قوله: "رماني" والفاعل "الدهر" بشبه الجملة "إليه" في البيت الأول، كما فصل بين الخبر المقـــدّم: "فيـــك" والمبتدأ المؤخر: "قطرة" بشبه الجملة: "من ماء المعرة" في البيت الثاني.

وربما جاءت هذه الظاهرة الأسلوبية تبعاً لحالة الشاعر النفسية بما ينتاها من توتر وتمزّق، ثم لتجسد حالة الانفصال المكاني التي يعيشها الشاعر.

(١) **المصدر نفسه**، ج٣، ص ١١٩٥. الكرخ: سوق أو محلة في بغداد.
(٢) انظر قاسم، سيزا، **القارئ والنص**، ص ٩٥.

ويشكل الموت حضوراً في وعي أبي العلاء، حين يقول(١):

إذا وصـــف الطائي بالبـــخل مادرٌ وعـــيّر قساً بالفـــــهاهة باقـــلُ
وطـــاولت الأرض السماء سفاهة وفاخرت الشهب الحصى والجنادلُ
فياموت زر إن الحـــيـــاة ذميمة ويا نفس جدي إنّ دهـــرك هازلُ

يعبر الشاعر في البيتين الأولين عن انقلاب الأوضاع في هذا العالم، وهو الانقلاب الذي يوجب علـــى كل من يحترم نفسه أن لا يشارك في هذه المهزلة .... مهزلة انقلاب الأوضاع كل إلى ضـــده، ثم يجـــيء البيت الأخير قمة في الإحساس بالذاتية واحترام النفس والتعالي على هذا الوضع المتردي.

وغير خاف أن الشاعر اعتمد على الاستعارة في النص السابق، إذ انزاح بالأرض والشهب والمـــوت، ليتعامل معها وكأنها بشر آدمي، ولا عجب، فإن "درجة شاعرية الاستعارة تزداد كلما صادفت أشـــكالاً انزياحية مورفولوجية أو تركيبية"(٢).

**خاتمة:**

تعالج هذه الدراسة ظاهرة (أنا والآخر) في شعر أبي العلاء المعري، من خلال ديوانه" سقط الزند"، فقد بان لنا أن الأنا الشاعرة كانت تتضخم عنده في معظم الأحيان، وقد جاء هذا التـــضخم، ليمثـــل جانبـــاً تعويضياً عن عاهة العمى وذلك من خلال نظرته إلى الإنسان والحيوان والمكان ..... وغير ذلك.

وقد كانت الأنا ترتبط بالآخر في علاقات مسالمة، أحيانا، وصراع في معظم الأحيان، ولا غرو، فقـــد كانت نفس أبي العلاء وشعره يمتلئان بالصراع والثورة، وقد كان هذا الصراع يفضي إلى الانتصار علـــى الآخر والتسامي عليه ومحاولة الصمود أمام الواقع المتردي، وأحياناً، كانت الأنا تلجأ إلى الهروب من الآخر/ المجتمع، لأنها لا تثق به، ولا تطمئن إليه.

(١) **الديوان**، ج٢، ص ٥٣٣-٥٣٨.الطائي: يعني حاتما الطائي. مادر: رجل من بني هلال بن عامر صعصعة، يضرب به المثل في البخل. قس: هو قس ابن ساعدة الإيادي، كان رجلا حكيما من حكماء العرب. باقل: رجل من العرب معروف بالعي.

(٢) بليث، هنريش، **البلاغة والأسلوبية**، ترجمة وتعليق محمد العمري، أفريقيا الشرق- المغرب، ١٩٩٩، ص ٨٦.

# أحمد شوقي وفن الحكايا على ألسنة البهائم والطيور

د. طارق عبدالقادر المجالي*

تاريخ تسلم البحث: ٢٠٠٥/٧/١٢ تاريخ قبوله: ٢٠٠٥/١٠/١٦

ملخّص

نهضت هذه الدراسة بتوطئة وثلاثة محاور وخاتمة؛ كان محورها الأول عن علاقة أحمد شوقي بفن الحكايا التي كان يجريها على ألسنة البهائم والطيور، وما اشتملت عليه من مغاز أخلاقية. متأثراً بالتراث العربي بعامة، وبما كتبه الشاعر الفرنسي (لافونتين) من خرافات بخاصة، لكنه ابتكر موضوعات جديدة تناسب الحياة العصرية ، والقيم العربية والإسلامية، تضمنها الجزء الرابع من ديوانه (الشوقيات) .

وتناول المحورالثاني الشخصيات الحيوانية وارتباطها بالمضمون المباشر أو الرمزي. أما المحورالثالث، فعرض لأسلوب أحمد شوقي في رسم شخصياته الحيوانية، ومنهجه الذي اختطه في بناء نصه الحكائي. وانتهت الدراسة بخاتمة مكثفة لخّصتْ ما احتوتْهُ، وما تأمُلُ به مستقبلاً لهذا الفنّ الأدبي الطريف.

**Abstract**

**The Use of Fable in Aḥmad Shawqi's Poetry**

This study falls into three parts and a conclusion. The first part deals with Shawqi's relationship with the art of the fable and its moral lessons; the second part with animal characters and their relationship to content, literal or figurative; and the third part deals with Shawqi's style in delineating his animal characters and his method in structuring his fable texts.

The study also shows that Aḥmad Shawqi was influenced by *Kalila wa Damna*, which had been translated into Arabic as well as by the myths that the French Poet Lafontaine wrote. Shawaqi himself made his contribution to this art and created tales and topics that suited the Egyptian folk life and the Arabic Islamic values and included these in chapter four of his *Alshwaqaiyāt*. Finally, the study concludes by an intensive summary of its contents and afterward views of the future of this literary art.

* أستاذ مساعد في اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن

ولد أحمد شوقي في القاهرة سنة( ١٢٨٥- ١٣٥١هـ= ١٨٦٨- ١٩٣٢م) من أصول مختلفة اختلط فيها الدم الشركسي بالتركي والعربي، ونشأ في كنف جدته اليونانية التي كانت تعمل في بلاط الخديوي إسماعيل، وبدأ تعلمه في الكتاب، ثم انتقل إلى مدرسة المبتديان الابتدائية وبعدها إلى التجهيزية ليلتحق بعد ذلك بمدرسة الحقوق ثم يتحول عن الحقوق إلى الترجمة. أرسله الخديوي توفيق إلى جامعة مونبيليه عام ١٨٨٧م لدراسة القانون والآداب، وبقي في باريس حتى عام ١٨٩٣وهو من أشهر شعراء العصر الحديث،كما بويع بإمارة الشعر في مهرجان تكريمي سنة ١٩٢٧. رزق بثلاثة أولاد هم: علي، وحسين، وأمينة، وقد خصّهم بقصائد تضمّنها الجزء الرابع من الشوقيات. ترك شوقي نتاجاً ضخماً، شعرياً ونثرياً؛ ففي الشعر ترك الشوقيات في أربعة أجزاء، وله في المسرح: علي بيك الكبير، وعنترة، وقمبيز، وأميرة الأندلس ومصرع كليوباترا، ومجنون ليلى، وبعض الروايات، وكتب في النقد الاجتماعي والتأملات[(١)].

حين سافر إلى أوروبا، اتصل بالجديد في الأدب والفنون، كان من بينها أدب الأطفال الذي شغف به كثيراً، وكان نتيجة هذا الشغف أن قدم لنا مجموعة من القصائد التي كتبها على ألسنة البهائم والطيور، وقد جمعت في نهاية الجزء الرابع من الشوقيات، وقد قام عبد التواب يوسف بإصدار ديوان شوقي للأطفال متضمناً ما كان في الجزء الرابع من الشوقيات وما ظهر في الشوقيات المجهولة التي جمعها محمد صبري، كما صدّره بدراسات عن جوانب من فن شوقي وملابساته في هذا المجال[(٢)].

ولقد اختارت هذه الدراسة الجزء الرابع من الشوقيات، وهو الديوان الذي ظهر سنة ١٩٤٣م بعد وفاة الشاعر أحمد شوقي، وقد حققه محمد سعيد العريان، ثم قام الدكتور إميل أ.كبا بإعادة ترتيب قصائده، وتحقيقه والمداخلةعليه، فوزع قصائد الديوان على أربعة أقسام:الأول: في الحب والطبيعة، والثاني: في الأمثال والحكايات، والثالث في الزمن والإنسان والحضارة، و القسم الرابع في نشوة الذات والتاريخ الخاص. أما ما يعني هذه الدراسة من هذه الأقسام الأربعة، فهو القسم الثاني المتعلق بالأمثال والحكايات التي أجراها الشاعر على ألسنة البهائم والطيور، وقد تضمنت قيما أخلاقية، وإشاراتٍ سياسية، قدمت للناشئة وللكبار أيضا بغلاف رقيق من الرمز والإيحاء، وقد برع الشاعر في رسم شخصيات حكاياته الشعرية

(١) انظر خير الدين الزركلي: الأعلام (قاموس تراجم)، ج١، ط٦، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤، ص١٣٦، وانظر ديوان أحمد شوقي، المجلد الثاني، الجزء الثالث، مداخلة وتحقيق إميل أ. كبا، ط١، دار الجيل، بيروت ١٩٩٥، ص٥.

(٢) انظر سعد أبو الرضا، النص الأدبي للأطفال، ط١، دار البشير للنشر والتوزيع، عمّان ١٩٩٣، ص٦٣

الحيوانية، وفي بناء الحكاية عليها، وتصويرها في أدق تفاصيلها، وببعديها: الخارجي والداخلي على السواء. وكان من أهم الأسباب التي دفعت إلى تناول هذا الجانب الطريف في شعر أحمد شوقي، هو أننا قلّما قرأنا لشعراء يمارسون مثل هذا النوع من الكتابة الأدبية، على الرغم من انتشاره وذيوعه في وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية، وبخاصة ما يقدمه التلفاز من أفلام (الكرتون )، وزيادة على هذا ولوجُه ساحة (الدراما) وتقمص الشخصية الحيوانية ودخوله مجال الغناء أيضاً. لهذا أردتُ لفت الأنظار إلى هذا الفن الأصيل، وحفز الشعراء إلى السير في هذا الاتجاه، ثُمّ إنّ في هذا النوع من الأدب مجالاً رحباً لاقتناص الحكمة والمثل مغلّفاً بالإشارات الرمزية والمضامين السياسية التي يعجب بها الكبار، وفيها من جانب آخر المتعة والتسلية ومتابعة حركات الشخصيات الحيوانية في تجلياتها بما يحققه من دهشة للصغار، السبب الذي جعل هذه الحكايات الشعرية جزءاً من أدب الأطفال، ومكوناً أساسياً لمساق "أدب الأطفال" في الجامعات العربية.

- ١ -

## أحمد شوقي وفن القصة الحيوانية

يطلق على هذا النوع من القصص اسم (الفابولا) وهو مصطلح مأخوذ عن اللغة الإنجليزية(Fable) [١]، المشتقة من المصطلح اللاتيني (Fabula)، وتعني تلك الأقصوصة ذات المغزى، التي تُروى على ألسنة الحيوان. ومن معانيها: الخرافة أوالقصة الحيوانية التي لها مغزى، وتقدم موعظة ما، أوهي القصة الخيالية بشكل عام، لذا فهي هنا أعم من كونها قصة حيوانية. أما الدراسة فتميل إلى كونها -أي الفابولا- قصة حيوانية ذات مغزى، والناطق فيها هو الحيوان نفسه، مع احتفاظه (بحيوانيته)، كما يقوم الإنسان والنبات والجماد، بمؤازرة الحيوان ومشاركته أدوار البطولة في هذه الحكايات .

وهنا ينبغي التوقف للقول إنّ هذا الفن (الفابولا) ليس فنّاً دخيلاً أو طارئاً على لغتنا العربية[٢]، كما أنه ليس من ابتكار أحمد شوقي على الرغم من إسهامه في تطويره ودعمه بثراء لغوي وشعري على الصعيدين:

---

(١) Fable: 'Ashort Story That Teaches Amoral And That Often Has Animals As Speaking Characters: Aesop's Fables'. Oxford Word Power, University Press ٢٠٠٠, P ٢٦٨.

(٢) انظر ليلى حسن سعد الدين: كليلة ودمنة في الأدب العربي، ط١، مكتبة الرسالة، عمان، ص ١٢٣- ١٤٨.

الشكلي والمضموني، وتحويل هذا الفن من النثر إلى الشعر. ومن المؤكد أن براعة شوقي في مثل هذا الجنس الأدبي -فضلاً عن موهبته الأدبية الفذّة- تعود إلى رافدين أساسين أسهما في استوائه على سوقه، وهما:

**أ- الرافد التراثي:**

لم تقف الدراسات الأدبية المقارنة على أي الشعوب كان الأسبق في اختراع حكايات هذا الفن الأدبي، لذلك فمن العبث تتبع هذه الحكايات لمعرفة جذورها الأولى، لأنّ هذا محل خلاف كبير بين الباحثين(١)، ولو حاولنا المقاربة مع ما في تراثنا العربي من هذا الفن الأدبي، لقلنا إنّ مخاطبة الشعراء الجاهليين للحيوان، ومعاملته معاملة الإنسان العاقل، وإضفاء صفات الإنسان عليه، بحيث نحسه في بعض نماذج الشعر العربي القديم باكياً شاكياً أو حزيناً متألماً، كما هو الحال عند الشاعر الجاهلي المثقب العبدي الذي حاور ناقته وهي ( تتأوه آهة الرجل الحزين) وعنترة الذي رسم لحصانه صورة إنسانية، وكلها تدل على العلاقة الحميمة التي تربط بين العربي في صحرائه وحيوانه. وقد نتلمس في بعض سور القرآن الكريم آيات عرضت لبعض الحيوانات ناطقة ناصحة كالهدهد وكالنملة وغيرهما، هذه القصص التي من المحتمل أن يكون الشاعر قد استوحى مضامين بعض قصائده منها.

ويوجد الكثير من هذه القصص التي اشتغل بها المؤلفون والنقاد القدامى كأبي هلال العسكري والميداني في مجمع أمثاله وأبي عبيد البكري، والدميري في حياة الحيوان الكبرى وابن النديم في الفهرست، كل هذا يدّل على صلة العرب بهذا الفن الأدبي، الذي اطلّع شوقي عليه وأفاد منه قبل أن يسافر إلى فرنسا، فتشكلت لديه نواة هذا الفن وبذرته الأولى.

أما الجانب المهم الذي سنتوقف عنده في هذا المجال، فهو تأثر أحمد شوقي بكتاب "كليلة ودمنة"، لابن المقفع؛ إذ ظهر أثره في شعر أحمد شوقي واضحاً جلياً، وليس الغاية، هنا، تتبع نشأة هذا الكتاب ولا معرفة عدد اللغات التي ترجم إليها أو السبب في فقدان أصله البهلويّ الذي ترجم عنه ابن المقفع، حتى باتت الترجمة العربية أصلاً لكل ترجمة جاءت بعدها، لا نودُّ أن نخوض في هذا كله لضيق المقام، ولابتعاده عما نحن بصدده، لكنني أثبت ما أثبته محمد غنيمي هلال بحصول التأثر والتأثير مع اختلافي معه بدرجة التأثر الذي عدَّه ضئيلاً وأعدُّه كبيراً عند عرض أحد الأثرين على الآخر .

(١) انظر محمد غنيمي هلال: الأدب لمقارن، ط٣، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجاية، القاهرة، ص ١٧٩.

ولقد بدا تأثره بكتاب "كليلة ودمنة"واضحا حين ضمن في حكاياته الشعرية بعضا مما اشتملت عليه حكايات كليلة ودمنة من معان وقيم ومغاز، بعد إعادة صياغتها وتقديمها للمتلقين شعرا على شكل مقطوعات تنتهي بحكمة مبتغاة غالباً. ومن الأمثلة على بعض ما ضمنه شوقي في حكاياته من كليلة ودمنة ، قول ابن المقفع في مواضع مختلفة من "كليلة ودمنة":

١. وإنما ضربتُ لك هذا المثل لتعلم أن الحيلة تجزئ القوة[١].

٢. قال دمنة " لا تنظر إلى صغري وضعفي فإن الأمور ليست بالضعف ولا القوة ولا الصغر ولا الكبر في الجثة: فرُبّ صغير قد بلغ بحيلته ودهائه ورأيه ما يعجزُ عنه كثير من الأقوياء"[٢].

٣. " زعموا أن غراباً كان له وكر في شجر على جبل كان قريباً منه جُحر ثعبان أسود، فكان الغراب إذا فرّخ عمد الأسود إلى فراخه فأكلها، فبلغ ذلك من الغراب وأحزنه فشكا ذلك إلى صديق له من بنات أوى! وقال له: أريد مشاورتك في أمر قد عزمت عليه، قال: وما هو؟ قال الغراب: قد عزمت أن أذهب إلى الأسد إذا نام، فأنقر عينيه فأفقأهما، لعلّي أستريح منه"[٣].

٤. "فقلن: وما عسى أن نبلغ منه ونحن طير ضعاف؟ فقالت للعقاعق والغربان: أحب منكن أن تصرنَ معي إليه فتفقأن عينيه، فإني أحتال له بعد ذلك بحيلة أخرى".

أما أحمد شوقي فضمّن المعاني السابقة، التي تدل على مساعدة الضعاف لبعضهم بعضا، في مثل قوله[٤]:

اجتمعوا فالاجتماع قـــوة    ثم احفروا على الطريق هوّه
يهوي إليها الفيل في مروره    فنستريح الدهرَ من شروره

فالضعاف بالحيلة والاتحاد يغلبون القوي ويتخلصون من شروره.

(١) كليلية ودمنة، ص ١١٥.
(٢) كليلة ودمنة، ص١١١.
(٣) كليلة ودمنة، ص ١١٢.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٥٦.

٥. ومن التضمين المعنوي لدى شوقي ما قاله ابن المقفع:" وكان قريباً منه فيها أسد عظيم، وهو ملك تلك الناحية، ومعه سباع كثيرة وذئاب وبنات آوى وثعالب وفهود ونمور؛ وكان هذا الأسد منفرداً برأيه دون أخذ برأي أحدٍ من أصحابه".

فضمن شوقي هذا المعنى في قصيدة له بعنوان :"الأسد ووزيره الحمار[١]:

مـــــات الـــــوزيرُ فمــــن ذا لـــسويس أمــر الـــضواري
قــــال: الحمــــار وغريــــري قـــضي بهـــذا اختيـــاري
فاستضـــــــحَلت ثم قالت: مــــــاذا رأى في الحمار

يقول أحمد شوقي [٢]

رأي الرعــــــية فيـــــكم مـــن رأيــكم فـــي الحمار

إن الاختيار السيء للمعاون يجلب الضرر ويضيع هيبة الحاكم أمام أفراد شعبه، وهو المعنى ذاته الـــذي تناوله ابن المقفع في حديثه عن الراعي والرعية واختياره في قوله:" زعموا أن جماعة من الكراكي لم يكن لها ملك فأجمعت أمرها على أن تملك عليها ملك البوم"[٣].

وفي باب البوم والغربان من كتاب كليلة ودمنة نلمس جانباً من تأثر شوقي في بعض حكاياتـــه هـــذا الباب الذي يعرض بعض الحكايات التي تنبه من يغتر بالعدو الذي لم يزل عدوّاً وإن أظهر عكس ذلك[٤]، هذا المعنى الذي دارت حوله حكاية أحمد شوقي عن الأفعى النيلية، والعقربة الهندية[٥]، حين اغترت الأفعى بكمون العقربة، وما إن نامت عن عدوها حتى نهضت العقربة في ذروة الدماغ وراحـــت تلـــدغها حـــتى أنهكتها.

(١) الديوان، ص ١٦٣.
(٢) الديوان، ص١٦٣.
(٣) كليلة ودمنة، مرجع سابق، ص ١٨٤.
(٤) بيدبا الهندي: كليلة ودمنة، ترجمة عبدالله بن المقفع، دار التربية للطباعة والنشر، (د. ت) ص ١٨٠.
(٥) الديوان، ص ١٥٦.

إن مثل هذه الإشارات المقفعية نجدها في مواقف متعددة في قصائد شوقي لكن شـاعريته بـرزت في تطوير الأفكار الجزئية السابقة وتعميقها لتصبح فكرة رئيسة في معظم قصائده.

**ب. الرافد الأجنبي:**

أرسل الخديوي توفيق أحمد شوقي إلى جامعة مونبليه في فرنسا عام١٨٨٧م، لإتمام دراسة الحقـوق، فقضى عامين زار في أثنائها بريطانيا واجتمع في فرنسا بالشاعر الفرنسي(فرلين)، ثم عاد إلى مـصر سـنة ١٨٩١ والتحق بديوان الخديوي عباس حلمي الثاني، ثم أُمِر بمغادرة مصر سنة ١٩١٥ بعدما ندّد بالإنكليز، وفي نهاية المطاف رافق ولديه إلى فرنسا ليتما دراستهما، وفي فرنسا استطاع أن يطلع على روائع الثقافـة الفرنسية وعلى الفن المسرحي على وجه الخصوص.

أما ما أودّ قو له هنا، هو أنّ شوقي تثقف الفرنسية في بلاط الخديوي، ثم حينما سافر إلى فرنسا اطلـع على آدابها، ومما قرأه وأعجب به خرافات لافونتين[١]، فأخذ ينهل منها، ويضيف إلى ما كان قد قرأه مـن كليلة ودمنة في مصر، فأخذ يقارن بين رسم الحيوان عند ابن المقفع ولافونتين، فتشكلت لديه دعائم هـذا الفن، وقُدِّر له أن يتناص مع هذه الحكايات وأن يطوعها لتناسب روح الذوق المصري بخاصة، والـذوق العربي الحديث بعامة.

ولماذا نبتعد في تبيان هذا الأثر (اللافونتيني)، وقد صرح هو بهذا: " وجرّبتُ خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهيرة، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك، فكنت إذا فرغت من أسطورتين أو ثلاث أجتمعُ بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئاً من ذلك، فيفهمونه لأول وهلة، ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره"[٢]، ويقول محمد غنيمي هلال: " تطلع شوقي إلى تزويد الأدب العربي بهذا الجنس الأدبي على طريقة

(١) محمد صبري: الشوقيات المجهولة، ط دار الكتب بالقاهرة، ١٩٦١، ص ٢٢.

(٢) لافونتين: جان دولا فونتين (١٦٢١- ١٦٩٥)، شاعر فرنسي من شعراء القرن السابع عشر، اشتهر بأساطيره على ألسنة الحيوانات الـتي نقلت إلى العربية وإلى العديد من لغات العالم، تأثر به من الشعراء العرب محمد عثمان جلال في كتابه: العيون اليواقظ في الحكم والأمثـال والمواعظ" وأحمد شوقي وإبراهيم العرب وغيرهم.

لافونتين الفنية حين كان يكمل دراساته في أوروبا"[١]، والأمر المشترك بين لافونتين وأحمد شوقي أنهما اطلعا على أدب ابن المقفع، كما تقول فاطمة عابدين: " وسرت روح هذه الحكايا { حكايا ابن المقفع}، في كل اتجاه فبلغت بلاد اليونان والغرب وشعراءه وكتابه وأشهرهم الشاعر الفرنسي لافونتين الذي جرّب أساطيره على كل لسان بلغته الأصلية أو ترجمتها"[٢]، ولقد جمعت الحكايات التسع عشرة التي تأثر فيها لافونتين بكليلة ودمنة، وصدرت عام ١٩٩٥ بنصها الفرنسي وترجمتها العربية والأصل فيها هو كتاب "كليلة ودمنة"[٣]، ولنا أن نمثل من حكايات لافونتين على مثل هذا التأثر مع حكايات أحمد شوقي التي أردنا أن نقول إن التأثر كان تأثراً في اللغة والأسلوب وبناء الحكاية، واختيار الشخصيات الحيوانية، وبقي الاختلاف بينهما واضحا في صدور كل منهما عن ثقافة مختلفة فنجد، مثلاً، الروح الفرنسي في قول لافونتين من قصيدة " أنثى العقاب.... والحزون، [٤]:

وراح الطائرُ الثاكل يطلبُ عدالةً

من ملكِ الآلهة

فوضع بيوضه هذه المرة في حضن الإلهِ

ظانّاً أنها هنا في الأمان

. . . . . . . . .

فرمى " بعرة" على ثوب الإلهِ

. . . . . . . . .

يروي أن والده اختار له دراسة القانون/ المحاماة، فأطاعه غير راغب فيها، والتحق بكلية الحقوق وتخرج فيها محامياً، غير أنه زهد في القانون والوظائف، وانصرف إلى تنمية ميوله الأدبية بالمطالعة الواسعة للكتب الأدبية ثم انتقل إلى باريس، له إنتاج أدبي متنوع ومنه (حكاياته).

الأدب المقارن في منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط١، ١٩٩٦، رقم المقرر، ٥٤٤٠ ص ٢٣٧.

(١) محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص ١٩٠، وانظر ص ١٨٤.

(٢) فاطمة عابدين: بين ابن المقفع ولافونتين (مدخل إلى دراسة مقارنة)، ط١، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق- سورية، ٢٠٠١م، ص٤٨.

(٣) الأدب المقارن، جامعة القدس المفتوحة، مرجع سابق، ص ٢٣٧.

(٤) انظر القصيدة، فاطمة عابدين، المرجع نفسه، ص ٨١- ٨٤.

وعلم العقابُ بإهمال الإله

فهدّده بأن يغادر بلاطه.

ففي نص لافونتين المترجم السابق تظهر بعض التعبيرات التي لا تتوافق مع المعاني الإسلامية، مثل: (ملك الآلهة) و(ثوب الإله) و(إهمال الإله) وغيرها. أما أحمد شوقي فقد كان حريصاً على أن يبتكر أسلوباً خاصاً يلتزم فيه بالذوق العربي ومنظومة القيم العربية والإسلامية .

ومن هذه المعاني التي بدا فيها ملامح التماس بين الشاعرين بعض (فابولات) لافونتين في المقتطفات المجتزأة الآتية:

-من قصيدة" الأسد والفأرة" قوله [١]:

علينا ما استطعنا أن نساعد كلَّ الناس

فقد نحتاج إلى من هو أصغرُ منا"

خرجتُ فأرةٌ صغيرة مرةً من جحرها

ووقعت بين قوائم الأسد

-وقوله :

وأسرعت السيدةُ: " فأرة" لنجدته[٢].

فراحت تعمل في الشباك بأسنانها

قرضت سُردةً من الشبكة

-ومن حكاية: " الأسد والذبابة الصغيرة"، قوله[٣]:

" اغربي عن وجهي أيتُها الحشرة الحقيرة

يا حثالة الأرض"

---

(١) انظر القصيدة، المرجع السابق، ص ٨٩.

(٢) انظر، الديوان، ص ٨٩.

(٣) الديوان، ص٨٥.

هكذا كان الأسد يخاطب ذبابة صغيرة

حطّت عليه

وأعلنت هذه الحرب على الأسد

- وقوله
- " فاحذر يا بني دائماً[١].

أن تحكم على الناس من مظهرها

ما حييت

- ولقد ضمن شوقي في قصيدته " الحمار والجمل بعض المعاني التي وردت في قصيدة "الذئب والكلب" للافونتين في مقطع شوقي الذي يشير إلى قرار الحمار برغبته العودة إلى وتده بعد أن تمكن من الحصول على حريته، لكن الحمار الذي خلق للقيد كان غير قادر على ممارسة حياة الحرية والانعتاق ، فقرر العودة إلى قيوده من جديد .كما في قول شوقي على لسان الحمار بعد أن قرر العودة[٢]:

لا بـد لي مـن عـودة للبلـدِ لأنـي تركـتُ فيـه مقـودي

فقال سـر والـزم أخـاك الوتـدا فإنمـا خلقـت كـي تقيـدا

وهو مطابق تماماً للمعنى في قول لافونتين[٣]:

لاحظ الذئب حزّاً وقد قشط عنق الكلب.

فقال: ما هذا يا صديقي!

لا شيء هام....

كيف لا شيء هام؟!

[١] الديوان، ص ١٠٩.

[٢] الديوان، ص ١٧٦.

[٣] فاطمة عابدين، المرجع السابق، ص ١١٠.

إنه الطوقُ الذي يقيدوني به

. . . . . . . .

أنت مقيدٌ إذن ؟! ألا تعدو كما تريد؟

ليس دائماً ... وليس لذلك كبير أهمية!

أن هذه الأمثلة مما قدمنا من كليلة ودمنة حيناً ومن حكايات لافونتين حيناً آخر لتدل دلالة واضحة على تأثر لافونتين حكايات ابن المقفع من جانب كذلك تأثر شوقي بالرافدين: العربي والغربي، لكنه اخترع منهما بشاعريته أسلوباً خاصاً جعله- بحق- مبتكراً لهذا النوع من الفن في الأدب العربي.

- ٢ -

**شخصيات حكايات الحيوان والطير وارتباطها بالمضمون في الديوان**

اطلع أحمد شوقي على الأدب الحديث في أوروبا، وكان من جملة ما أُعْجب به، علاوة على المسرح، ذلك الأدب الموجه للأطفال على وجه الخصوص، وكان أن نظم مجموعة من القصائد التي وجهها إلى هذه الفئة من المجتمع في محاولة منه لرفد الأدب العربي بمضامين تربوية مفيدة للأطفال، لما اشتملت عليه هذه الحكايا الشعرية على ألسنة الحيوان من قيم نبيلة، وحكم نافعة بأسلوب أحمد شوقي الشائق. ثم بما أضافه شوقي لهذا الفن من إضافات مبتكرة بتقديمه كثيراً من المضامين السياسية والأخلاقية والاجتماعية التي جمعت في نهاية الجزء الرابع من الشوقيات. وفي تقديري أن بعض القصائد لم يكتبها شوقي للصغار بل كتبها للكبار لاشتمالها على جملة من الرموز السياسية، والمواقف الانتقادية التي يصعب على الأطفال إدراك كنهها واستيعابها في سهولة. وقد قام عبدالتواب يوسف بإصدار ديوان شوقي للأطفال مشتملاً على قصائد الجزء الرابع من الشوقيات، وما ظهر من الشوقيات المجهولة التي جمعها محمد صبري[١].

---

(١) انظر سعد أبو الرضا: النص الأدبي للأطفال، ص ٦٣.

أ. قصائد الديوان - مجال الدراسة - وسيكتفى فيما بعد بذكر رقم القصيدة فقط.

| رقم القصيدة | اســـــم القصيدة | عدد أبياتها | رقم القصيدة | اســـــم القصيدة | عدد أبياتها |
|---|---|---|---|---|---|
| ١. | دودة القز والدودة الوضاءة | ٢١ | ٣١ | النعجتان | ١١ |
| ٢. | الكلب والببغاء | ١١ | ٣٢ | السفينة والحيوانات | ١٢ |
| ٣. | الظبي والعقد والخنزير | ١٦ | ٣٣ | الغزالة والأتان | ٥ |
| ٤. | الفنار | ٢٦ | ٣٤ | نوح والنملة. | ١١ |
| ٥. | الثعلب والأرنب والديك. | ٨ | ٣٥ | الدب في السفينة. | ١٣ |
| ٦. | الثعلب الذي انخدع. | ٨ | ٣٦ | الثعلب والديك. | ١٣ |
| ٧. | الثعلب والأرنب في السفينة. | ١٠ | ٣٧ | سليمان والطاووس | ١٨ |
| ٨. | القرد في السفينة. | ١٢ | ٣٨ | الفأرة والقطة. | ٩ |
| ٩. | ضيافة قطة. | ٣٤ | ٣٩ | ب. أمة الأرانب والفيل. | ٢٤ |
| ١٠. | الغصن والخنفساء. | ٥ | ٤٠ | الأفعى النيلية والعقربة الهندية. | ١٨ |
| ١١. | النملة الزاهدة. | ١٦ | ٤١ | الأرنب وبنت عرس في السفينة. | ٦ |
| ١٢. | السلوقي والجواد. | ١٣ | ٤٢ | الليث والذئب في السفينة. | ١١ |
| ١٣. | البغل والجواد. | ٦ | ٤٣ | ثعالة والحمار. | ٦ |
| ١٤. | القبرة وابنها. | ١٠ | ٤٤ | الأسد ووزيره الحمار. | ١٦ |
| ١٥. | الكلب والقط والفأر. | ١٥ | ٤٥ | حكاية الخفاش ومليكه الفراش. | ٣١ |
| ١٦. | اليمامة والصياد. | ٨ | ٤٦ | الأسد والضفدع. | ١٠ |
| ١٧. | الصياد والعصفورة. | ٢١ | ٤٧ | النعجة وأولادها. | ١٠ |
| ١٨. | العصفور والغدير المهجور. | ١٤ | ٤٨ | الديك الهندي والدجاج البلدي. | ١٥ |
| ١٩. | الهرة والنظافة. | ١٣ | ٤٩ | نديم الباذنجان. | ١٤ |
| ٢٠. | الغزال والخروف والتيس والذئب. | ١٣ | ٥٠ | القرد والفيل | ١٦ |
| ٢١. | ولد الغراب. | ١٨ | ٥١ | ملك الغرباء وندور الخادم. | ١٥ |
| ٢٢. | الجمل والثعلب. | ١٢ | ٥٢ | الحمار والجمل. | ١٠ |
| ٢٣. | سليمان والهدهد. | ١٠ | ٥٣ | ولي عهد الأسد وخطبة الحمار. | ١٥ |
| ٢٤. | الغزال والكلب. | ١٤ | ٥٤ | فأر الغيط وفأر البيت. | ٢٦ |
| ٢٥. | الحمار في السفينة. | ٣ | ٥٥ | الوطن (عصفورتان). | ١٣ |
| ٢٦. | سليمان الحكيم والحمامة. | ١٧ | ٥٦ | الثعلب في السفينة. | ١٠ |
| ٢٧. | الشاة والغراب. | ١٥ | ٥٧ | الأسد والثعلب والعجل. | ٢٤ |
| ٢٨. | الكلب والحمامة. | ١١ | ٥٨ | البلابل التي رباها البوم. | ٧ |
| ٢٩. | الثعلب وأم الذئب. | ٨ | ٥٩ | أنت وأنا. | ١١ |
| ٣٠. | النملة والمقطم. | ١٢ | | | |

يتبين من الجدول السابق ما يلي:

١. اشتملت الطائفة الأولى من القصائد من رقم (١- ٣٨)، وموضوعها العام في الحكم والقيم على خمسمائة واثنين وستين بيتاً، موزعة على ثمان وثلاثين قصيدة.

٢. اشتملت الطائفة الأخرى من القصائد من رقم (٣٩- ٥٩)، وموضوعها العام في السياسة والأوطان على ثلاثمائة وثمانية أبيات، موزعة على إحدى وعشرين قصيدة.

٣. بلغ مجموع أبيات القصائد، موضوع الدراسة، ثمانية وسبعين بيتاً كانت نسبة الطائفة الأولى منها: ٦٤,٥٩% والأخرى ٣٥,٤١% .

وفي مقاربة دلالية أولية أشارت إليها الإحصائية أن المضامين الأخلاقية والتربوية والتعليمية التي تناولها شوقي في الديوان ضعف ما تناوله في أمور السياسة ورموزها، ممّا يدل على أن الديوان وضع – في أغلبه- للأطفال ليقدم لهم الحكمة والمثل والموعظة على ألسنة الحيوانات مع اشتماله على المضامين السياسة والألغاز الموجهة أصلاً إلى فئة الكبار مع عدم إنكار انتفاع كليهما بما كتب للآخر.

**ب. شخصيات الحكايات من: الحيوانات وغيرها وعدد مرات وقوعها.**

١. دودة القز (١)، الكلب والسلوقي (٦)، الظبي (١)، الخترير (١)، الثعلب (٩)، الأرنب (٣)، القرد (٢)، القط والهّرة (٤)، الخنفساء (١)، النحلة(٣)، الجواد (٢)، البغل (١)، الفأر (٥)، الغزال (٣)، الخروف (١)، التيس (١)، الذئب(٣)، الجمل (٢)، الشاة (١)، النعجة (٢)، الحيوانات (١)، الأتان (١)، الدب (١)، الفيل (٢)، الأفعى (١)، العقربة (١)، بنت عرس (١)، الليث والأسد(٥)، الضفدع (١)، العجل (١)، الدلفين (١).

٢. الطيور: الفراشة (٢)، الببغاء (١)، الديك (٣)، القبرة (١)، اليمامة (١)، العصفورة (٣)، الغراب (ولداً ملكاً) (٣)، الهدهد (١)، الحمامة (٢)، الطاوس (١)، الخفاش (١)، الدجاج البلدي (١)، البلابل (١)، البوم (١).

٣. الجمادات: العَقد (١)، الفنار (١)، السفينة (٦)، الغدير المهجور (١)، المقطم (١)، الوطن (١)، الماء (١).

٤. النبات: الباذنجان (١)، الغصن (١).

٥. الإنسان: الصياد (١)، النبي سليمان (٣)، النبي نوح (١)، ندور الخادم (١)، راعي الدير (١)، الضمير المنفصل أنا/ أنت (١).

ومن المهم أن نلاحظ أنّ عدد تكرارات الشخصية الحيوانية في القصائد السابقة كانت قليلة، و لم يتكرر وقوع تكرارات لحيوان معين بصورة لافتة، وهذا معناه أن أحمد شوقي كان يقدم الشخصية لتوصيل فكرة أو

قيمة معينة، لهذا تنوعت الشخصيات بتنوع المضامين والأفكار التي رغب في تمريرها إنْ للكبار أو إلى الصغار على سواء.

كما يلاحظ أن مفردةً مثل (السفينة) تكرر ورودها ست مرات عنواناً، مما يدل على تأثر الشاعر القصة القرآنية التي كان لسفينة نبي الله نوح وما حملته من دواب وطيور الأثر الواضح في التناص مع هذه القصة وألّف أكثر من حكاية من حكاياته عليها.

### ج. حكايات الديوان والقيم المضمونية:

**١. المضامين المباشرة.**

لا ريب في أن حكايات شوقي كلها تدور حول مغزى إصلاحي اجتماعي، وكانت كل حكاية تحمل في ثناياها فكرة أو قيمة أخلاقية في موضوع ما، وكأن أحمد شوقي المصلح الاجتماعي الذي يودّ نقل تجاربه الإنسانية وخبراته ومعارفه إلى جمهور المتلقين بأسلوب شائق، يقنع المتلقي ولا ينفره، ويغلّف له الحكمة، لا ينطقها هو بل يلقنها إلى حيوانه؛ لتكون أسهل تناولاً ومأخذاً وذلك بأرشق عبارة، وأدق تصوير، ويمكن تصنيف المضامين المباشرة إلى ثلاثة أصناف: الأخلاقية القيمة، والسياسية، والاجتماعية.

### أ. المضامين الأخلاقية القيمية أو التربوية التعليمية:

اتكأ شوقي في إيصال المضمون الأخلاقي على الشخصية التي تستطيع التعبير عن الفكرة ونقلها إلى المتلقي بيسر، لذا فقد اختار من الشخوص الحيوانية ما لها من الصفات التي يعرفها المتلقي في هذه الشخوص مسبقاً، كاختياره الأسد للتعبير عن القوة، ومقابلتها بشخصية ضعيفة كالأرنب مثلاً، كما اختار الثعلب لإبراز ممارسة الحيلة والمكر، والفيل للتعبير عن أثر الضخامة، والجمل وما يتصف به من صبر وتحمل...، مما وفر لشخوصه الحيوانية كثيرا من الإقناع و المصداقية لدى الأطفال خاصة . ومن الأمثلة على بعض المضامين الأخلاقية التي ظهرت في حكاياته وقصصه الشعرية بعد تحليلها، واستخلاصها:

- التكبر على الناس، ورفض صداقاتهم بحجة ارتفاع الطبقة الاجتماعية.
- الغرور والترفع عن الناس بإدعاء صفات لا يملكها الآخرون، فيواجه هؤلاء بمن يكيدون لهم، ويجعلونهم هدفاً لسهام البطش بهم.
- ليس بالضرورة أن يبقي الغادر على حاله، فمن الممكن أن يأتي من يغدر به.
- استغلال القوي حاله ضعفه في يوم ما، ليبدي الأسف والندامة للضعيف حتى إذا ما تمكن وعادت له قوته عاد إلى بطشه وخلقه.

- الكذب يودي بصاحبه حتى ولو كان مُزاحاً.
- عدم التعجل في حصول الفعل قبل أوانه، لأن السرعة قد لا تنجز العمل على نحو دقيق.
- تزيين الصمت؛ لأن الكلام في بعض الأوقات يؤدي إلى عواقب سيئة.
- النظافة والاهتمام بالمظهر الخارجي واللباس.
- وضع الثقة فيمن يستحقها.
- محاسبة النفس والأسف على ما بدر منها أدْعى للتوبة واليقظة.
- الحكم على مظهر الأشياء خدّاع، لأنّ العبرة في الجوهر.
- خطورة سوء الظن بالناس في جميع الحالات.
- الرياء الديني وعدم الحكم على الشكل مغتراً بالمظهر الديني.

وبعد أن قُدّمت هذه الملخصات لبعض ا لمضامين المباشرة للحكايات، هذان نموذجان يمثلان أسلوب الشاعر في تقديم الفكرة، النموذج الأول هو قصيدة " الهرة والنظافة" يقول شوقي [١]:

هـرّتي جـدُّ أليفـة ... وهـي للبيـت حليفـة
هـي مـا لم تتحـرك ... دُميـة البيـت الظريفـة
فـإذا جـاءت وراحـت ... زيـد في البيـت وصـيفه
شـغلها الفـأر: تنفـي ... الـرّف منـه والسـقيفة
وتقـوم الظهـر ... والعـصرَ بـأدوار شـريفة
ومـن الأثـواب لم ... تملـك سـوى فـرو قطيفْـه
كلمـا استوسـخ، أو ... آوى البراغيـثَ المطيقـة
غـسلته وكوتـه ... بأسـاليب لطيفـةْ
وحـدّت مـا هـو ... كالحمـام والمـاء وظيفـة
صـبرت ريقَهـا ... الـصابون، والـشارب ليفـه

* * * *

لا تَمُـرَنَّ علـى العـين ... ولا بـالألف جيفـة
وتعـوّد أن تلاقـي ... حـسن الثـوب نظيفـة

(١) الديوان، ص ١٢٨- ١٢٩.

إنمـــــــا الثـــــــــوبُ علـــــــــى الإنـــــــسان، عنـــــوان الـــــصحيفة

إن الشاعر اعتمد في هذه القصيدة على( الحديث عن) بدلاً من جعل الحيوان كعادته في أكثر حكاياتـــه، يبدو متحدثاً ناطقاً، لكنه هنا أخرسه، وتولى هو التعبير عنه، كما هو واضح في استخدام ضمائر الغائب الـــتي تعود على (الهرة) . ولقد وضعت مجموعة من المعايير النقدية التي تمكننا من الحكم علـــى المرحلـــة العمريـــة المقصودة أو المستهدفة من مثل هذه النصوص من خلال ما يأتي: الألفـــاظ ومـــدى بـــساطتها ومباشـــرتها، والتراكيب ودرجة ترابطها، والجملة في نسقها وترتيبها النحوي غير المبني على التقديم والتأخير ونحو ذلـــك، والصورة الشعرية السهلة ،التي تعتمد على التشبيه المفرد والعلاقات القريبة غير المركبة. إن هذه المعايير هي التي تحدد الفئة العمرية التي تقســـم إلى ثلاث مراحـــل: المرحـــلة الدنيا مـــن ( ٣ــ٦) والمرحلة المتوسطة ما بين ( ٧ــ٩) والمرحلة المتأخرة من (١٠ ــ١٧) وكلما ازدادت المعايير السابقة في الـــنص تعقيـــدا والتركيـــب، ارتفعت المرحلة العمرية المستهدفة لتلقي هذا النص. لأن لكل مرحلة من مراحل النمو الـــسابقة خصائـــصها واحتياجاتها الثقافية . وبتطبيق هذه المعايير على النص السابق يتزايد الاطمئنان إلى القول بأن المرحلة المستهدفة في مثل هذه النماذج هي المرحلة المتوسطة( ٧ــ٩) لأكثر من سبب، ومنها : اختيار الشاعر لعنـــوان مثـــل " هرتي والنظافة "واعتماد النص على فكرة رئيسة هي النظافة التي تفرع عنها مجموعة من الأفكار الجزئية الـــتي ترتبط بها: ملازمة البيت/ دمية البيت/ الظّرف/ خدمة البيت/ البحث عمّا يوسخ البيت والقضاء عليه/ الغسيل/ كي الملابس/ استخدام الماء والصابون/ ثم التفت إلى الطفل ببيتين إنشائيين: النهي عن رؤية ما لـــيس جمـــيلاً، والأمر: في تعويد الطفل النظافة، والمحافظة على نظافة الملابس، ثم يختم النص بجملة تقريرية قاطعـــة : (إنَّمـــا) لتأكيد الفكرة التربوية المباشرة الآتية: إن الثوب عنوان للإنسان، ومخبُر عنه، وكأنه يريد أن يقول في هذا النص التعليمي: إنّ القطة وهي مما لا يعقل تحافظ على نظافة جسمها وعلى نظافة المكان فالأجدر بك أيها الإنسان أن تحذو حذوها وتقتدي بها .

إنّ مثل هذا النمط في تناول الفكرة التعليمية الجميلة المبسطة والملائمة لعقول الأطفـــال وافـــرة في شـــعر شوقي، وبخاصة في الشوقيات المجهولة،التي منها حكايات مثل : الجدّة، الوطن، الرفق بـــالحيوان، المدرســـة، الأم[(١)].

أما النموذج الآخر،فمختلف عن النص الأول المار ذكره، لأن الشاعر جعل فيه الحيوان ناطقاً ناقلاً للفكرة، وهو أسلوب، من الناحية الفنية، أرقى من النموذج الأول، لابتعاده عن الأمر والنهي، الذي قد لا يكون مـــن

(١) انظر، ديوان شوقي للأطفال، جمع وتقديم عبدالتواب يوسف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ١٨٨- ١٩٢.

الأساليب التربوية الصحيحة في المراحل المتأخرة، بسبب اشتماله على النصح ،والوعظ المباشر الذي قد يكون مصدر نفور للأطفال في حالات كثيرة، ومن ذلك قصيدة "النملة الزاهدة"[١].

كانـــت بـــأرض نملـــة تنبالـــهْ / لم تـــسْلُ يومـــاً لـــذّة البطالـــهْ
واشـــتهرت في النمـــل بالتقـــشف / واتـــصفت بالزهـــد والتـــصوّف
لكـــن يقـــوم الليـــل مـــن يقتـــاتُ / فـــالبطن لا تمـــلأهُ الـــصلاةُ
والنمـــل لا يـــسعى إليـــه الحَـــبُّ / ونملـــتي شـــقّ عليهـــا الـــدأبُ
فخرجـــت إلى التمـــاس القـــوتِ / وجعلـــت تطـــوف بـــالبيوتِ
تقـــول: هـــل مـــن نملـــةٍ تقيـــة / تـــنعم بـــالقوتِ لـــذي الوليّـــة
لقـــد عييـــتُ بـــالطوى المُـــبرَّحِ / ومنـــذ ليلـــتين لم أُســـبّحِ
فـــصاحت الجـــاراتُ: يـــا للعـــار / لم تتـــرك النملـــةُ للـــصرصارَ!
مـــتى رضـــينا مثـــل هـــذي الحـــال؟ / مـــتى مـــددنا الكـــفّ للـــسؤال؟!
ونحـــن في عـــين الوجـــود أُمّـــةْ / ذاتُ اشـــتهارٍ بعلـــو الهمّـــةْ
نحمـــلُ مـــا لا يـــصبرُ الجِمـــالُ / عـــن بعـــضِه، لـــو أنهـــا نِمـــالُ
ألم يقـــل مَـــن قـــو لـــه الـــصوابُ / مـــا عنـــدنا لـــسائل جـــوابُ؟!
فامـــضي، فإنّـــا عجـــوزَ الـــشّومِ / نـــرى كمـــال الزّهـــدِ أن تـــصومي!

هذه الحكاية تبرز قيمة العمل والجد، للحصول على الرزق طلباً للحياة الحرّة الكريمة، واختـــار الـــشاعر شخصية سلبية على عكس ما هو معروف عنها من السعي والنشاط للحصول على القوت، فشخصية النملـــة اتصفت بالصفات السلبية الآتية: الكسل، البطالة، التقشف، الزهد والتصوف، الاستجداء وسؤال النـــاس، ثم عمَّق الشاعر الحوار بأن أوجد شخصيات ثانوية تستنكر عليها مثل هذا الفعل.

فأظهر الشاعر هذه الفكرة (الزهد لا يعني الانقطاع إلى العبادة وترك العمل)، بأسلوب شائق، وعلى لسان النملة التي خالفت طبيعة عملها بدعوى الزهد والتقوى. ولو طبقت المعايير السابقة لوجد أن الشاعر استخدم الجمل استخداماً خاصاً قد انحرف عن المعيار أو النمط الأساسي لنظام الجملة في العربية، وتعدد الحوار لاعتماد النص على أكثر من محاورٍ، واشتماله على الرمز، وجاءت بعض الألفاظ التي تدل على المعنويات كالزهد وعلو الهمة، التقوى... كل هذا أدى إلى القول بمناسبة هذا النموذج إلى من هم في المرحلة المتأخرة.

[١] الديوان، ص ١١٨- ١١٩.

**ب. المضامين السياسية:** اشتمل الديوان على كثير من الأفكار السياسية والوطنية وبعض الإشارات الرمزية الانتقادية التي نقلت جلها على ألسنة الحيوانات والطيور، مما جعلها حكماً خالدة صالحة لكل زمان ومكان، ومن هذه المضامين السياسية:

- الحذر من العدو وإلاّ تمكن منك.
- الاستعداد والتنبيه والحذر الشديد عند التمكن من الخصم.
- الأحرار لا يستقوون على إخوانهم بالأعداء.
- معاملة الإنسان لأخيه الإنسان بمحبة وإخاء تديم المودة، وقد ينقلبُ العدو صديقاً.
- توهم القوة، ومحاولة إطلاقها قبل أن تكتمل، تكون نتائجها عكسية.
- اختيار القاضي العدل.
- اختيار الفرصة والمكان المناسب لعرض الآراء.
- اختيار الولاة حسب الكفاءة والصلاح.
- العفو والمسامحة عند القدرة.
- العلاقة الحميمة بين الراعي والرعية في السراء والضراء.
- قيمة الحرية واختيارها.
- النقد السياسي لبعض بطانة الحكام المنافقين.
- حب الوطن مهما كان فقيراً، لأنه لا يعدلِهُ شيء.
- النقد السياسي لفئة من الناس توكل تربية النشئ، للمفسدين.

استطاع أحمد شوقي في هذه الحكايات أن يشحنها بحمولات سياسية من واقع التجربة المعيش في مصر على وجه الخصوص، وأن يقدمها للحكام والمحكومين على ألسنة العجماوات لتكون حِكَماً مستخلصة وعِبراً نافعة. ومن النماذج على هذا النوع من المضامين، قصيدة "الأسد ووزيره الحمار"[(١)].

الليـــــــــــثُ مَلْــــــــــكُ القفـــــــــار ومـــــــا تــــــضمُّ الـــــــصحاري
ســــــــــعت إليـــــــــه الرعايــــــــا يومــــــــاً بكـــــــل انكـــــــسارِ
قالـــــــــت: تعـــــــــيش وتبقـــــــــى يـــــــا دامـــــــيِ الأظفـــــــار
مـــــــات الـــــــوزيرُ فمـــــــن ذا يـــــــسوس أمـــــــر الـــــــضواري؟
قـــــــال: الحمـــــــارُ وزيـــــــري قـــــــضى بهـــــــذا اختيـــــــاري

(١) الديوان، ص ١٦٢- ١٦٣.

فاستــــــــضحكت ثم قالــــــــت: ... مـــــــاذا رأى في الحمــــــــار؟
وخلّفتــــــــه وطـــــــارت ... بمـــــــضحكِ الأخبـــــــار
حـــــــتى إذا الـــــــشهرولّى ... كليلـــــــةٍ أو نهـــــــارِ
لم يـــــــشعر الليـــــــثُ إلاّ ... وملكـــــــهُ في دمـــــــار
القـــــــردُ عنـــــــد الـــــــيمينِ ... والكلـــــــبُ عنـــــــد اليـــــــسار
والقـــــــطِ بـــــــين يديـــــــه ... يلـــــــهو بعظمـــــــةِ فـــــــارِ
فقـــــــال: مـــــــن في جـــــــدودي ... مثلـــــــي عـــــــديمُ الوقـــــــارِ
أيـــــــن اقتـــــــداري وبطـــــــشي ... وهيـــــــبتي واعتبـــــــاري؟!
فجـــــــاءه القـــــــردُ سّـــــــراً ... وقـــــــال بعـــــــد اعتـــــــذارِ
يـــــــا عـــــــالي الجـــــــاهِ فينـــــــا ... كـــــــن عـــــــالي الأنظـــــــار
رأي الرعيـــــــة فـــــــيكم ... مـــــــن رأيِكـــــــمَ في الحمـــــــار!

هذه الحكاية تدور حول مغزى سياسي إصلاحي، وهو أن الأمة لا يستقيم رأيها إلاّ باختيــار الأكفيــاء القائمين على مصالحها بالعدل ؛والأسد فيها يتصف: بالُملك/ الحكم / الهيبة/ وهو الشخــصية الرئيــسة في الحكاية، كما أن هناك شخصيات ثانوية شاركت في إبراز موقف السخرية والنقد، مثل: القرد، الكلب، القط. وكانت الغاية من اختيار هذه الشخصيات مبنية للتوصل إلى خطورة الفكرة السياسية التالية: إن استئثار الأسد/ الملك بالسلطة، واختياره وزيراً له هو الحمار، هذا الاختيار الفردي غير الشوري، والمبني على غــير أســس الكفاءة، سّبب في ضياع هيبة الدولة. وما هذا الاختيار إلاَ رمزاَ يعبر عن موقف سياسي عايشه الشاعر، فأراد نقل هذه الفكرة بصورة رمزية. ومما لا يخفى أن الحكاية دعوة إلى (الديمقراطية) في اتخاذ القرارات الحاسمــة ، وفي المقابل ليس على الرعية إلا توجيه الحاكم إلى مواطن خطئه، وسوء اختياره، على عكس ما كان يفعله ابن المقفع في باب الراعي والرعية الذي كان يعرض القضية دون أن يواجه الحاكم بصورة مباشرة.فشتان ما بــين الموقفين ؛ الموقف الإيجابي البناء عند شوقي، والموقف المحايد عند ابن المقفع! وفي تقديري أرى أن هذه القصيدة كانت موجهة للكبار، وهذا لا يمنع من أن يقرأها الأطفال شريطة أن يراعى في تقديمها ما تشتمل عليه الحكاية من عمق في الفكرة ،وما تتضمنه من رموز سياسية، وهو السبب الذي يجعلنا، إذا ما أردنــا اختيارهــا، أن نختارها لأطفال المراحل المتأخرة من سن (١٢) فما فوق.

**ج. المضامين الاجتماعية:**

وهذه المضامين لا تختلف كثيراً عن المضامين الأخلاقية القيمة إلاّ أنها مضامين تخص حركة المجتمع، وعلاقة الناس بعضهم ببعض، نحو:

- قيم العمل والكسب ونبذ التسول.
- سوء الظن بالناس ومخاطر ذلك.
- سوء حفظ الأمانة تضييعها.
- التعاون في الخير يخدم الناس جميعهم، وينقذهم من المهالك.
- التسليم لمشيئة الله، خيراً وشراً.
- مواساة الآخرين وتعزيتهم بما يسري عنهم ما هم فيه من حزن.
- إعجاب الأم بابنها على أية صورة هو فيها.
- حتمية الصراع بين البشر ولو تآلفوا في وقت من الأوقات.
- لا يستعجلن أحد الموت ولا يتمناه؛ لأنه لو جاءه لكرهه بعد أن تمناه.
- الناس يقلدون بعضهم بعضاً في العادات.
- إيكال أمر التربية والتعليم لمن هم أهل لذلك من المربين والمصلحين، وإلاّ لفسدت الأجيال.

ومن النماذج الجيدة التي تعبر عن هذه المضامين الاجتماعية، قصيدة " الكلب والحمامة يقول أحمد شوقي "[١].

حكايـــة الكلـــب مـــع الحمامـــة ... تـــشهد للجنـــسين بالكرامـــة
يقـــال: كـــان الكلـــبُ ذات يـــومِ ... بـــين الريـــاض غارقـــاً في النـــوم
فجـــاء مـــن ورائـــه الثعبـــانُ ... مُنتفخـــاً كأنـــه الـــشيطانُ
وهـــمَّ أن يغـــدر بـــالأمين ... فرَقّـــتِ الورقـــاءُ للمـــسكين
ونزلـــت تـــوّاً تغيـــثُ الكلبـــا ... ونقرتـــه نقـــرةً، فهبّـــا
فحمـــد الله علـــى الـــسلامة ... وحفـــظ الجميـــل للحمامـــة

* * * *

[١] الديوان، ص ١٤٠- ١٤١.

إذْ مـــرّ مـــا مـــرّ مـــن الزمـــانِ ثم أتـــى المالِـــكُ للبـــستانِ
فـــسبق الكلـــب لتلـــك الـــشجرة لينـــذر الطـــير كمـــا قـــد أنـــذره
واتخـــذ النـــبّح لـــه علامـــة ففهمـــت حديثـــه الحمامـــة
وأقلعـــت في الحـــال للخـــلاصِ فـــسلمت مـــن طـــائر الرّصـــاص
هذا هو المعـــروف يـــا أهـــل الفطـــن النـــاسُ بالنـــاسِ ومـــن يُعِـــن يُعَـــن!

إنَّ الفكرة الرئيسة التي أراد شوقي إيصالها إلى المتلقي (وهو هنا في المرحلة المتوسطة من (٧-٩) سنوات؛ لبساطة تركيب الحدث والعقدة وسهولة المفردات والتراكيب)، هي: إن خاتمة فعل الخير خير، وخصوصاً في حالة الخطر الداهم، كتعاون الكلب والحمامة (وهما هنا رمزان لضعيفين يتعرضان للخطر، فيساعد الأول الثاني، ثم بعد مدةٍ يردّ الثاني للأول معروفه، وكذا حال الإنسان، الذي يجب أن يُعين أخاه، لأنه حتماً، سيحتاجه في يوم ما). فالفكرة سامية، كونها تحث على التعاون، وفعل الخيرات.

**٢. المضمون الإيحائي أو الكنائي الرمزي:**

اشتملت الحكايات المقدمة في الديوان على معان رمزية يمكن أن تستشف من الحكايات في قليل من الروية والتحليل، وهي بعامة رموز هشّة يسهل التوصل إليها واقتناصها والوقوف على فكرتها المباشرة، ثم يتكشف المضمون الرمزي أو الرمز في غشائه الشكلي الرقيق.

ويمكن القول إن مفهوم الرمز فيها واضح نتيجة لإدخاله علاقة رابطة بين الرمز وما ترمز إليه الحيوانات والطيور في حكاياته، كما أنه كان يركز على تعزيز الفكرة من خلال رسم شخصياته للتعبير عن الفكرة وحسب، لكيلا ينصرف ذهن الأطفال عن إدراك العلاقة بين الرمز، وما يرمز إليه، فتضيع الفكرة التربوية المبتغاة

إنّ معظم ما كتبه شوقي في باب السياسة والأوطان هو من الأمثلة على هذا الباب، أي من القصيدة (٣٩ إلى ٥٩)، من الجدول السابق[١]؛ ومن النماذج على ما نحن بصدده، قصيدة "أمة الأرنب والفيل"[٢].

---

(١) محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص ١٨٧.

(٢) انظر الجدول، ص ١٠.

إنّ مثل هذه المضامين الإيحائية كما عبّر عنها (لافونتين)، الذي يرى أن "الحكاية الخُلقية على لسان الحيوان ذات جزأين يمكن تسمية أحدهما جسماً {الفكرة المباشرة} والآخر روحاً؛ فالجسم هو الحكاية والروح هو المعنى الخلقي"[١].

يحكون أن أمة الأرانبِ ... قد أخذت من الثرى بجانبِ
وابتهجت بالوطن الكريم ... وموئل العيال والحريم
فاختاره الفيل له طريقا ... مُمزِّقاً أصحابنا تمزيقا
وكان فيهم أرنب لبيبُ ... أذهب جُلّ صوفهِ التجريبُ
نادى بهم: يا معشر الأرانبِ ... من عالم، وشاعر، وكاتبِ
اتحدوا ضدّ العدو الجافي ... فالاتحاد قوةُ الضعافِ
فأقبلوا مستصوبين رايهْ ... وعقدوا للاجتماع رايهْ
وانتخبوا من بينهم ثلاثة ... لاهَرَماً راعَوا ولا حداثة
بل نظروا إلى كمال العقل ... واعتبروا في ذاك سنّ الفضلِ
فنهض الأول للخطابِ ... فقال: إن الرأي ذا الصواب
أن نترك الأرض لذي الخرطومِ ... كي نستريح من أذى الغشومِ
فصاحت الأرانبُ العوالي ... هذا أضرّ من أبي الأهوالِ
ووثب الثاني فقال: إنّي ... أعهدُ في الثعلبِ شيخ الفنِّ
فلندعه يُمدّنا بحكمته ... ويأخذ اثنين جزاء خدمته
فقيل: لا يا صاحب السموّ ... لا يدفع العدوّ بالعدوِّ
وانتدب الثالثُ للكلامِ ... فقال: يا معشر الأقوامِ
اجتمعوا فالاجتماع قوّة ... ثم احفروا على الطريق هوّة
يهوي إليها الفيل في مروره ... فنستريح الدهر من شروره
ثم يقول الجيلُ بعد الجيلِ ... قد أكل الأرنبُ عقل الفيل
فاستصوبوا مقالهُ، واستحسنوا ... وعملوا من فورهم، فأحسنوا
وهلك الفيل الرفيعُ الشّانِ ... فأمستِ الأمةُ في أمانِ

---

[١] الديوان، ص١٥٥.

وأقبلـــــت لـــــصاحب التـــــدبير ســـــاعية بالتـــــاج والـــــسريرِ
فقـــال: مهـــلاً يـــا بـــني الأوطـــانِ إن محلـــــي للمحـــــلُ الثـــــاني
فـــصاحب الـــصوت القـــوي الغالـــبِ من قـــد دعـــا: يـــا معـــشر الأرانـــبِ

النص يمثل نموذجاً متكاملاً لأسلوب شوقي في بناء حكايته- سنتناوله إن شاء الله لاحقاً- لكننا في هـــذا المقام، لو أنعمنا النظر في الأبيات لوجدناها تتحدث عن مجموعة من الأرانب التي تتـصف بالـضعف، قـد استوطنت مكاناً وطاب لها العيش فيه إلى أن ألفته، لكنّ الفرحة لم تدم طويلاً، إذ جاءه الفيل- وهنا مقابلـة لإثارة حدة الموقف باختيار (الفيل/ الضخامة)، واختيار (الأرنب/ الضعف)- ليضع مجموعة من الـضعاف في تحدٍّ شديد لمواجهة القوة، وحينها تبدأ جماعة الأرانب باتخاذ خطوات حقيقته للمواجهة ومن ذلك:

- عرض أرنب مجرّب فكرة الاجتماع العام لكل الأفراد المعنيين.
- طلب منهم أن يتحدوا لأن في الاتحاد قوة للضعاف.
- مطاوعة المجموعة لهذا الرأي واستحسانه.
- (ديموقراطية)، الحوار لاختيارهم ثلاثة من أصحاب الرأي يمثلوهم في اتخاذ قرار مناسب لصد العدوان.
- عرض آراء الثلاثة: الأول: ترك المكان للفيل، والثاني: الاستعانة بعدوآخر هو الثعلب، لدحر العـدو القـريب، الثالث: الاجتـماع والاتحاد واللجوء إلى الخدعة في مواجهة العـدو وذلك بحفر حفـرة على طريقه فيقع فيها.
- بعد فرز الأفكار ومناقشتها اتفقوا على الرأي الثالث، وهو القيام بعمل جماعي يخلصهم من شر العدو، فحفروا حفرة في طريق الفيل، فوقع فيها في أثناء مروره عليها، وعاشوا بعد هذا الخطر في أمان.

ما سبقَ تلخيصُ لمجريات الحكاية كما هي، لكن المضمون الرمزي هو ما أراده شوقي من تقـديم هـذه الحكاية، وهو أن الأمة إذا اتحدت صنعت المعجزات، وليس بمقدور عدو أنىّ كانت قوته، أن ينال من شـعب متحد متماسك، وإن بدا ضعيفاً، لأن الجهود تتكامل، وتتعاضد لتولد قوة قاهرة، وفي حكاية شوقي لفتة ذكية إلى أن الفرد منعزلاً لا يمكنه أن يحقق شيئاً لأمته، بيد أن المجموع المغلوب على أمره إذا مـا اسـتيقظ وتنبـه للأخطار المحدقة به فإنه يحقق طموحاته في دحر العدو في العيش بسلام. ومن الإشارات الرمزية المهمة في النص السابق:

- أمة الأرانب ← أبناء وطنه/ شعب مصر/ أبناء أمته العربية/ أبناء الأمة الإسلامية.
- الفيل ← العدو الغاصب المحتل للأرض والفكر أيضاً.

- طلب الأرنب الثاني الاستعانة بالثعلب القريب، إذْ لا يدفع العدو بالعدو. ←طلب دولة ما الاستعانة بعدو خارجي لدحر العدو

ـ عرض الأرنب الأول في ترك الأرض ←الهجرة/ التزوح من الموطن (Transfer). خوفاً من المعتدي، وهو ما يتمناه العدو الغاصب في فلسطين مثلاً.

وهذه الحكاية تصور في رمزها حالة الشعب الضعيف ، الذي يتنبه للأخطار المحدقة بـه قبـل وقوعهـا، فيصاب أحياناً باليأس والإحباط ،ليفكر في طلب الغوث من العدو ليخلصه مما أصابه، غير أنّ هذا الشعب فيه من الأصالة ما يدعوه إلى الاتحاد، ومواجهة العدو بإمكانياته وطاقاته الذاتية وبتعاون أبنائه واتحادهم واستغلال طاقات الأمة كاملة لمواجهة الأزمات والأخطار.

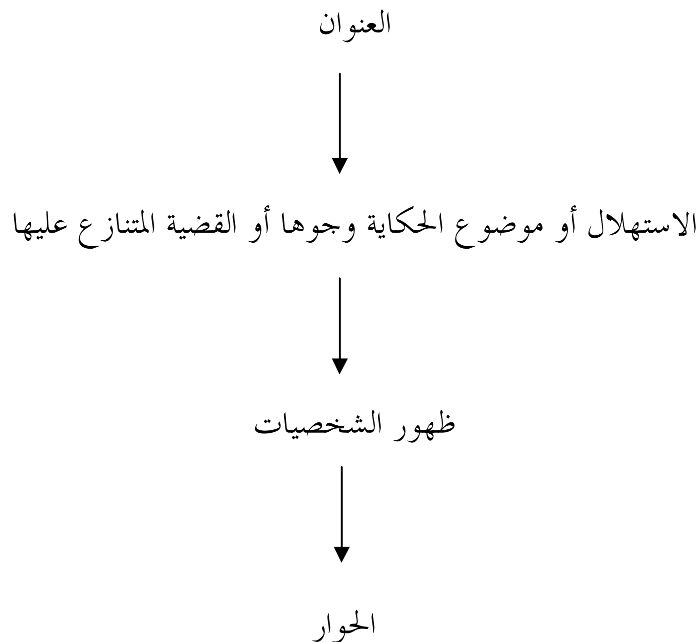
نخلص من هذا إلى أن هذه الحكايات ذات مغازٍ أخلاقية تعليمية ورموز سياسـية تحكـى علـى ألـسنة الحيوانات والطيور، وتتضمن مضامين عامة إنسانية تخدم الناس جميعاً، وهي بهذا المعنى،قد تكون شاملة لكـل بني البشر، وقد تنحسر هذه المضامين لتقتصر على أمة معينة وشعب محدد كالأمة العربية وتجلت براعة شوقي فيها بقدرته على تطويعها لتناسب الناشئة العربية في البيئة العربية والإسلامية.

## - ٣ -

## أسلوب شوقي في رسم شخصياته

أ. بنية النص الحكائية:

يبدو من الإطلاع على شكل الحكاية لدى شوقي أنها توافق هذه الترسيمة:





الخاتمة/ الخرجة وغالباً ما تنتهي بأبيات حِكمية.

إن العناصر البنائية السابقة تشير إلى أن حكايات أحمد شوقي لا تسمح لها بطــول الــنفس الروائــي، أو بدخول عناصر تشوش الفكرة/ المغزى، وتصرف أذهان القراء، وبخاصة الأطفال، عن متابعة حركة الشخوص في الحكاية، مما يؤدي إلى فقدان الغاية من الحكاية، في توصيل المغزى الأخلاقي بأيسر السبل، لذلك حافظت الحكايات على اقتصاد اللغة قدر المستطاع، وعند الرجوع إلى عدد أبيات القصائد في جدول سابق يتــبين أن القصائد جُلّها مقطوعات قصيرة لا تتجاوز الخمسة عشر بيتاً.

ولو استعرضنا عناوين الحكايات من الناحية الأسلوبية لوجدناها كلَّها أسماء لحيوانات أو طيور، فيما عدا اثنين أو ثلاثة شذّت عن هذا الملحظ الأسلوبيّ فجاءت على النحو الآتي:

- كلمة واحدة، لكنها قصائد غير خاضعة لهذه الدراسة لعدم اشتمال الجزء الرابع من الشوقيات عليهــا مثل: الأم، الجدة، النيل، المدرسة، أما العنوانات التي تبدو وكأنها كلمة واحدة، ولها علاقة بهذه الدراسة، فهي:" هرتي"، إن عوملت على أنها مكونة من كلمتين: (هرة+ ياء المتكلم)، و(النعجتان) على أســاس أنها كلمة مثناة.
- كلمتين: إما عن طريق العطف بالواو في كل الحالات لإفادتها مطلق الجمع، نحو. الأســد والــضفدع، الجمل والثعلبُ، الكلب والحمامة، الكلب والببغاء، الغزال والكلب[١].أو عن طريق الإضافة، كما في: ضيافة قط، ملك الغربان، ولد الغراب، فأر الغيط وفأر البيت، دودة القز، حكاية الخفاش[٢].

أو باستخدام النعت أو شبه الجملة، نحو: الديك الهندي والدجاج البلدي، الأفعى النيلية والعقربة الهنديــة، النملة الزاهدة، عصفورتان في الحجاز، الحمار في السفينة، الثعلب في السفينة... [٣].

- ثلاث كلمات فما فوق: مثل: الأسد والثعلب والعجل، الغزال والخــروف والتــيس والــذئب[٤]، والعنوانات كلّها جمل اسمية، ولم يتشكل واحد منها من جملة فعلية، وفي رأيي، أن السبب يعود إلى تمحور الحكاية وعناصرها حول الشخصية، التي من خلال تصرفاتها مع غيرها يظهر المغزى، الذي هو

---

(١) انظر الديوان، ص ١٣٢، ١٤٠، ١٠٣، ١٣٥.

(٢) انظر الديوان، ص ١١٤، ١٧٤، ١٣١، ١٨٠، ذ١٠١، ١٦٤.

(٣) انظر الديوان، ص ١٦٩، ١٥٧، ١١٨، ١٨٢، ١٣٧، ١١٢.

(٤) انظر، الديوان، ص ١٣٧، ١٣٠.

غاية الرسالة الحكائية عند شوقي، فتأتي مهمة العنوان لتكون إيصالية تقود إلى الحكاية مباشرة، كما يمكن لنا أن نشكل تصوراً لبعض حكاياته من خلال الاطلاع على العنوان لاشتماله على شخصية حيوانية، لها ارتباط بمضمون الحكاية . والملمح الأسلوبي الثالث الملاحظ على العنوان أنه إذا ما ذُكر أكثر من شخصية حيوانية، فإنه يعرضها في النص على وفق الترتيب المذكور في العنوان غالباً[(١)]، كما في قصيدة " دودة القز والدودة الوضاءة"، التي يقول فيها [(٢)]:

لـــــــدودة القـــــــز عنـــــــدي ودودة الأضـــــــــــواء.

فبدأ المطلع على وفق ترتيب العنوان .وفي قصيدة: "السلوقي والجواد" يقول[(٣)]:

قـــال الـــسلوقيّ مـــرةً للجـــوادْ وهـــو إلى الـــصّيْدِ مَـــسُوقُ القيـــادْ

فقدّم السلوقي على الجواد، كما هو الترتيب في العنوان.

بقي أن أشير إلى أن بعض الحكايات حددت مكان الحدث، ومن هذه الأمكنة المحددة (السفينة)كما في عناوين بعض القصائد، مثل: الثعلب في السفينة، الليث والذئب في السفينة، الدب في السفينة، الحمار في السفينة، السفينة والحيوانات، القرد في السفينة، الثعلب والأرنب في السفينة التي استدعى من القصة القرآنية بعض إشاراتها كالعلاقة بين نبي الله نوح عليه السلام وسفينته ، فكانت هذه القصة مدعاة لأحمد شوقي أن ينسج على منوالها مجموعة من الحكايات السفينة. وفي رأيي أن (سفينة)، أحمد شوقي تقنية فنية ابتكرها ليخضع حيواناته القصصية لتصرف معين، هو في الغالب، تصرُّف مخاتل، لا يتفق وطبائعه وأخلاقه التي اشتهر بها لإبراز فكرة أو مغزى خلقي يظهر في سلوكه (داخل السفينة/ الحيز الضيق) والتحوّل السلبي لهذا السلوك لحظة الخروج من هذا المكان.

وثاني هذه العناصر البنائية هو الاستهلال؛ فقد يجيء في الحكاية تمهيداً أو تقديماً أو فضاءً، أو مكاناً يضيء زوايا الحدث للقارئ، وبه يُنقل المتن الحكائي والمتن المعرفي ويهيئ لهما في ذهن المتلقي لاستقبال المضمون المراد.

(١) إلا في قصيدة الكلب والببغاء، ظهرت شخصية الببغاء، أولاً. انظر الديوان، ص ١٠٣، وانظر ١١٠، أيضاً.

(٢) انظر، الديوان، ص١٠١.

(٣) انظر، الديوان، ص ١١٩.

ومن صور الاستهلال في الديوان:

- التمهيد توطئةً للحوار؛ كما في قوله[١]:

كان فيما مضى من الدهر بيــتُ     من بيوت الكــرام فيــه غــزالُ
يطعم اللوزَ والفطــير ويُــسقى     عــــسلاً، لم يـــشُبهُ إلا الـــزلال
فـــأتى الكلـــبَ ذات يـــومٍ     يناجيه، وفي النفس ترحةُ وملال[٢]

قال: ..........

إذْ مهّد الشاعر للحوار في البيت الرابع بأن أدخل القارئ في الجوّ العام للحكاية: زمنها الماضوي: (كــان فيما مضى)، ومكانها (بيت من بيوت لكرام)، وشخصياتها (الغزال والكلب)، ثمّ (تسخين الحوار: أتى الغزالُ الكلبَ) والحالة النفسية التي هو عليها من حزن وضجر.

- تقديم المغزى الأخلاقي أو الحكمة مجملة، وهذا يقودنا إلى أسلوب ابن المقفع، الذي بعد عرض الفكرة تأتي الكلمة المفتاحية للحكاية (وكيف كان ذلك؟) كما في قوله[٣]:

ســعي الفـــتى في عيـــشه عبـــادهْ     وقائـــــدُ بهديـــــه للـــــسعادة
لأنّ بالـــسعي يقـــومُ الكـــونُ     والله للـــساعين نعـــمَ العـــونُ
فـــإن تـــشأ فهـــذه حكايـــة     تُعَدُّ في هذا المقـــــامِ غايـــــةْ

لقد عرض المغزى/ الحكمة من الحكاية، وهو تزيين العمل، والكدّ والجدّ في البيتين: الأول والثاني، ثم في البيت الثالث أراد أن يعمق المعنى بعرض حكاية النملة الزاهدة التي خالفت طبيعة جنسها، فهو هنا، قد عرض المغزى المجمل، ثم ركبّ الحكاية بعد ذلك على هذا الموقف.

- استهلال البنية الحكائية بأفعال تشير إلى أنها حكايات تراثية ماضوية، مثل: يحكون، يحكــى، يقــال، سمعت، أنبئت[٤]، أو كان فيما مضى[٥].
- استخدام عبارات التشويق والتهويل تمهيداً للبدء في الحكاية، نحو[٦]:

---

(١) الديوان، ص ١٣٥، وانظر، ص ١٣٩، ١٤١، ١٤٢، ١٥٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٦، ١٨٢

(٢) ترحة: حزن، ملال: ضجر وسآمة.

(٣) الديوان، ١١٨، انظر ١٢٥، ١٤٩، ١٦٧، ١٦٨.

(٤) الديوان ص١٨٨، ١٥٢، ١٦٠، ١٨٠، ١٨٧.

(٥) الديوان، ص١٣٥.

(٦) الديوان، ص١٥٧.

وهـــــــــذه واقعـــــــــة مـــــــــستغربة في هـــوس الأفعـــى وخبـــث العقربـــة

أو قوله[١]:

مـــن أعجـــب الأخبـــار أن الأرنبـــا لمـــا رأى الـــديك يـــسبُّ الثعلبـــا

وثالث العناصر البنائية هو ما يتعلق برسم الشخصيات والحوار فيما بينها: حيث رسـم أحمـد شـوقي الشخوص رسماً دقيقاً، فأظهر في شخوصه النماذج المتقابلة، ضمن الأبعاد الآتية:

**١. البعد الجسمي:**

وأول ما يلاحظ على شخوصه في هذا الجانب، ظهور الحجم، أو الضخامة في مقابل الضآلة. وارتبـاط القوة والضعف به، كظهور شخصيات متقابلة مثل: الأرنب/ الفيل، الأسد/ الـضفدع، الكلـب/ الببغـاء، الثعلب/ الديك. كما ظهر نموذجان من الشخصيات: الشخصية المتسلطة أو القاهرة، والشخصية المغلوبـة أو المقهورة مثلما هي في قصيدة "الكلب والببغاء"[٢] التي أظهرت الببغاء بحسن صوتها في مترل يضم الكلب أيضاً، فأثارت حفيظته لاستهوائها قلوب أهل المترل، فقطع الكلب لسانها الفصيح غيرةً منه وحـسداً. وفي قـصيدة "الثعلب والأرنب والديك"[٣].

شتم الديك الثعلب وهو في مأمن منه بأعلى الجدار، مما دفع شخصية ضعيفة كالأرنب أن تسبّ الثعلب ففتك به، واتخذ من دمه تسلية له عن خيبته في التمكن من الديك.

أو كالخوف المتحصل للأرنبة وهي تعاني من الآم الوضع، وقد خفّت بنت عرس في السفينة- لعدم وجود قابلة- لمساعدتها، لكنها رفضت إلاّ (داية) من بني جنسها[٤]. زيادة في حذرها من الأعداء حتى ولو كانـت؛ في أمّسِ الحاجة إلى المساعدة.

وقد تتدخل شخصية خيّرة بين الأسد/ ملك الوحوش ورمز البطش والقوة، والضفدع رمـز الـضعف والهوان، كما في قصيدة "الأسد والضفدع"[٥] فأراد الأسد أن يبطش به بحجة أنه آذى مسامعه بصوته العالي، فيأتي الفيل/ الوزير ليشفع له ويقنع الملك/ الأسد بأنْ يعفوَ عنه، ويكتب له أماناً أيضاً.

(١) الديوان، ١١٠.
(٢) الديوان، ١٠٣.
(٣) الديوان، ص١١٠.
(٤) أنظر القصيدة ص١٥٩.
(٥) الديوان، ص ١٦٧.

إن الصراع بين موقعين متباينين: القوة/ الضعف هو الذي يؤدي إلى تعميق الفكرة أو المغــزى ويقــود القارئ إلى المتعة وهو يتابع حركة الشخوص لاستخلاص الحكمة أو المثل، وغلبه الخير على الشر.

**٢. البعد الاجتماعي للشخصيات:**

ولكي يتعمق الحديث طابق أحمد شوقي بين شخصياته وأبعادها الاجتماعية، والصفات التي تميزها عــن سائر شخوص الحيوانات، فلا نكاد نحسّ بتناقض بين الشخصية وواقعها الاجتماعي، فالأسد فيه شجاعة وقوة وله الأمر والنهي. والفيل للتعبير عن الضخامة، والنملة للسعي والعمل، والقرد للهزل والمرح وخفة الحركــة، وتقمص شخصية الإنسان، والجمل للأحمال الثقيلة، والحمار للبلاهة والغباء وتفضيل القيود، والعجل للتعــبير عن السُّمنة وطيب اللحم، والحمامة للوداعة والأمن والبراءة، بعكس الغراب والبوم اللذين ينــذران بالــشؤم والتطير، والثعلب رمز للخداع والمراوغة،والغزال لحسن الجيد، والببغاء لحسن الصوت، والطــاووس لألوانــه الزاهية وغروره.

ولقد حاول الشاعر في غير مرة قلب هذه الدلالات المتعارف عليها، فتنشأ بسبب ذلك مفارقات تعمــق الحدث، وتولد صراعاً بين الشخصيات، كتصويره النملة زاهدة عابدة لا تسعى للحصول علــى رزقهــا، أو الخنفساء التي تتباهى بولدها (لأن القرد في عين أمّه غزال)، كما يقال في المثل الشائع، والثعلب وهو المعروف بغدره ومكره يصبح زاهداً ناسكاً، وبنت عرس تغدو صديقة وفية للأرانب.

**٣. البعد النفسي للشخصيات:**

ضمّ البعدان السابقان بعداً نفسياً للشخصيات، لتباين الهدف الأساسي من الحكايات، ومن الأمثلة علــى ذلك قصيدة "النعجتان"[١]،وقد ظهر فيها شخصيتان شقيقتان، حيث تباهت الأولى على الأُخــرى بجمــال مظهرها الخارجي، وبكونها سليمة من العيوب. أما الأخرى فكانت على خلاف هذا ،نعجة هرمة عجفــاء، فهما شخصيتان متنافرتان متضادتان، وهنا يأتي دور الحكاية لتضع حدّاً لتغطرس النعجــة الأُولى وغرورهــا، وينتصر للأخرى التي تفتقد لمثل هذا الجمال الخارجي، وينقذها من الهلاك ، فابتكر الشاعر وسيلة لذلك من خلال إدخال شخصية ( الجزار ) الذي هيأ مديته ليختار واحدة من الاثنتين، ومن البدهي أن يختار لخنجــره الشاة السمينة حسنة المظهر، ويخلي سبيل الأخرى لدمامتها وعدم صلاحيتها للذبح، وهنا يبرز الشاعر البعــد

(١) الديوان، ص ١٤٤.

النفسي لأثر الاغترار، بعد أن أنهى قصته بتحقيق العدالة بينهما بتغليب الخير ، وهو ما يرضي متلقـي الـنص وبخاصة إن كانوا من فئة الأطفال .

وفي قصيدة "النملة والمقطَّم"[١]، تحسُّ النملة بصغر شأنها وضآلة حجمها وهي تسير تحت المقطَّم[٢]، فخافتهُ وهابته، وهنا بدأت تحدث نفسها: ما الذي سيحصل لو سقط هذا عليّ؟ وأنا بهذا الحجم؟ وراودتها الشكوك والأوهام، ولعلها في هذا الموقف ذلك الإنسان الذي يناجي نفسه: إلى أين نحن سائرون؟ ما هي نهايتنا؟ ثم يبدأ بالأسئلة الوجودية، وحقائق الكون، والمشيئة الإلهية، لكنّ الإنسان أصغر من أن يجيب عن كل هذه الأسـئلة، فيقع صريعاً لأوهامه وتخيلاته، وهذا ما جرى للنملة التي سقطت في شبر ماء. ولقد عبّر الشاعر عن النملة وهي في هذا الموقف المتأزم فأظهر عجزها وبأسها وأسفها، وتقدمها ونكوصها، وجميع حالاتها النفسية، يمكن تتبُّع الحالة النفسية بالشكل الآتي:

سـير النملـة تحـت المقطـم ← الخـوف مـن الجبـل أمامهـا ← ازديـاد مخاوفها ← المونولوج ويظهر فيه مشاعر الخوف، والأسـئلة المربكة ← السير والرأس ينظـر خلفـاً إلى الطود ← السقوط في الماء ← إدراك حقيقة أن الشخص ينبغي أن يسلم بقضاء الله ومـشيئته وألا يشغل باله في أسئلة هي فوق إدراك عقله وعلمه.

ولقد أبرز شوقي الشخصية المخاتلة التي تظهر خلاف ما تبطن، ومحاولتها إقناع الآخرين بتغير طبائعهـا وأخلاقها، فاختار الثعلب لهذه المهمة، في قصيدة "الثعلب والديك"[٣]، فالثعلب في النص يظهر أمـام النـاس واعظاً ← يسب الماكرين والمحتالين ← يردد الألفاظ الدينية للدلالة على تحوله الأخلاقي: الحمد لله، إلـه العالمين، يا عباد الله توبوا، ازهدوا في الطير، حث الديك للأذان، وكلُّها أعمال قد تقنع الآخرين من الناحيـة الشكلية بصلاح حال الثعلب، لكن هنا يأتي دور الشخصية الواقعية التي تحكم العقل والتجربة، لترفض قبـول مثل هذه المزاعم أو تصديقها، ففي تقبلها هلاكها، لذلك انطلقت ببيت حكميّ مشهور[٤]:

مخطـــئُ مـــن ظـــنّ يومـــاً أنّ للثعلـــــب دينـــــــا

إنّ في تحليل البعد النفسي لشخصيتي الثعلب والديك إشارةً إلى فئة من المرائين الذين يتخذون الدين مطية يركبونها إلى رغائبهم وشهواتهم، ومتسترين أحيانا بالدين لتحقيق أطماعهم الشخصية.

---

(١) الديوان، ص ١٤٢.

(٢) المقطم: أكمة في مصر، قرب القاهرة، تقوم عليها قلعة صلاح الدين ومدينة المقطم، انظرالديوان، ص ١٤٢.

(٣) الديوان، ص ١٥٠.

(٤) الديوان، ص ١٥١.

لقد ركزت حكايا شوقي على بعض خفايا النفس، مثل: الغيرة، الكِبر، حبّ الظهور والشهرة، السيطرة والانتقام، الرياء الديني، الطمع والغرور، النباهة والفطنة، الحذر والتنبّه، إظهار الضعف ثم الانقضاض بعد التمكن، حرية التعبير، استئثار السلطة، (الديكتاتورية)، الشورى و(الديمقراطية)، حيل الطامع المعتدي، الغفلة، انتقاد أهل البطانة والحاشية الفاسدة، حب الأوطان، الغدر..[١].

أما طبيعة الحوار فيغلب عليه السهولة والمباشرة التعبيرية وصولا للفكرة من أقصر الطرق، وقد تراوح عدد شخوصه الحيوانية في حكاياته بين شخصيتين تتحاوران لتعميق فكرة أخلاقية ما، وقد تتعدد الشخوص في القصيدة الواحدة لتشتمل على ثلاثة أو على أربعة أحياناً. مما ينتج عنه تعميق الحدث في الحكاية ،وتركيب المتن الحكائي والمعرفي وبنائه عليه، ومن صور الحوار بين الشخوص :

١. الحوار الثنائي: حوار دودة القز والفراشة لتبيان أيهما أعمُّ نفعاً، لتقديم المتن المعرفي بذكر فائدة دودة القزّ، وتغليب نفعها وإن بدت أقل شهرة من الفراشة.
٢. الحوار مدخلاً لتركيب الحيلة، كما في "الكلب والببغاء"، فالكلب حاور الببغاء ووصفها بأنها: "مليكة الطيور"، "حياة الأنس والسرور"، "حُسْن النطق"، إلى أن أخرجت الببغاء لسانها فقطعه"[٢]، والحوار في هذا النوع، تقدمه شخصيات قادرة على إقناع الطرف الآخر، مستخدمة الألفاظ السهلة، وعبارات التبجيل والإطراء، للتوصل إلى الآخر، والنيل منه بأيسر طريق.
٣. الحوار الثلاثي: وفيه تبنى الحكاية على ثلاث شخصيات ، اثنتين رئيستين تمثلان موقفين متباينين متناقضين لتعميق الحدث ، فيأتي دور الشخصية الثالثة إما لفض الخصومة بينهما، كما في قصيدة " دودة القز والدودة الوضاءة " تتدخل الشخصية الثالثة لحسم النزاع بينهما، وذلك بالانتصار لدودة القز التي بينت ما خفي من نفعها وإن حاولت الفراشة أن تقنع المتلقي بأفضليتها ، يقول أحمد شوقي على لسان الفراشة المغرورة بشكلها[٣]:

فامضي فلا وُدّ عندي      إذ لستِ من أكفائي

ولولا تدخل الشخصية الثالثة لتوقَّفَ الحوار بانتصار الفراشة، إلا أن الشاعر ابتكر شخصية ثالثة ممهدا لدخولها بتقنية طباعية تتمثل بفصل المقطع السابق عن اللاحق بوضع علامات فاصلة بين المقطعين ليشير إلى الفاصل الزمني في الحكاية وعندها تظهر الشخصية الثالثة لتكمل ما تبقى من الحكاية :

---

(١) يمكن الاطلاع على مداخلات محقق الديوان المشار إليه.
(٢) انظر الديوان: ص ١٠٣/ ١٠٤، وانظر، ص ١٦٨/ ١٧٠.
(٣) الديوان، ١٠٢، وانظر، ص ١٠٤.

وعنـــــــد ذلـــــــك مـــــــرت                حـــــــسناء مـــــع حـــــــسناءِ

ومن الأساليب التي اتبعها الشاعر في تقديم الشخصية الثالثة في الحكاية، كذلك، أن يأتي بها لا لتكون حكماً بين الشخصيتين الأوليين، ولا لتمثل دور القاضي العدل الذي يفصل بالحق ، بل تأتي لتنتصر لطرف ضعيف على طرف يمثل جانب القوة لتنشأ فيما بعد علاقة طيبة بينهما، ثم ما تلبث الشخصية الثالثة في حكاية أخرى أن تقع في ما وقعت به صاحبتها، فترد الأولى لها صنيعها الحسن، وتتعاونا للخلاص مما هما فيه من أخطار. كما في قصيدة "الكلبُ والحمامة"[١]،إذ كان الكلبُ غارقاً في نومه، فجاءه ثعبان لينال منه دون أن يدري، فنزلت الحمامة، لتنقذ الكلب من الثعبان فأيقظته من نومه، ثم مرّ زمن فردّ الكلب الجميل إلى الحمامة بأن حذرها من صياد أراد إطلاق الرصاص عليها. وهي حكاية تشير إلى أهمية التعاون، والحرص على عمل الخير بين الناس.

وقد تنقلب الشخصية الثالثة على إحدى الشخصيتين دون أن تراعي ودا سابقاً فتقتل من ضحَّى لأجلها، كما في قصيدة "الكلب والقط والفأر"[٢]، حيث قابل القطّ فعل الفأر النبيل الذي خلصه من الكلب بالنكران وذلك بأن انقض عليه وأكله بالملح والرغيف حسب قوله في الحكاية .

أما الوسيلة التعبيرية التي اتكأ عليها الشاعر للتعبير عن مكنونات شخوصه فكانت في استخدام الأفعال التي تتعلق بالإنسان ليسبغها على الحيوان، فنقرأه: متحدثاً متكلماً، قائماً بما يقوم به الإنسان من أعمال: يفرح ويبكي، يصبر وييئَس، ينتقم ويصفح، يؤتمنُ ويخون، يتألم لما أصاب من ذنب، ويخفي الإثم في صدره، يصومُ ويصلي ويعبد الله ويزهد، ويناجي نفسه ويحدثها، يتباهى ويفخر، يحنُّ ويقسو، يبرُّ ويحنثَ، يحسدُ ويشي، وكل ذلك لتعميق الدلالة من جانب، وتجسيد القيم الإنسانية كالتشاور والاتحاد ومحاذرة الأعداء وغيرها، من جانب آخر.

أما العنصر الأخير في بناء حكاياته فأسلوبه في خواتيمها، ومن أهم ما يلاحظ عليها أنها تغلّب جانب الخير على الشر، ومعنى هذا أن المتلقي يشعر براحة الضمير ، وهو يتابع حركة الشخوص، فيكافأ المحسن ويُعاقب المسيء جزاءً على أعماله السيئة، فينشأ لديه نوعٌ من التطهير الذي يحقق للمتلقي، وبخاصة إن كان طفلاً، التوازن العاطفي والنفسي والتأثير الوجداني في غلبة الخير على الشر، وتتطهر نفسه من عناصر الألم والخوف والضغوط النفسية والكبت ونوازع العدوان، كما في قوله في إحدى خواتيمه. وقد أظهر خداع الثعلب الذي

(١) الديوان، ص ١٤٠- ١٤١.
(٢) الديوان، ١٢٢- ١٢٣.

أدعى الورع والاستقامة في يوم ما لكن الأرنب المجرب المدرك لخدع الثعلب أظهر الحقيقة وكشف زيف الثعلب بقوله[١]:

فقال لمّا انقطع الحديثُ ... قد كان ذاك الزّهدُ يا خبيثُ
وأنت بين الموت والحياة ... من تخمةٍ ألقتك في الفلاةِ

وقد ينهي الشاعر حكاياته بانتصار الشر نتيجة غفلة الآخر، لتتعمق فكرة الحذر والتنبّه وإلاّ تكون العاقبة وخيمة، كما في الأمثلة الآتية المبثوثة في أكثر من قصيدة:

- تقول قول عارفٍ محقق ... ملكتُ نفسي لو ملكتُ منطقي[٢]
- فصليت في الفخ نار القاري ... ومصرع العصفور في المنقار[٣]
- فضحك الهندي حتى استلقى ... وقال: ما هذا العمى يا حمقى؟!
- متى ملكتم ألسن الأرباب؟ ... قد كان هذا قبل فتح البابِ[٤]

ومن أساليب الشاعر في قفل الحكاية أنه كان يختمها في بيت أو أثنين من أبيات الحكمة ،التي لها علاقة بمضمون الحكاية؛ لترسيخ المعنى في الذهن، وليضمن له شيوعاً وذيوعاً. كما في الأبيات الآتية المجتزأة من مواضعها قصدا للتمثيل :

- من كان في عينه هذا الداءُ ... ففي العمى لنفسه وقاء[١]

(١) الديوان، ص ١١٢.
(٢) الديوان، ص ١٢٤.
(٣) الديوان، ص١٢٦.
(٤) الديوان، ص ١٧٠.

- فقال: ســر والــزم أخــاك الوتــدا فإنمـــا خُلقـــت كـــي تقيّـــدا[٢]
- فناحــــت الأم وصـــــاحت: واهـــا إنّ المعـــــالي قالـــــت فتاهـــــا[٣]
- هــــب جنــــة الخلـــد الــــيمن لا شــــــيء يعـــــدلُ الــــــوطن[٤]
- مــــا كلنــــا ينفعــــه لــــسانهُ في النـــاس مـــن ينطِقـــهُ مكانـــه[٥]
- أمـــا تـــرى الطـــير علـــى ضـــعفها تطـــوي إلى الحـــبّ مئـــات الـــبلاد[٦]
- لكــــل شــــيء في الحيـــاة وقتُـــهُ وغايـــــةُ المـــــستعجلين فوتُـــــه[٧]
- فقلــــتُ في المقـــام قـــولاً شـــاعا من حفـظ الأعـداءَ يومـاً ضـاعا[٨]

وهو في كل نهاياته كان حريصاً على إبراز الجوانب التعليمية منها، ومراعاة حاجات الإنــسان الدينيــة والنفسية والفنية، في حكمة إنسانية، يقذف بها الشاعر على ألسنة الحيوانات والطيور، لتكون أعمق أثراً وأعمّ نفعاً.

نخلص من هذا كله إلى القول إنّ الشاعر أحمد شوقي قد نبغ في مجالات شعرية متنوعة، كان منــها فــن (الفابُولات)، تلك الحكايات التي تجري على ألسنة البهائم والطيور، وتهدف فيما تهدف إلى تقديم مغزى خلقي أو تربوي أو حِكمّي أو سياسي، وهذا لا يعني أنه هو منشئ هذا الفن، بل هو فن له جذوره في التراث العربي القديم: شعره ونثره، والقصص القرآني وقصص الحيوان على وجه الخصوص.

وبرز تأثر شوقي مزدوجاً ومن جانبين : الأول تأثره بكتاب "كليلة ودمنة"، لابن المقفع بعد نقله وترجمته إلى العربية، والثاني بدأ بعد دراسة شوقي لأعمال الشاعر الفرنسي (لافونتين)،وبخاصة خرافاته التي أجراها على ألسنة الحيوانات والتي يظهر فيها تأثره بابن المقفع. غير أن تفرُّدَ شوقي في هذا المجال كـــان بتقريــب هـــذه الحكايات إلى الروح المصري الشعبي، كإدخال بعض ألفاظ العامة، مثل: (داية) أو (ولية)،أو بتقـــديم بعـــض ملامح من التراث الشعبي ، محافظا في حكاياته على منظومة القيم التربوية والأخلاقية المبتغاة وراء نـــصوصه ،

(١) الديوان، ص ١٧٤.
(٢) الديوان، ص١٧٧.
(٣) الديوان، ص ١٨٢.
(٤) الديوان، ص ١٨٣.
(٥) الديوان، ص ١١٠.
(٦) الديوان، ص ١٢٠.
(٧) الديوان، ص ١٢٢.
(١١) الديوان، ص ١٢٣.

الأمر الذي جعلها منهلاً عذباً لأدب الأطفال في أرجاء الوطن العربي، وفي الآن ذاته مصدراً ثرّاً لا يستغني عنه الكبار أيضاً .

أما في مجال بنية النصوص الحكائية، فظهرت على صورة مقطوعات موجزة كُثّفت لتشمل كلّ حكاية فكرة واحدة ذات وحدة موضوعية، استندت إلى هيكل بنائي واحد، تشكّلَ من العنوان، ففضاء الحكاية، أو التمهيد لها لإدخال القارئ في جوّ الحكاية. ثم يَقدّم شخوصه، وهم قليلون في الغالب، لتنشأ فيما بينهم علاقات حوارية ثنائية أو ثلاثية لتلائم مراحل الطفولة المتعددة، ولكي تتضح طبيعة الشخوص والفكرة المرادة أمامهم، ويمكن أن تستثنى بعض الحكايات ذوات المضمون السياسي، ويقتصر تقديمها على الكبار لاشتمالها على رموز يصعب على الصغار إدراكها.إضافة إلى كونها تحتاج إلى قدرة أعلى في التحليل والاستنتاج .

وأخيراً، آمل بعد أن انحسر هذا الفن أو كاد، أن ينهض به الشعراء العرب من جديد فيجددوا في أشكاله ومضامينه؛ فموضاعاته لا تنضب؛ إذ يمكن للشاعر الأصيل – إنْ أراد- أن يدخل مستجدات العصر كلها فيه، وباستطاعته أن يوظف في فن (الفابولا) موضوعات عصرية مثل: العولمة، وصراع الأقوياء، والاستنساخ، وحوار الحضارات، والإرهاب، والشورى، والدين...وكما استطاعت وسائل الإعلام والتلفاز بشكل خاص، أن تنجح في تقديم هذا الفن، فإن الشعراء قادرون على النهوض بهذا الفن، وجعل هذه الشخوص الحيوانية أكثر نضجا ووعيا، لتحمل في خباياها أفكاراً ورموزا تُجمِّل الحياة، وتسعد البشرية، وتجعلها أكثر تفاؤلاً وبهجة وأملاً.

# الوقفة الطللية

## بين القبول والتساؤل في رؤى بعض الشعراء الجاهليين

علي مصطفى عشا*

تاريخ تسلم البحث: ٢٠٠٥/٢/١٦ تاريخ قبوله: ٢٠٠٥/١٠/١٨


### ملخّص

يدرس هذا البحث الوقفة الطللية لدى بعض الشعراء الجاهليين؛ باعتبارها تجسيداً لإشكالية العلاقة بين الشاعر والمكان/الطلل. ويكشف عن أهم مقوّمات المشهد النقدي الذي يتمحور حول هذه المقدّمة، ويحاول رصد قلق الوعي وتحوّلاته بين القبول/الاستلاب، والتساؤل/التجاوز في الوعي الشعري. ويتجلّى الشعور بالاستلاب عبر الوقفة ذاتها، والنداء المنقطع، والأسى، واليأس تحت وطأة الشعور بالنفي الكوني، والصيرورة الزمنية، وما ينتج عنهما من تدمير لبنية المكان والحياة، وحالة النـــزوح الجماعي عن المكان، والانقطاع بين الماضي والحاضر، وخلخلة البناء الاجتماعي والإنساني. ويكابد الوعي في محاولته تجاوز هذه المحنة الكونية، من خلال التساؤل عن مغزى الوقفة الطللية، والكشف عن جذور المقاومة للزمن في المكان/الطلل، والربط- عبر الصورة – بين الطلل والوشم، والطلل والكتابة، مما يشي بالوعي الكتابي، ومحاولة بعث الحيوية في الماضي، ودمج الطبيعة بالثقافة، من أجل وقف حالة التردّي، وعودة الإنسان إلى دوره الخلاّق في هذا العالم.

### Abstract

The study looks at the prelude of "Ṭalal" in the poetry of some of Pre-Islamic poets, considering it as a form representing the dialectical relation between the poet and the place/ "Ṭalal". In addition, the study reveals the main principles of criticism on this issue. The study attempts to identify the the anxiety that characterizes the poet's consciousness and its alternation between submission and questioning in the poetic consciousness. Submission is evident throughout the prelude itself, the desperate call, and regret and despair caused by the feeling of cosmic exile and the changeability of time, with its inevitable result of the destruction of place and social structures, collective displacement, the severance between the present and the past, and destabilization of social and human structures. Such consciousness strives to resist this cosmic crisis by not only questioning the meaning of standing on "Ṭalal", but also by revealing the roots of resistance to time in the place/ "Ṭalal". Besides, the consciousness of overcoming this crisis resorts to connecting –through imagery- "Ṭalal" and tattoo, "Ṭalal" and the poetic composition which betrays the composition consciousness. As such, the poetic consciousness attempts to revitalize the past, and to mingle nature with culture to halt the decline, and reassign to man the creative role in the world.


* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية، الأردن.

**المقدمة**

حظيت المقدّمة الطللية بمكانة مرموقة في مسيرة الشعر الجاهلي، وجسّمت سيرة الشاعر الجاهلي في الزّمان والمكان المتحوّلين أبداً إلى ماضٍ وآثار /طلل؛ بسبب ظروف الجدب، وما أعقبه من صراعات على الحمى، مما جعل الرحيل هو الشكل الوحيد الممكن للحياة، ومن ثم عمّق الوعي لديه على هشاشة الوجود، وعقم الحياة. واكتنزت المقدّمة الطللية بطاقات وإمكانات رمزية هائلة مكنتها من القدرة على الاستمرار والامتداد في التجربة الشعرية لدى الشعراء اللاحقين، عبر الاستدعاء الرمزي للتراث، أو التضمين، أو الاقتباس، وجعلها السمة الأظهر الدالة على هوية القصيدة الجاهلية –على الأقل- في الوعي الثقافي العربي قديماً وحديثاً؛ بسبب كثافة اللغة، وخصب الدلالات، والطابع التراجيدي الذي تتسم به.

وانتقلت المقدّمة الطللية من المركزية الشعرية في التراث الشعري الجاهلي إلى المركزية النقدية في الوعي النقدي، لما لها من أهمية في رصد معاناة الشاعر الجاهلي وقلقه، ضمن شروط البيئة والتاريخ، وكشف رؤيته للزمن والحياة، وجلاء الأنساق الثقافية التي عبّر عنها فكرياً وجمالياً من خلال هذه المقدّمة.

إنّ هيمنة الخراب على المكان في مطلع المقدّمة الطللية، يعبّر عن دوافع –لدى الشاعر الجاهلي- أبعد غوراً، وأكثر جوهرية من مجرد الحنين؛ إنّها الرغبة العميقة في التعبير عن أعلى درجات البوح بأزمة الوعي أمام المكان الذي يتحوّل دائماً إلى زمان/ذكرى بفعل الصيرورة الزمنية القادرة على جعل المكان يتداعى أمامها، ومن ثمَّ تداعي الوجود الإنساني؛ إذْ المكان مجلى لسيرة الإنسان وحامل رموزه وثقافته، بل وإرادته؛ لذا فإن انهياره يحمل معنى انهيار الإنسان وهشاشة وجوده، مما يشي بعبثية الحياة تحت وطأة الفقد، والصيرورة الزمنية في وعي الشاعر الجاهلي.

وفي المقابل ينطوي التساؤل –الذي يتجلّى في بعض مطالع المقدمات الطللية- على مغزى عميق، يتمثّل في مكابدة الوعي محاولاً تجاوز هذه المحنة الكونية، وإعادة بناء الحلم عبر بعث العناصر الحيوية في الماضي، والكشف عن عناصر المقاومة في المكان.

ويحاول هذا البحث جلاء أهمّ معالم المشهد النقدي الذي تمحور حول المقدّمة الطللية، عبر تتبع بعض أهمّ الدراسات النقدية، قديماً وحديثاً، وكذلك الكشف عن المشهد الطللي الذي يبدو موزّعاً بين قطبين؛ يجسّم الأول حالة القبول/الاستلاب، والثاني التساؤل/التجاوز، من خلال القراءة التحليلية لنماذج مختارة من الشعر الجاهلي، عبر رؤية نقدية متشعبة تتمحور حول هذين القطبين؛ لذا يتخذ هذا البحث المحاور الآتية أساساً له:

المحور الأول : الوقفة الطللية والمشهد النقدي.

المحور الثاني : القبول/الاستلاب.

المحور الثالث : التساؤل/التجاوز.

## (١)

## الوقفه الطللية والمشهد النقدي

لم تشكّل المقدمة الطللية أولوية في النقد العربي القديم منذ مطلع القرن الثالث الهجري؛ إذ كان مشغولاً بقضايا مزدوجة ذات حدين في أغلبها، كقضية اللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، والوحدة والكثرة في القصيدة، والصدق والكذب في الشعر، والسرقات الشعرية، وعمود الشعر، والعلاقة بين الشعر والأخلاق(١)، واقتصر اهتمامهم بالمقدمة الطللية على الحديث عن أوّل من افتتح المشهد الطللي(٢)، أو ضمن سياق الكلام عن موضوعات الشعر، أو ابتداءات الأشعار بعامة، ووصفها بالحسن أو الجودة، كما ورد عند ابن المعتز، وابن طباطبا، وعبدالعزيز الجرجاني، وأبي هلال العسكري، وابن رشيق، وابن الأثير، والخفاجي، وغيرهم(٣).

ويبدو أن السبب في ذلك يعود إلى أنّ النقد الأدبي القديم نشأ في أحضان المدارس الكلامية وعلى رأسها الاعتزال؛ لذا عدّت "معاينة الظاهرة الطللية حقيقة لا تؤدي إليها مناهج التفكير في ذلك الزمن، إذ ليس هناك ما يقتضيها في معرض الرد على المانوية أو في معرض البحث عن الأولوية للفظ أو للمعنى"(٤).

ويعدّ ما أورده ابن قتيبة –فيما سمعه من بعض أهل الأدب- الأكثر أهمية في الوعي النقدي واهتمام الباحثين، لكثرة ما تناولوه بالاستشهاد أو التحليل. يقول ابن قتيبة :"سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقَصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدِّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرَّبع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العَمَد في الحلول والظّعن على خلاف ما عليه نازلةُ المدر، لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء،..."(٥).

---

(١) عباس، إحسان: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر).** دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ص ٣٠.

(٢) عطوان، حسين: **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي.** دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ص ٧٣ وما بعدها.

(٣) المرجع السابق، ص ٢١٠ وما بعدها.

(٤) كمّوني، سعد: **الطلل في النصّ العربي.** ط١، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص ٢٥-٢٦.

(٥) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم (ت ٢٩٦هـ): **الشعر والشعراء.** تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٣، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠١، ج١، ص ٧٥-٧٦.

وتكمن أهمية النصّ الذي أورده ابن قتيبة في كونه يلتفت إلى الجانب النفسي في معرض تعليله للابتداء بذكر الديار وهو الحاجة إلى ذكر أهلها الظاعنين[(١)]، لكن ينبغي البحث عن دوافع أعمق غــوراً، وأكثــر جوهرية، تتعلّق بالموروث الثقافي، والتكوين التاريخي للذات، وشروط الوعي، والبيئة، وتتجلّــى بــصورة رمزية في بعدها الفني، لتعبّر عن أزمة الوعي أمام المكان المتحوّل أبداً إلى زمان/ذكرى عبر الرحيل والشعور بعبثية الحياة تحت وطأة الفقد، والصيرورة/الزمنية؛ خاصّة أن المقدمة الطللية لم تظهر لدى شعراء البــوادي فحسب، بل امتدت إلى شعراء القرى مثل قيس بن الخطيم، وأمية بن أبي الــصلت، وعــدي بــن زيــد وغيرهم[(٢)]، لا كمن رأى أن المقدمة الطللية بدوية خالصة، ظهرت عند شعراء البادية، ولا يمكن أن تظهر لدى شعراء القرى حيث الحياة الاجتماعية المستقرة[(٣)]. بيد أن المشهد النقدي يبدو أكثر نضجاً واكتمالاً في الوعي النقدي الحديث، ويظهر ذلك في مقالة المستشرق الألماني "فالتر براونه" الذي نشر مقالــة بعنــوان "الوجودية في الجاهلية" سنة ١٩٦٣م، وأثارت جدلاً خصباً في الدراسات التي تناولت المقدّمــة الطلليــة. ويرى "براونه" أن المقدّمة الطللية تجسّم "اختبار القضاء والفناء والتناهي"[(٤)]، وأنّها تحمل مضامين وجودية تتمثّل في "الألفاظ المتكررة : عفت الديار، درست الدّمن، امحت الرسوم، والحياة تفنى تحت جبر القــضاء وظلم المنية، الموت قريب، تحت صروف الدهر العاتي، ما أرهب الحياة. إن وجود الإنسان تخيم عليه تجربة التناهي المحقّق"[(٥)]، لذا يؤكّد براونه أن الشاعر الجاهلي "رجل مجدد فإنه بعدما نظر إلى تهديد الوجود بجرأة أكيدة، اكتسب نشاطاً جديداً وعزماً قوياً"[(٦)].

ويرى عز الدين إسماعيل في مقالة نشرها سنة ١٩٦٤ أن "قطعة النسيب كانت تقوم علــى عنــصرين أساسيين هما: الوقوف على الأطلال وذكر المحبوب، وأن الشاعر لم يجمع بينهما عبثاً واعتباطاً في موقــف واحد أو صورة واحدة، بل جمع بينهما ليرمز إلى الحياة والموت. لقد جمع الشاعر الجاهلي بين شعورين في إطار واحد هو ما نسميه النسيب: أي الحب المهدد دائماً برحيل المحبوبة، كذلك الحياة المهددة بــالخراب،

(١) كمّوني: **الطلل في النص العربي**، ص ٢٦.

(٢) عطوان، حسين: **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، ص ١١٦-١١٧.

(٣) خليف، يوسف: **دراسات في الشعر الجاهلي**. مكتبة غريب، د.ت، ص ١١٥.

(٤) براونه، فالتر: "**الوجودية في الجاهلية**". مجلّة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، السنة الثانية، العدد الرابع، حزيران ١٩٦٣، دمــشق، ص ١٥٩.

(٥) المرجع السابق، ص ١٥٩.

(٦) المرجع نفسه، ص١٦١.

متمثلة في الوقوف على الأطلال المقفرة. هذا إذا نظرنا إلى النسيب على أنه شكل من أشكال التعبير الأدبي، أما من الناحية النفسية فهو انعكاس لذلك الصراع الأبدي في نفس الإنسان، وفي الحياة من حوله، بين حبّ الحياة وغريزة الموت"(١).

وليس ثمّة تناقض –في رأي إسماعيل- بين النسيب الذي يتحدّث فيه الشاعر عن الأطلال، وعن رحيل المحبوبة من ناحية، وبين مقدّمة عمرو بن كلثوم الخمرية من ناحية أخرى، "فالأمر في الحالين لا يعدو تصوير شعور الإقبال على الحياة والاستمتاع بها، حتى يبرز النقيض، وهو الموت"(٢).

ويدعو إسماعيل في ختام مقالته إلى أن ننظر "إلى مقدمة النسيب في القصائد الجاهلية بصفة خاصّة على أنّها كانت تعبيراً عن أزمة الإنسان في ذلك العصر، عن موقفه من الكون وخوفه من المجهول. فلم تكن مجرد وسيلة فنية يجذب بها الشاعر قلوب الناس وأسماعهم إليه- كما ورد عند ابن قتيبة- بل كانت جزءاً حيوياً في تلك القصائد، إن لم تكن أكثر أجزائها حيوية"(٣). ويعلّل يوسف خليف وجود المقدّمات الطللية ببساطة حياة القبائل وقلّة الأعباء والتكاليف؛ إذ لم تكن مشغولة بالحياة شغلاً يملأ أوقاتها؛ وإنّما كانت حياتها تتخللها فترات فراغ، ولم يكن هناك بدّ من أن تملأ أوقات الفراغ بأي شيء. وحددت ظروف البيئة وسائل حلّ هذه المشكلة وتمثّلت في الخروج إلى الصحراء، والالتقاء بالرفاق لشرب الخمر، والسعي خلف المرأة طلباً للحب والغزل(٤). وفي محاولة الشاعر الجاهلي لإثبات وجوده أمام مشكلة الفراغ، التي لم يجد حلاً لها إلاّ عن طريق هذه المتع، وفي غمرة الالتزامات القبلية، لم يكن أمامه سوى المقدّمات للتعبير عنها، ومنها المقدّمة الطللية(٥).

ويعزو حسين عطوان هذه المقدّمات الطللية جميعاً إلى ضرب من الذكرى والحنين إلى الماضي، واستعادة ميعة الصّبا وريعان الشباب عبر الذكرى، وأنها لا تعدو أن تكون ثمرة البيئة التي درج الشعراء على أرضها

(١) نقلاً عن عطوان، حسين: **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي.** دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ص ٢١٩-٢٢٠. ولم أتمكن من الحصول على المقالة، ونجد مقالة عز الدين إسماعيل مبثوثة في العديد من الدراسات، ويبدو أنهم نقلوا عن حسين عطوان؛ انظر: اليوسف، يوسف: **مقالات في الشعر الجاهلي**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥، ص ١٢٩؛ مصطفى، محمد عبدالمطلب: **"الوقوف على الطلل"**، مجلّة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٨٤، ص ١٥٤؛ يوسف، حسني عبدالجليل: **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٢٨-١٢٩؛ كمّوني، سعد: **الطلل في النص العربي**، ص ٣٠-٣١.

(٢) عطوان، حسين: **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، ص ٢٢١.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٢١.

(٤) خليف، يوسف: **دراسات في الشعر الجاهلي.** مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص ١١٠.

(٥) المرجع السابق، ص ١١٩-١٢٠.

وألفوا حياتها،وخصوصاً أنهم عاشوا في بيئة صحراوية تتسم بالجدب، وما تقتضيه من الترحل والنـــزوج بحثاً عن الماء والكلأ، وما ينتج عنه من انقطاع علائق الحبّ، فيألمون للوداع؛ لذا لا تخلو هذه المقــدّمات جميعاً من معاني الشوق والحنين إلى الماضي(١).

وفي مقالة نشرها نوري حمودي القيسي سنة ١٩٧٣، يرى أن المقدمة الطللية تتصل بوظيفة خلق الجوّ الشعري، الذي يمنح الشاعر القدرة على الإبداع، لما يرتبط باللحظة الطللية من شعور بالمعاناة، وينطــوي الموقف الطللي –في أحد مضامينه- على البكاء على الحياة نفسها، ويجسّم فكرة الحرمان من الوطن وحالة النــزوح والارتحال(٢)، ويخلص إلى أن "العواطف المنفعلة التي ألهبتها مشاعر الحنين لم تكن اعتباطية عنــد الشاعر الجاهلي، على الرغم من الحالة الشعورية التي يعانيها وهو في مثل هذه اللحظات القلقة، وإنما هــي مشاعر منسقة وعواطف مرتبة، يحسن الشاعر ترتيبها، ويحافظ على اتصال خيوطها المحكمة الربط، ويحاول أن يجعلها خاضعة لقوة عقله الواعي المنسق، الذي اقتفى في بناء القصيدة منهجاً متعارفاً ومتفقاً عليه بــين الشعراء"(٣).

واتخذت إحدى الدراسات منحى بعيداً، تجسّم في محاولتها وضع نظرية للطللية قادرة على الكشف عن مغزى المشهد الطللي، وتتلخص هذه النظرية في أن البرهة الطللية التحام لثلاث لحظات يقوم بينها تجــادل تمثّلي يذوّب ويصهر كل واحدة في الأخرى،فيفضي إلى اندغامها جميعاً في تركيبة كليــة البنيــة، وهــذه العناصر هي : الاندثار الحضاري، وقحل الطبيعة، والقمع الجنسي؛ فالشاعر يوحّد بين القمع الذي تتعرّض له الطبيعة بفعل القحط وانحباس المطر، والهدم الذي يصيب الحضارة، من جراء ذلك القحــط، والقهــر الاجتماعي الذي يحدّ من البوح الجنسي(٤). ويربط محمود الجادر في مقالة نشرها سنة ١٩٧٩، بين الطلــل وانشغال الشاعر؛ فالطلل متصل بذكرياته في مواجهة المعاناة القاسية؛ والوقوف عند أعتــاب الإبــداع الشعري إيذان حقيقي بالعودة إلى هذا العالم، ولا يخلو الموقف الطللي من نوازع الحنين(٥).

(١) عطوان، حسين:**مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، ص ٢٢٧-٢٢٨

(٢) القيسي، نوري حمودي :**"لوحة الطلل في القصيدة الجاهلية"**. الأقلام، وزارة الإعلام، بغــداد، العدد الحادي عشر، السنة الثامنة، ١٩٧٣، ص ٣٨-٣٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٩.

(٤) اليوسف، يوسف: **مقالات في الشعر الجاهلي**. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥، ص ١٤٠-١٤١.

(٥) الجادر، محمود: **"قراءة معاصرة في مقدمة القصيدة الجاهلية"**. الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد الثاني عشر، السنة الرابعة عــشرة، أيلول، ١٩٧٩، ص ٦.

ويتصل الطلل بالمرأة ضمن إطار الرمز الديني لدى نصرت عبدالرحمن في موضع، وتعدّ المرأة عنصراً جوهرياً في الموقف الطللي؛ فالمرأة رحلت، وأدّى رحيلها إلى إقفار الديار، ويرى أن المرأة / الشمس هي سيّدة الطلل، ربّة الجاهليين، والشعراء عندما يبكون على الطلل إنما يبكون على الشمس التي رحلت، فنتج عن رحيلها خراب الديار؛ إذ ما من امرأة حقيقية تقفر ديار قومها إذا رحلت، ولكنها الشمس معبودة الجاهليين(١)، ويرتبط الطلل باليأس على مستوى الرمز الوجودي في موضع آخر(٢).

ويرى شكري فيصل أن الغزل يمثل البعد الأعمق للموقف الطللي والأغراض الأخرى التي عرض لها الشعراء الجاهليون، و "لم تكن في كثير من الأحيان، مقصوداً إليها قصداً ولا متعمدة تعمداً، كانت روح الحب وعواطف الهوى هي التي تبعثها وهي التي تكمن وراءها"(٣).

وينحو مصطفى ناصف منحى وجودياً في تفسير الطلل؛ فالشاعر الجاهلي كان مروّعاً بفكرة الحياة الذاهبة، وهو يصحو على الشعور بضياع الحياة من بين يديه، ووقوفه تأكيد لحياته وامتلاكه للماضي عبر تخيله وتمثّله. لقد أخذ البكاء على الأطلال شكل الطقوس الجماعية، وأصبح العقل العربي مشغولاً بإشكالية الموت، الذي يتجسّم في الطلل(٤).

ويربط أنور أبو سويلم بين المشهد الطللي والطابع التراجيدي للشعر الجاهلي، إذ "اتخذ الشعر الجاهلي طابعاً مأساوياً في أغلب أغراضه، وكان البكاء والنواح من أهم طوابعه؛ بكاء الطلل، والنواح من أجل المطر، والألم لرحيل المرأة، وبكاء الشباب،..."(٥). وفي موضع آخر يرى أن "الوقفة الطللية أنموذج فني جماعي، يبرز فيها التراث والتقاليد والأساليب المتوارثة، وتعبر عن طقوس وشعائر تصدر عن عقل الأمّة وضميرها، لا عن حالة فردية خاصّة"(٦). ويتصل المشهد الطللي "بفكرة المطر"، التي تمثّل "المحور الأساسي الذي تدور حوله مجمل الأفكار والقضايا والتطلعات في الوقفة الطللية"(٧)؛ فالشاعر الجاهلي أول ما يبكي

(١) عبدالرحمن، نصرت: **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي.** ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢، ص ١٢٧-١٣١.

(٢) المرجع السابق، ص ١٦٢.

(٣) فيصل، شكري: **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام**، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢٤.

(٤) ناصف، مصطفى:**دراسة الأدب العربي**، ط٣، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢٣٧-٢٣٨.

(٥) أبو سويلم، أنور: **دراسات في الشعر الجاهلي.** ط١، دار عمار، عمان، ١٩٨٧، ص ٣٧.

(٦) أبو سويلم، أنور:**المطر في الشعر الجاهلي.** ط١، دار عمار، عمان، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ص ١٣٣.

(٧) المرجع السابق، ص ١٣٣.

في الوقفة الطللية –عقم الطبيعة، وانحباس المطر، ويعدّ رحيل المرأة معادلاً فنياً لرحيل الخصب، أو هو "رحيل المطر"، وما يعقبه من قحل وخراب[١].

ويجسّم الطلل الغربة المزدوجة لدى الشاعر الجاهلي، تتمثل الأولى في الانقطاع عن الماضي، والثانية في صيرورته إلى الفناء[٢]، فالمشهد الطللي؛ يمثّل تجربة وجودية تتمثل بالتناهي، وما يتمخّض عنها من شعور بالغربة، غربة الإنسان في مواجهة الزمان، والمكان المتحوّل دائماً بفعل التغيّر الزمني[٣].

ويكشف كمال أبو ديب عن البنية الضدية في الوقفة الطللية؛ فهي من ناحية تجسّد فاعلية الزمن، وهشاشة الكائن أمامها، ومأساوية الوجود الإنساني، وفي الوقت نفسه تتجلّى روح المقاومة الكامنة في جوهر الموقف الإنساني؛ لذا تنبعث في سياق الأطلال والخراب صور الخصب[٤]؛ فالطلل يجسّد تجربة الإنسان الجاهلي من حيث وعيه على الهشاشة وخضوعه لفاعلية التغير المدمّرة، ورغم ذلك يحيي الطلل البالي، وفي هذا لغة ضدّية باهرة[٥].

وفي سياق تحليلها لمعلّقة امرئ القيس، ترى ريتا عوض أنّ للوقوف على الأطلال مدلولاً طقسياً، وأنه لا يروي حدثاً شخصياً، ولا يعبّر عن همّ ذاتي بل اجتماعي[٦].

من خلال هذه الملامح الأساسية للمشهد النقدي، يظهر أن المقدّمة الطللية لا تمثّل أسلوب الحياة الجاهلية بقدر ما تجسّم بعداً كونياً من أبعادها فكرياً وجمالياً، وأزمة من أزمات وعيها، تتجسّم في إشكالية المكان، وتحوّلاته في الوعي من حقيقة فيزيائية جاثمة في الموجود الكوني، إلى رموز ميتافزيائية في الوجود والوعي، عبر العلاقات الاجتماعية والإنسانية والثقافية والروحية التي تنشأ فيه؛ فالمكان /الديار/المنازل يتحوّل إلى سيرة زمنية من خلال الطلل/الذاكرة، وذلك بفعل الصيرورة الزمنية وتجلياتها المتمثّلة في عوامل الهدم.

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٣٣.

(٢) إبراهيم، صاحب خليل: **الغربة والحنين في الشعر العربي قبل الإسلام.** رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، بغداد، ١٤٠٩هـ/١٩٨٨م، ص ١٧.

(٣) يوسف، حسني عبدالجليل: **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي.** مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٢٩. وانظر: شحادة، عبدالعزيز: **الزمن في الشعر الجاهلي.** مؤسسة حمادة للخدمات، إربد، الأردن، ١٩٩٥، ص ٧٨ وما بعدها؛ خليل، أحمد محمود: **في النقد الجمالي (رؤية في الشعر الجاهلي).** ط١، دار الفكر، دمشق، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، ص ١٤٠ وما بعدها.

(٤) أبو ديب، كمال: **الرؤى المقنّعة (دراسات بنيوية في الشعر).** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٣٢١.

(٥) المرجع السابق، ص ٣٢٢.

(٦) عوض، ريتا: **بنية القصيدة الجاهلية.** ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٨٥-١٨٦.

وبناء على ذلك، فالصور المشتركة للمقدّمة الطللية في القصيدة الجاهلية، لا يمكن أن تقـــدّم أشـــكالاً معادة، وإنما تقدّم أبنية لغوية حدسية حية، تؤلف فيها العمومية قاعدة للخصوصية الفكرية المشحونة، بمعنى أنها تحقق شرطاً من شروط (يونغ – *Jung*) للنموذج الأعلى(١)، وهي تعبّر بطريقة أعمق عن أزمنة الإبداع تقاربت أم تباعدت، وتمثُّل الشاعر لموروثه التاريخي كما أشار إلى ذلك (إليوت-*Eliot*) (٢).

## (٢)

## القبول/الاستلاب

وإذا كانت الطبـــيعة بمظاهرها المختلفة تمثّل أقنعة الشاعر للولوج إلى عـــالمه الباطني(٣) والبلوغ إلى فكرة الأشياء وجوهرها، فإنه يخلق رموزاً مبتعداً بها عن النسخ المطابق للموضوع(٤)، فالمكان/الطلل "يصبح التجسيد الرمزي الأعمق دلالة لفاعلية الزمن"(٥) وصيرورته التي "تكشف هشاشة الكائن، ومأساوية الشرط الإنساني"(٦)، وعمق تغلغله في نسيج الحياة والوجود.

وعبر الشعور بالقدرية الكونية، يتشكل الوعي الجاهلي في أحد مساريْه على الطلل، وتتداعى الأمكنة واحداً تلو الآخر أمام الصيرورة الزمنية، ويتحوّل الوجود الإنساني وتجلّياته في المكان عبر الفعل والثقافة والعلاقات الاجتماعية إلى أرض تتوارثها المنايا، فينحسر الوجود الاجتماعي ويتفتّت من خلال صور الانهيار.

يقول عبيد بن الأبرص(٧) :

أقْـــــفَرَ من أهْله مَلْحُوبُ فـــــالقـــــُطَّـبيَّاتُ فالذّنوبُ
فَرَاكِـــــسُ فَثُعَيْـــــــــلباتٌ فـــــَذَاتُ فِرْقَيْنِ فالقَليبُ
فـــَعـــــَرْدَةٌ فَقـــَفا حِبرٍّ لَيْــــــــسَ بها مِنْهُمُ عَريبُ

(١) الرباعي، عبدالقادر:**الصورة الفنية في النقد الشعري.** ط٢، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥، ص ١٥٥.

(٢) عوض، ريتا: **بنية القصيدة الجاهلية**، ص ٨

(٣) أحمد، محمد فتوح : **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر.** دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٤٥.

(٤) هاوزر، آرنولد: **الفن والمجتمع عبر التاريخ.** ترجمة :فؤاد زكريا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ج١، ص ٢٣.

(٥) أبو ديب، كمال: **الرؤى المقنعة**، ص ٣٢١.

(٦) المرجع السابق، ص ٣٢١.

(٧) ابن الأبرص، عبيد: **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق وشرح : حسين نصار، ط١، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القـــاهرة، ١٩٥٧ ص ١٠-١١.

وَبُدِّلَتْ مِنْ أهْلِها وُحُوشاً وَغَيَّرتْ حـالها الخُطُـوبُ
أرضٌ تـوارثها شَعـوبُ فكلٌّ مَنْ حَلّها مَحْـروبُ
إمّا قـتـيلاً وإمـا هـالكاً والشـّيْبُ شَـيْنٌ لمن يشـيبُ

لم تبدأ هذه القصيدة بالوقوف على الطلل بالصّـيَغ التقليدية كما يرد في المقدّمات الطللية لدى الشعراء الجاهليين، حيث الوقوف والتأمّل وسؤال الديار، والنسيب أحيانا؛ إذ تتابع تداعي المكان بشكل تعاقبي، لم يترك فسحة لتأمّل هذا المشهد المأساوي، فالزمن المطلق ابتلع المكان والزمان النسبييْن، وأصبح القفر والوحشة هما السمتان الظاهرتان اللتان نرى من خلالهما نهاية سيرة الإنسان والمكان معاً. ويتحوّل الوعي من رصد هذه الفجيعة التي حلّت بالأمكنة (ملحوب، القطّبيّات، الذّنوب،....) إلى الوجود الذي يتجه نحو الفناء والتناهي بصورة حتمية، نتيجة لهشاشة الحياة، والعدم الذي يتغلغل في نسيج هذا الوجود(١):

فكلّ ذي نِعْمةٍ مَخْلوسها وكلّ ذي أمَلٍ مَكْـذوبُ
وكـلّ ذي إبل مَوْروثـها وكلّ ذي سَلَـبٍ مَسْلـوبُ

ويلتحم الذاتي والجماعي في الموقف الطللي تحت وطأة الشعور بالانهيار والدهشة من قدرة الزمن على تبديد الوجود الإنساني، وسحبه باستمرار نحو الماضي/الذكرى. وعلى الرغم من اختلاف الأماكن التي يقف الشعراء الجاهليون عليها في مقدّماتهم الطللية، فإنهم يصدرون عن موقف جماعي، اقتضته الحتمية الاجتماعية والثقافية للمجتمع الجاهلي، فالقبيلة ترحل، وتنفصم عرى الحبّ، وتندثر صور الحياة؛ لذا فالقيمة الحقيقية لهذه الظاهرة تتجسّم في دلالتها الاجتماعية؛ إذ الشاعر يبكي الديار، ويكابد فراق الاحبّة، ويألم لهذا المصير الجماعي(٢)، فتكتسب الذات أبعاداً كونية، عندما تلتحم همومها الخاصّة، بهذه المحنة الجماعية الإنسانية.

ويقف الشاعر الجاهلي وحيداً في الطلل، وإن كان معه صاحب أو صاحبان، أو صحب فهو غريـب عنهم؛ فسقوطه في هذا المكان، يمثل التعبير الأعمق لمأساة الإنسان عندما ألقي به إلى هذا العالم(٣)؛ لذا يتمخّض عن هذه التجربة الشعور بالغربة والعزلة، حيث المكان يتحوّل إلى زمن منفصل عبر الماضي، ومتصل من خلال الذاكرة التي تفجّر الشعور بالمحنة الكونية والألم.

(١) ابن الأبرص، عبيد: **ديوانه**. ص ١٣.
(٢) بنت الشاطىء، عائشة عبدالرحمن: **قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر**. ط٢، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ٣٩.
(٣) عبدالرحمن، نصرت: **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص ١٦٢.

يقول امرؤ القيس[١]:

قِفَا نَبكِ مِنْ ذِكْرى حبيبٍ وعِرْفان　　ورسمٍ عَفَتْ آياتُه منـــذ أزمانِ
أَتَت حِجَجٌ بعدي عليها فأصبَحَت　　كخطِّ زبورٍ في مَصَاحِـفِ رُهْبانِ
ذكرتُ بها الحيَّ الجميعَ فهيّجَتْ　　عَقَابيلَ سُقْمٍ من ضميرٍ وأشجانِ

وتبقى الدار الأولى في بؤرة الوعي، رغم الحجج التي تعاقبت عليها، تبعث الدهشة، ويستعيدها الشاعر عبر الحلم؛ إذْ البيت الأول يظلّ أكثر من مجرّد تجسيد للمأوى، فكل ركن وزاوية فيه كان مستقراً لأحلام اليقظة؛ لذا فهو تجسيد للأحلام[٢]، والصورة التي تربط بين الطلل والكتابة ، تعمقّ الشعور بالعزلة عبر ديمومة بقاء المكان بعيداً عن فاعلية الوجود الإنساني وتجلّياته.

وفي قصيدة للنابغة الذّبياني تتجلّى القدرية الكونية عبر صيرورتها الزمنية كقوة تدمير مستترة في الأشياء، وقادرة على سحقها، وتحويل المكان إلى زمان جاثم في الوعي، ليؤصّل الشعور بالإحباط من الانبعاث[٣]:

يا دارَ مَيَّةَ بالعَلْياءِ فالسَّنَــــدِ　　أقْوَتْ، وطال عَليْها سالِفُ الأبَدِ
وَقَفْتُ فيها أُصَيْلاناً أسائِلُهــــا　　عَيَّتْ جَواباً، وما بالرَّبْعِ مِنْ أحَدِ
إلاّ الأوَارِيَّ لأياً ما أُبيِّنُهــــا　　والنُّؤْيُ كالحوضِ بالمظلومةِ الجَلدِ
رَدَّتْ عليه أقاصِيه وَلَبَّـــدَه　　ضَرْبُ الوليدةِ بالمِسحاةِ فـي الثَّأدِ
خَلّتْ سبيلَ أَتِيٍّ كان يحبسُــه　　وَرَفَّعَتْه إلى السِّجْفَيْنِ فالنَّضَـدِ
أمسَتْ خَلاءً وأمسى أهلُهَا احتملوا　　أخْنَى عليها الذي أخْنَى علـى لُبَدِ
فعَدِّ عمّا ترى إذْ لا رَجَاعَ لـه　　وانْمِ القُتُودَ عـلى عَيْرانةٍ أُجُدِ

والنُّؤْي يشير إلى عراقة الوجود الإنساني في المكان؛ فهو الذاكرة الأولى للمكان/المسكن لأنّه يدلّ على الإنسان كإنسان، وهو الذي ينظمّ علاقة الإنسان بالطبيعة، إذْ وضع لحمايته من المطر[٤]، ويقع

(١) امرؤ القيس: **ديوان امرئ القيس.** تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ٨٩.

(٢) باشلار، غاستون: **جماليات المكان.** ترجمة: غالب هلسا، ط٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص٤٤.

(٣) الذبياني، النابغة: **ديوان النابغة الذبياني.** تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ١٤-١٦. (الأواريّ: محابس الخيل ومرابطها. النّؤي: حاجز من تراب حول الخِباء. المظلومة: الأرض التي لم تمطر، فجاءها السيل فملأها. الجلد: الأرض الصلبة. لبّده: سكّنه بشدّة. الوليدة: الأمة الشابة. الثّأد: المكان النّديّ. الأتِيّ: مجرى الماء. السجفتان: ستران رقيقان يكونان في مقدّم البيت، والنّضد إلى جانبهما، وهو أوعيتهم وحلال تمرهم. العيرانة: الناقة تشبه العَيْر في القوّة والنشاط. الأُجُد: الموثّقة الخَلْق).

(٤) عبدالرحمن، نصرت:**الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص ١٦٤.

الطلل/المكان بين تخميْن زمانيين: "وطال عليها سالف الأبد"، أخنى عليها الذي "أخنى على لُبد"، ليظهر الزّمن يحفّ الوجود، ويستحوذ عليه، بل ينصهر هذا الوجود في بوتقته، وتأتي كلمة "الأصيل"، لتضفي طابع الحزن على المشهد من خلال الأفول، ولتعلن الانصياع لإرادة الهدم الزمنية، ولتجذّر الشعور باليأس الأبدي من العودة بعد الأفول في بؤرة الوعي(١).

وتتجلّى القدرية الكونية، والشعور بالاستلاب أمامها عبر فكرة "الثّواء"، لتجسّم حالة السأم والاغتراب في وعي الشاعر الجاهلي، ونهاية الإنسان والمكان معاً، وعجز الإنسان عن فعل أي شيء، بل وصيرورة الوجود الإنساني إلى الهاوية.

يقول الشّمّاخ بن ضرار الذّبياني(٢):

طَالَ الثَّواء على رسمٍ بيَمْئُــودِ أوْدَى وكلّ خليلٍ مرّة مُودِي

وترسّخ الوقفة الطللية حالة التوحّد، والامتلاء التي يشعر بها المتوحّد في عزلته عن الآخر، أو كما أطلق عليها (رولان بارت – *Roland Barthes*) اللذة المستخلصة من كون المرء يتخيّل نفسه فرداً(٣)، وهو يواجه محنته الشخصية عبر الانقطاع بين الماضي الذهبي والحاضر الطللي، يصل بينهما وعي ذاهل أمام الصيرورة الزمنية، وشعور منهك حدّ الألم والبكاء.

يقول امرؤ القيس(٤):

قِفَا نبكِ من ذِكْرى حبيبٍ ومَنْزِلِ بِسْقطِ اللِّوَى بين الدَّخُولِ فَحْوملِ
فَتَوضِحَ فالِمقْراةِ لم يَعفُ رسمها لما نسجَتْها من جنــوبٍ وشمألِ
ترى بَعَــرَ الأرآم في عَرَصَاتــها وقيعانها كأنّه حَــبُّ فُلفُــلِ
كأني غداة البيْن يومَ تــحمّلــوا لدى سَمُرات الحيِّ ناقِــفُ حَنْظَلِ
وقوفاً بها صَحــبي عليَّ مطــيَّهُم يقولون : لا تَهلِكْ أســىً وتَجَمَّلِ

ويتجلّى القهر الكوني في الوعي عبر الرغبة الملحّة في البكاء، والشعور بالعجز أمام القدرية الكونية الفاعلة في المكان بمعزل عن الإرادة الإنسانية "لما نسجتها من جنوب وشمأل"، حيث الإنسان يبدو منفياً

(١) اليوسف، يوسف: **مقالات في الشعر الجاهلي**، ص ١٧٣.

(٢) الذبياني، **الشماخ بن ضرار : ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني.** حققه وشرحه : صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١١١.

(٣) بارت، رولان: **لذة النص.** ترجمة : منذر عياشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٢، ص ١٠٦.

(٤) امرؤ القيس:**ديوانه**، ص ٨-٩.

خارج المكان، يبكي فردوسه المفقود من خلال مشهد الرحيل، ويتكثّف الشعور بمأساة الذات وعزلتها عبر الحياد الاجتماعي، حيث "الصحب" يقفون مراقبين لهذا المشهد المدمّر، ويكتفون بالدعوة إلى الصبر، و"التجمّل"؛ لذا غدا الموقف الطللي رمزاً للإحساس بالحرمان الأبدي من الاستقرار في المكان، والاطمئنان إلى علاقات إنسانية راسخة، والشعور بالفقد؛ فقد الإنسان والمكان معاً(١)، ويغدو الزمن الماضي الذهبي زمناً مقدّساً، من حيث طبيعته بالذات، قابلاً للاسترجاع، إذْ هو زمن أسطوري، بدْئي قابل للصيرورة في الحاضر، عبر الذاكرة(٢).

وإذا كانت "اللغة ليست بالأساس إلاّ تمثيلاً لشيء آخر"(٣) وهي حجٌّ وتزحزح روحي؛ إذْ نحن نحبكها كي نتمكن من الخروج من أنفسنا صوب آخر ما على حدّ تعبير (ماسينيون – *Masseinion*) (٤) ، فإنّ الرياح والأمطار تظهر في المشهد الطللي كرموز للقدرية الكونية، حيث المكان ينسحق تحت رحمتها، ويقف الوعي الجاهلي مستلباً أمام فاعليتها، ليضفي على المشهد الطللي ظلال العقم؛ عقم الحياة وهشاشتها.

يقول بشر بن أبي خازم الأسدي(٥):

| | |
|---|---|
| عفا رَسْمٌ برامَةَ فالتِّــــــــلاعِ | فكثبانِ الحفيرِ إلى لقَــــــاعِ |
| فجنبُ عُنَيْزةٍ فـــــذواتِ خَيْمٍ | بها الغزلانُ والبــقَرُ الرِّتــاعِ |
| عَفَاهَا كلُّ هـــطَالٍ هـــزيـــمٍ | يُشَبَّهُ صَوْتُهُ صَوْتَ اليَـــــراعِ |
| وقفتُ بها أُســــــائِلها طويلاً | وما فيها مُجاوَبَةٌ لداعِ |
| تحمّل أهْلُـــــها منها فبانوا | فأبكتني منازلُ للــــــــرُّواعِ |
| ديارٌ أقفرتْ من آل سَلْمى | رعى سَلْمى بحسن الوَصــْل راعِ |

تبدأ الأبيات بتقرير حقيقة تداعي المكان، ومحو ذاكرته تماماً "عَفا رسمٌ" وإسناد الفاعلية له يشي بسقوط المكان تلقائياً بعد انهيار عناصر البقاء والمقاومة الكامنة فيه تحت وطأة القدرية الكونية التي تجسّمت

(١) الجادر، محمود :"**الشاعر العربي قبل الإسلام وتحديات العصر**". مجلة المورد العراقية، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، ١٩٨٦، ص ٧.
(٢) إلياد، مرسيا : **المقدس والدنيوي**. ترجمة : نهاد خياطة، ط١، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧، ص ٦٧.
(٣) سعيد، إدوارد : **العالم والنص والناقد**. ترجمة : عبدالكريم محفوض، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٢٤٦.
(٤) المرجع السابق نفسه، ص٣٤٨.
(٥) الأسدي، بشر بن أبي خازم : **ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**. عني بتحقيقه عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٣٧.

في الصورة المكثفة للمطر، ويظهر المكان عبر العلاقة المفعولية "عفاها كلّ هطّال هزيم" لينهار المكان/ الذاكرة في بعديه الداخلي والخارجي، ويتجلّى صوت الرعد مرتبطاً بصوت اليراع المعزول تماماً عن الفعل الإنساني من خلال علاقة التشبيه، في مقابل صمت المكان " وما فيها مجاوبة لداع"، ليعمّق مشهد الحزن الأبدي عبر صورة النـــزوح، واليأس الوجودي بعد غيبة المرأة/الأمل. لقد كان معظم النقاد يؤيدون الفكرة القائلة إن أي نص أدبي يكون مثقلاً بطريقة ما بمناسبته؛ أي بالوقائع التجريبية التي انبثق عنها(١).

وينشأ الشعور بالانفصال عن الطبيعة في الوعي الجاهلي نتيجة النفي الكوني، أو ما يسمّى بالاستعباد في الدراسات النفسية والاجتماعية(٢)، أي استعباد الطبيعة للإنسان؛ فتصبح مفارقة وغريبة عنه، عندما يشعر أنه يقع تحت رحمة العالم الموضوعي.

يقول أبو دؤاد الإيادي(٣):

يا عديّاً لقلبكَ المهتاجِ أَنْ عفا رَسْــمُ مَنْزِلٍ بالنِّــباج
غيَّرتْهُ الصّبا وكلّ مُلِـــــثٍّ دائمُ الوَدْقِ ذي أهاضــيبَ داجِ

لقد ارتبط الماء/المطر في الوعي الجاهلي بالإحساس بالفناء(٤) في صورة من صور رموزه، وعمّق ذلك الشعور بالاستلاب، والنفي الكوني، عبر دفعات المطر "أهاضيب" التي تغمر المكان/الطلل والرياح.

وتمتدّ القدرية الكونية متجسّمة في رموزها "المطر، الرياح" إلى بنية الحياة الجماعية من خلال صور النـــزوح الجماعي التي تظهر في الشعر الجاهلي، ويقف الوعي راصداً هذا الخراب عبر صور الأسى والشوق والنواح، وينسحب الشاعر من هذا المشهد، لتصبح البرهة الطللية من أهمّ المضامين التراجيدية في القصيدة الجاهلية.

يقول عبيد بن الأبرص (٥) :

يا دار هنْدٍ عفاها كـــلّ هـــطّال بالجوّ مِثْل سَحـــيق اليُمْنةِ البالي

(١) سعيد، إدوارد: **العالم والنص والناقد**، ص ٤١.

(٢) شاخت، ريتشارد: **الاغتراب**. ترجمة: كامل يوسف حسين، ط٢، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٣٢.

(٣) الإيادي، أبو دؤاد : "شعر أبي دؤاد الإيادي" ضمن كتاب : **دراسات في الأدب العربي**، غرونيباوم، غوستاف فون. ترجمة : إحسان عباس، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩، ص ٢٩٨-٢٩٩.

(٤) الصغير، الأمين محمد: **رؤية الشاعر الجاهلي للحياة من خلال رمز الطلل**. رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ١٩٨٣-١٩٨٤، ص ٧٨.

(٥) ابن الأبرص، عبيد: **ديوانه**، ص ١٠١.

جَرَت عليها رياحُ الصّيفِ فاطّرَقتْ والرّيـــــــح ممّا تُعفيّها بأذْيالِ
حَبسْتُ فيها صِحابي كي أُسائِلها والدّمْعُ قد بلَّ منّي جَيْبَ سِرْبالي
شوقاً إلى الحيّ أيّامَ الجمـــــيعُ بها وكيف يطربُ أو يشتاقُ أمْثالي
وقدْ علا لِـــمّتي شيبٌ فودّعـــني منه الغواني وداع الصّارمِ القالي
وقد أسَلّي هُمومي حين تحضـــرني بِجَسْرة، كعلاةِ القـــيْن شِمْـــلالِ

عبر النداء المنقطع يبدأ الوعي الجاهلي بالتشكل حول البرهة الطللية، حيث المطر يصيّر المكان كالثوب الخلق، يحتفظ بذاكرة تتوزع بين الماضي والحاضر، وتأتي رياح الصيف تجرّ على هذه الدار التراب كما تجرّ المرأة ثيابها، لتُؤَصِّل هذه الصورة الشعور بعبثية هذا العالم، وتكثف صورة الحبس الجماعي "حبست فيها صحابي" مشهد القهر الجماعي الناتج عن الشعور بالنفي الكوني، والقدرية الكونية، وتتجلّى شيخوخة الروح وأفولها مقابل انهيار المكان، فتكون الرحلة هي الخلاص من السقوط في الهاوية. ويتحوّل المكان/الطلل إلى مكان يحتوي على الزّمن مكثفاً [١] من خلال النفي الكوني الذي يشعر به الجاهلي، فتظهر صورة الانقطاع الكامل بين الذات والمكان، عبر حسّ مأساوي، ويتجلّى مشهد الحياة الحيوانية "العين، الآرام"، ليؤكّد حالة النفي، نفي الإنسان خارج المكان.

يقول أوس بن حَجَر[٢]:

تنكرّ بعدي من أُمَيْمَةَ صائِـــفُ فَبِرْكٌ فأعْلى تَوْلَبٍ فالَمخَالِـــفُ
فَقوٌّ فَرَهْبَى فالسّلـــيكُ فعاذِبٌ مَطافيلُ عوذِ الوحش فيه عواطِفُ
فَبَطْنُ السُّلَيِّ فالسِّخالُ تعذَّرَتْ فَمَعْقُلَةٌ إلى مُطَار فَواحِفُ
كأنّ جديدَ الدّار يُبْليكَ عنهُمُ تَقيُّ اليمينِ بعـــد عهْدك حالِـــفُ
بها العِينُ والآرامُ ترعى سِخالهـــا فطـــيمٌ ودانٍ للفـــطامِ وناصِـــفُ

لقد كانت عزلة الطلل عن الإنسان، وما تبقى من معالم الحياة وامتدادها فيه، باعثاً على الاستخفاف لدى الشاعر الجاهلي[٣]، حيث الإنسان يبدو محدوداً للغاية، وطارئاً على هذا العالم.

(١) عزالدين، حسن البنا: **الكلمات والأشياء.** ط١، دار المناهل، بيروت، ١٩٨٩، ص ١٣٧.
(٢) ابن حجر، أوس: **ديوان أوس بن حجر.** تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، ط٢، دار صادر، بيروت، د.ت، ص ٦٣.
(٣) بلاشير، ريجيس: **تاريخ الأدب العربي.** ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٨، ص ٤٤٢.

ويبدو أنّ هذا الإلحاح اللافت للنظر على الوقفة الطللية لدى الشاعر الجاهلي، نابع من رفضه أن يبقى المكان/ الطلل منغلقاً على ذاته، كسيرة بدأت وانتهت، ومن رغبته في أن يتوزّع ويتجه إلى الأماكن المختلفة، ويتحرّك نحو أزمنة أخرى عبر الحلم والذاكرة(١)؛ بمعنى أن يبقى سيرة مفتوحة تؤكِّد المرّة تلو الأخرى تراجيديا الوجود الإنساني عبر صيرورة المكان والإنسان إلى زوال.

يقول عَمْرو بن الأَهْتم(٢):

وُقوفاً بها صَحْبي عليّ مطيهُمْ يقولون لا تَجْهل ولسْـــتُ بجهّالِ
فقلتُ لَهُمْ عَهْدِي بِزَيْنَبَ تَرْتعي منازلها من ذي سديرٍ فذي ضالِ

وتتحوّل المرأة إلى الذاكرة الأعمق للمكان؛ إذْ هي الأكثر تجذراً في الوعي الجاهلي، بما تحمله من رموز الأمل والخصب والعشق، في مواجهة النفي الكوني؛ لذا اتصل رحيلها بخراب الديار، وما يعقبه من حالة النـــزوح الجماعي عن المكان. وتظهر الوقفة الطللية كنوع من اختبار الذات والمعرفة، في تأمّلها لمعضلة الزّمن المتخلخل في نسيج الحياة والوجود.

وإذا كان القلق ينبع- في أحد تجلّياته الجوهريّة – من شعور الذات بوقوعها تحت قهر الموضوعية والعالم الموضوعي(٣)، وتعي مأساة اختزال وجودها كذرّة صغيرة أُلقي بها وسط خضمّ زاخر، بيد أنّها لا تنفكّ أن تشعّ فيما حولها منتشرة على شكل موجات متجدّدة عبر الذاكرة لا تكف عن الاتساع على حّد تعبير(موبس بلوندل–M. Blondel) (٤)، فإن البرهة الطللية تجسّم قلق الذات عبر تأملها لمصيرها الذي حدّدته هذه القدرية الكونية الشاملة؛ التي يستجيب لها الشاعر الجاهلي بالإحساس العميق بالاستلاب والفقد.

يقول الأَخْنَسُ بنُ شِهاب التَّغْلبيُّ (٥):

لابنَةِ حِطَّانَ بنِ عَوْفٍ منازلٌ كما رَقَّشَ العُنْوَانَ في الرَّقِّ كاتِبُ
ظَلِلْتُ بها أُعْرَى وأُشْعَرُ سُخْنَةً كما اعتادَ محموماً بخِيْبَرَ صالبُ

---

(١) باشلار، غاستون: **جماليات المكان**، ص ٧٢.

(٢) المعيني، عبدالحميد محمود: **شعر بني تميم في العصر الجاهلي**. (جمع وتحقيق)، نادي القـصيم الأدبي، بريدة، إصـدار رقـم (٧)، (د.ت)، ص ١٧٩.

(٣) برديائيف، نيقولاي: **العزلة والمجتمع**. ترجمة: فؤاد كامل عبدالعزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٦٠.

(٤) إبراهيم، زكريا : **مشكلة الإنسان**. مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص ٣٨.

(٥) الضّبي، المفضل بن محمد بن يعلى: **المفضّليات**. تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط٦، بيروت، د.ت، ص ٢٠٤ .

تظَلُّ بها رُبْــدُ النــّعَامِ كـــأنّها     إماءٌ تُزَجَّى بالعـــشَيِّ حَوَاطـــبُ

إن رحيل المرأة/الأمل جعل المكان/المنازل طللاً، يعيد إنتاج ذاته عبر الصيرورة الزمنية كشكل وذاكرة/رقّش "حَسَّن- نمّق" خالياً من الوجود الإنساني، وتحضر الحياة الحيوانية لتؤكّد غياب الإنسان الفاعل القادر على تحويل الطبيعة إلى ثقـــافة والثقافة إلى طبيعة(١) عبر عملية الخلق التاريخي المتواصل في المكان والحياة؛ مما يجذّر الشعور بالمأساة من جهة، وربّما يعبّر عن تطلّع الوعي الجاهلي إلى الاستقرار.

والزمان يتضمن مغزى خاصاً بالنسبة إلى الإنسان؛ إذ هو متّصل بمفهوم الذات التي تعي وجودها وخبرتها وكذلك أفولها في الزّمان؛ لذا فالإنسان يعلم أنّه ضحية التتابع الزّمني والتغيير(٢)؛ ومن هنا تتجلّى البرهة الطللية كمكان يحتوي على الزّمن مكثفاً(٣)، لتظهر مأساة الجاهلي الذي يشعر بالعجز أمام هذه القدرية الكونية وصيرورتها الزمنية، القادرة على تحويل الوجود إلى هباء.

يقول دُرَيْد بن الصِّمّة(٤):

غشيتُ برَابغ طَلَلاً مُحيـــلاً     أَبَتْ آياتُه ألا تَحُـــــولا
تعفّت غَيرُ سُفْعٍ ماثلاثٍ     يُطيُر سَوادُه سَمَلاً جَفـــــُـولاً
سَواكنُهُ جوامِعُ بين جأبٍ     يُسَاقِطُ بين سُمْنَتِه النَّسيلا
إذا ما صاحَ حَشْرَجَ في سحيل     وإرنانٍ فأتبعـــــه سحيلا
وظِلْمانٍ مُجَوَّفَةٍ بياضاً     وعينٍ تَرْتعي منه بُقُـــولا
وَقَفْتُ بها سَرَاةَ اليـــوم صَحْبي     أُكفـــكِفُ دَمْعَ عَيني أنْ يَســـيلا

وإذا كانت النصوص لها طرق في الوجود، بحيث تبقى – في أسمى أشكالها – عرضة للوقوع في الظرف والزمان والمكان والمجتمع؛ لذا فهي في الدنيا(٥) وتعبّر عن الواقع العيني والوجودي للحياة؛ فإن الأثافيّ "السّفع" تظهر ضمن تفصيلات المكان، كبروز له، تضفي عليه أبعاداً وجودية تجسّم مأساة الوجود الإنساني عبر محدوديته واندثاره تحت وطأة العالم الموضوعي، والزمن.

---

(١) عزالدين، حسن البنا : **الشعرية والثقافة.** ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٣، ص ١٥٧.
(٢) ميرهوف، هانز: **الزمن في الأدب.** ترجمة : أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢، ص ٧.
(٣) باشلار، غاستون: **جماليات المكان**، ص ٣٩.
(٤) ابن الصمة، دريد: **ديوان دريد بن الصمة.** تحقيق: عمر عبدالرسول، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ١٣٨.
(٥) سعيد، إدوارد: **العالم والنص والناقد**، ص ٤١.

وتجسّم البرهة الطللية في أعمق تجلّياتها صورة الفصام بين الطبيعة والثقافة باعتبارهما الشرطين الأساسيين لبناء الحضارة، ومنح الوجود الإنساني مغزاه وتاريخيته؛ ويتجلى المكان معزولاً عبر غياب الأنسنة/الثقافة؛ لذلك يظهر الطلل مرتبطاً بالكتابة من خلال الصورة في الشعر الجاهلي، لتأكيد حقيقة الانقطاع في سيرورة التاريخ والحياة.

يقول عَدَيّ بن زَيْد العِبَادي(١):

تَعْرِفُ أمْسِ من لَـمِيس الطَّلَلْ مِثْلَ الكتَابِ الـدَّارِسِ الأَحْوَلْ

ويقول لبيدُ بن ربيعة العامري(٢):

عَفَتْ الدّيارُ مَحلُّها فَمُقَامـُهَا بِمنىً تأبَّد غَوْلُها فَرِجامُـها
فمدافِعُ الرّيانِ عُرِّيَ رَسْمُها خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيّ سلامها
دِمَنٌ تَجَرَّم بعد عَهْدٍ أنيسـُهـا حِجَجٌ خَلَـوْنَ حَلالُها وَحَرامها

عبر الصيرورة الزمنية يتحوّل المكان من الأنسنة/الثقافة إلى التوحّش، "تأبّد"، ليتحرك المكان بعيداً عن التاريخ الإنساني، فتكتمل دورة الوجود الإنساني في المكان "حجج خلوْن حلالها وحرامها"، وتنتهي إلى العدم، لتجسّم الخواء والعبث الذي يتخلل نسيج الوجود في الوعي الجاهلي. ويرتبط المشهد الطللي بمشهد الموت، ليجذّر حقيقة النفي الكوني عبر الصيرورة الزمنية التي تطوي المكان والإنسان معاً.

يقول عبْدُ القيْس بن خُفاف(٣):

يا دارَ عَبْلَةَ مِنْ مَشارِقِ مَأْسَـلِ دَرَسَ الشؤُونَ وَعَهْدُها لَـمْ يَنْجَلِ
فاسْتَبْدَلَـتْ عَفْرَ الظِّبَاءِ كأنّما أبْعَارُها في الصّيْفِ حَـبُّ الفُلْفُلِ
تَمْشي النّعامُ بِهِ خلاءً حَوْلَهُ مَشْيَ النصارى حَوْل بيـت الهَيْكلِ
أجُبَيْلُ إنّ أباك كـارِبُ يَومـه فإذا دُعيـتَ إلى العظائِمِ فاعْجـلِ

لقد امتدّ المكان عبر مشهد التوحش عارياً من الأنسنة/الثقافة، ليحلّ محلّها صورة "الظباء" و "النعام"، ولا يبقى من الوجود الإنساني سوى وصايا ترحل من جيل إلى جيل خارج المكان. لقد حاول الشاعر

(١) العبادي، عدي بن زيد: **ديوان عدي بن زيد العبادي.** حققه وجمعه : محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، ١٩٦٥، ص ١٥٧.

(٢) العامري، لبيد بن ربيعة: **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري.** تحقيق إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢، ص ٢٩٧.

(٣) المعيني، عبدالحميد محمود: **شعر بني تميم في العصر الجاهلي**، ص ٣٤٨.

(ماكليش-Macklish) في كتابه "فن الشعر" أن يوفّق بين الجمال الأدبي والفلسفة بالطريقة الآتية: الشعر "يساوي: ما هو غير حقيقي" : فللشعر رصانة الفلسفة، ويحوز ما يعادل الحقيقة، إنّه شبيه بالحقيقة(١).

## (٣)
## التساؤل/التجاوز

يقول "ابن رشيق القيرواني" في كتابه "العمدة":

"وقول عنترة:

* هل غادر الشعراءُ من متردّم *

يدلّك على أنّه كان يعُدّ نفسه مُحْدَثاً، قد أدرك الشّعر بعد أن فرغ الناس منه، ولم يغادروا له منه شيئاً، وقد أتى في هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم، ولا نازعه إيّاه متأخّر"(٢). هذه الإشارة التي يلمّح إليها ابن رشيق تتعلّق بالإرث الثقافي المتمثّل بالشعر الذي يثقل الشاعر، ورغبة الوعي في التجاوز؛ تجاوز اللحظة التاريخية عبر الحداثة التي لا تعني الانقطاع عن الماضي تماماً، بقدر ما تعني خلق مقولات جديدة للوعي الشعري ترفض استنساخ التجربة الشعرية من حيث الوعي على مضمونها، وتقاليدها الفنية، أي السؤال عن شعرية القصيدة وشاعريتها، باعتبارها نتاج ثقافي يسعى – في جوهره – إلى إنضاج الشروط التاريخية للحاضر من أجل إيجاد أفق للحياة أكثر إمكانية واحتمالاً؛ فالشاعر يقوم بدور المؤلّف والقارئ في اللحظة نفسها؛ إذ يقرأ النفس والعالم، كما يقرأ الشعر نفسه؛ وهو يتكلّم عن نفسه وشعره وعالمه بوصفه شاعراً ، ونحن نحصل على دور نقدي للشاعر، يقوم على أساس قراءة الثقافة من داخل الشعر/الكتابة(٣)؛ لذا فالحداثة تعني الجدّة، والتجاوز، وقد تكون هذه الجدّة في القديم، وقد تكون في المعاصر(٤).

إنّ الاستفهام/التساؤل الذي يرد في سياقات متعددة للمقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية، ويتجلى في صيغ مثل : "لمن طلل"، "لمن الديار"، "أتعرف رسم الدار"، "أمن آل هند"، يمثل شكلاً منهجياً يجسّم التساؤل الضائع والشاعر يقف، أو يحاول أن يقف عند عتبة القصيدة الشعرية، مستمداً من هذا التساؤل

(١) ويليك ووارين، رينيه وأوستن: **نظرية الأدب.** ترجمة : محيي الدين صبحي، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص ٣٥.

(٢) القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه.** تحقيق : محمد قرقزان، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨، ج١، ص١٩٨.

(٣) عزالدين، حسن البنا: **الشعرية والثقافة**، ص ٢٦.

(٤) زراقط، عبدالمجيد: **الحداثة في النقد الأدبي المعاصر**، ط١، دار الحرف العربي، بيروت، ١٩٩١، ص ١٩٥-١٩٦.

نوازع الدخول إلى الجوهر الحقيقي للبناء الشعري، وهو يتلمس الزمن بقسوته، والطبيعة بمظاهرها القوية، والدهر بمصائبه وحـــوادثه[١]. والقلق والحيرة والاحتجاج المستكن في هذا الاستفهام/التساؤل يجسّم نزعات التجاوز التي يطلبها الوعي، وهو يحاول الانطلاق نحو أفق جديد للمغامرة في سبيل استمرار الحياة، رغم وطأة الشعور بالنفي الكوني، والصيرورة الزمنية التي تحاول تكريس الماضي كمعطى راسخ ضمن تلك الصيرورة، وشكل وحيد للمصير أو النهاية التي يؤول إليها الإنسان والحياة معاً. وعبر التساؤل يتخذ الوعي مساراً آخر يتمثّل في محاولته تجاوز موجات الشعور المدمّر التي تجتاح الذات وهي ترقب حالة الانهدام، والنـــزوح الجماعي، وخلخلة بنى الحياة.

يقول زهير بن أبي سُلمى[٢] :

لِمَن الدّيارُ، بقُنّةِ الحِــجْرِ؟　　أَقْوَيْنَ، مِن حِجَجٍ، ومن شَـــهْرِ
لَعبَ الزّمــــانُ، بها، وغيَّرهـــا　　بَعدِي سوافي الـــمُور، والقَـــطْرِ
قَفْراً بِمُندَفَعِ النّحائــــتِ، مِنْ　　ضَفَوى أولاتِ الضّال، والسِّدْرِ
دَعْ ذا، وَعدّ القَوْلَ، في هَرِمٍ　　خَيرِ البُداةِ، وسيّدِ الـــحَضْرِ
تاللهِ، قد عَلِمَـــتْ سَرَاةُ بني　　ذُبيانَ، عامَ الـــحَبْـــسِ، والأَصْرِ
أنْ نِعْمَ مُـــعتَرَكُ الجيــــاعِ، إذا　　خبَّ السَّفيرُ، وســـابــئ الـــخَمْرِ

تحت وطأة الشعور بالنفي الكوني، والصيرورة الزمنية، حيث المكان يتداعى أمام رموزها "الريح، المطر"، وتتحوّل الدّيار إلى قفر، ينبثق الاستفهام/التساؤل من خلال تيار الوعي، يبحث عن الإنسان/صاحب الديار، ودوره في إعادة البناء، عبر استعادة الهوية الثقافية للمجتمع المتمثلة في الإنسان/الأنموذج "خير البداة وسيد الحضر"، "نِعْم معترك الجياع"، القادر على تجاوز المحنة الكونية، ومنح الأمل. فإذا كانت البرهة الطللية في أحد مساريها تتجلّى من خلال القبول/الاستلاب، وترد في سياق خبري، يقرّر تحوّل المكان إلى طلل، فإن التساؤل يحاول البحث عن مغزى لهذا الماضي الطللي الذي ما زال ممتداً في وعيه عبر الذاكرة؛

(١)　القيسي، نوري حمودي :"**لوحة الطلل في القصيدة الجاهلية**"، **مجلة الأقـــــلام** العراقية، العدد ١١، السنة الثامنة، وزارة الإعـــلام، بغــداد، ١٩٧٣، ص ٣٩-٤٠.

(٢)　ثعلب، أبو العباس: **شرح شعر زهير بن أبي سلمى**. تحقيق: فخرالدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٦، ص ١١٤-١١٥. (سوافي المور والقطر: الرّياح والأمطار تردّدت على هذه الدّيار. خبَّ السّفير: إذا اشتدّ الزّمان، وتحاتّ ورق الشّجر).

إنها محاولة للبحث عن الإنسان من تحت الرّكام، ليستعيد فاعليته، ودوره الخلاّق؛ ويظهر دور الفنّ جلياً باعتباره منتجاً ثقافياً، في "إيجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيه" (١).

يقول تميم بن أبي بن مقبل(٢):

لِمن الدّيارُ بجانبِ الأحْـــــفارِ فبتيلِ دَمْخٍ أوْ بِسَلْـــع جُزَارِ
أمست تلوح كأنّها عَامِيَّـــةٌ والعَهْدُ كان بسالِـفِ الأعْصارِ
خَلَدت، و لم يَخْلُدْ بها من حلّــــها ذاتُ النِّطاقِ، فُــبرْقَــةُ الأمْهارِ

إن الوعي يحاول قراءة المكان عبر زمن موغل في القدم، ومن خلال التساؤل يعيد إليه تاريخيته على وهج الوجود الإنساني الذي منح المكان ديمومة وخلوداً.

يقول الــمُرَقِّشُ الأكبر(٣):

أمِنْ آلِ أسماءَ الطُّلولُ الدَّوارِسُ يُخَطِّطُ فيها الطَّيْرُ، قَفْرٌ بَسَابِسُ
ذكرتُ بها أسْـــماءَ لَوْ أنَّ وَلْيَها قريـــبٌ ولكنْ حَبَّسَتْني الحوابِسُ

ويقول عَبيدُ بن الأبْرص(٤):

أمِنْ مترلٍ عافٍ ومن رَسْمِ أطْلالِ بَكَيْتَ؟ وهل يَبْكي من الشَّوقِ أمثالي؟
ديارُهُمْ إذْ هُمْ جميعٌ فأصْبَحَتْ بَسَابِسَ إلاّ الوَحشَ في البَلدِ الخالي
قليلاً بها الأصْــوَاتُ إلا عَــوَازِفاً وإلا عــرَاراً مِـــنْ غَياهِـــبِ آجالِ

والتساؤل –"أمن آل أسماء" ، "أمِنْ منـــزلٍ" – يجسّم حالة الانقطاع بين الذّات والموضوع، حيث المكان يوغل بعيداً في الزّمن وينأى، وتقع الذّات في دوّامة الاغتراب، تبحث عن ماضيها عبر أمواج الشوق التي تجتاحها، والذاكرة التي تحاول ردم الهوّة بين الماضي والحاضر. ويستبطن مشهد "الطير"، و"الآجال" في أعماقه نوعاً من الرفض لهذه العبثية الكونية، من خلال الوعي المضادّ المتسائل عن جدوى بقاء صورة الحياة بعد غياب الإنسان عبر علاقة حلولية؛ تحلّ فيها الحياة الحيوانية محل الإنسان، ويتشيَّأُ المكان الذي منحه الوجود الإنساني بعداً ميتافيزيقياً عبر الثقافة والخلق والتجربة؛ ويأتي التساؤل لينير المكان، محاولاً إعادة

---

(١) فيشر، إرنست: **ضرورة الفن.** ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٧.

(٢) ابن مقبل، تميم بن أبيّ: **ديوان تميم بن أبيّ بن مقبل.** عني بتحقيقه : عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٢، ص ١١٨.

(٣) الضّبي، المفضل: **المفضّليات**، ص ٢٢٤-٢٢٥.

(٤) ابن الأبرص، عبيد: **ديوانه.** ص ١١٢. (العرار: صياح ذكر النّعام. الآجال: جمع إجل، وهو القطيع من البقر والظباء، واستعاره هنا لقطعان النّعام).

التوازن إلى الذات، ومنح قيمة ثقافية للماضي؛ فالفن يجهد من أجل خلق صيغ جديدة؛ وذلك لأنه هروب من الفوضى(١).

يقول المرقِّشُ الأصْغر(٢):

أمِنْ رَسْمِ دارٍ ماءُ عينيك يَسْفَحُ غدا من مُقَامٍ أهْلُهُ وتروَّحُـــــوا

فالتساؤل يعيد الحيوية للمكان/الطلل، ويؤكّد قيمته الثقافية، كجزء جوهري من الذاكرة التاريخية للإنسان الذي يقف مشدوهاً أمام معضلة الزّمن القادر على تحويل بنى الحياة إلى تاريخ عبر صروفه وتحوّلاته.

ويقول امرؤ القيس(٣):

ألا عِمْ صباحاً أيُّها الطَّلَلُ البالي وهل يَعِمَنْ مَنْ كان في العُصُرِ الخالي
وهل يَعِمَنْ إلاّ سَعيدٌ مُخَلَّـــدٌ قليل الهمومِ ما يــبيتُ بأوجالِ
وهل يَعِمَنْ من كان أحَدثُ عــَهْدِهِ ثلاثين شهــراً في ثلاثةِ أحوالِ
ديارٌ لسَلْمَى عافياتٌ بذي خـــــالِ ألحَّ عليها كــلُّ أسْــحَمَ هطّــالِ

يتجلّى الزمن عبر الصورة الشعرية، باعتباره محور التغيّر الذي يتغلغل في نسيج الوجود والحياة؛ إذْ وصف الطلل بالبالي يكشف مسألة الزّمن ومأساة التحوّل والأفول، ومن خلال افتتاح المشهد الطللي بالصباح والتساؤل، ومخاطبة الطلل بصيغة "مَنْ" يبعث الشاعر الحياة في الطلل، ويوحدّ بين عناصر الوجود جميعاً من حيث كونها عرضة للصيرورة الزمنية، ويغدو الطلل البالي معادلاً رمزياً للإنسان في صراعه مع الزّمن. ويتكثّف الشعور بالزّمن في الشطر الثاني "وهل يعمن من كان في العصر الخالي"، وينتقل التضاد إلى المستوى البنيوي فيتحوّل فعل "عِمْ" في صيغة الأمر إلى التحقّق في صيغة المضارع "يعمن"، ويصطدم بصورة طلل أبلاه الزمن فغدا رمزاً لانطفاء الحياة. وتبرز كلمة "مخلّد" مختصرة مأساة الإنسان الوجودية التي تتمثّل في التضادّ بين عالم النعيم والعالم الواقعي المعرّض للبلى. ويتكثّف التضاد بين العالمين في البيت الثالث، حيث يبلغ الحسّ بالزمن منتهاه "ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال"، ويكشف التجنيس بين ثلاثين وثلاثة رمزية الأعداد وكونها إيحاء فنياً بالحسّ الزمني الحادّ، وتجسيداً للتضاد بين عالم متحوّل يبليه الزمن بأشهره

(١) ريد، هربرت: **معنى الفن**. ترجمة : سامي خشبة، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٥٨.

(٢) القيسي، نوري حمودي: **"شعر المرقش الأصغر، جمع وتحقيق"**. مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد الثالث عشر، السنة ١٩٧٠، ص٥٣٠.

(٣) امرؤ القيس: **ديوانه**، ص ٢٧.

وأعوامه؛ وعالم الخلود. ويتجلّى اللقاء الرمزي الأسطوري بين المكان/الديار، والمرأة، والمطر[١]، ليكشف إمكانية إعادة البناء والخلق الإنسانيين عبر اللقاء الأبدي بين الطبيعة والثقافة.

يقول دُرَيْد بن الصِّمُّة [٢]

لِمَنْ طَلَلٌ بـــذاتِ الـــخَمْسِ أمْسَى عَفَا بين العقيـــق فَبطْنِ ضِرْسِ

ويقول ذو الإصبع العَدْواني[٣]:

هل تعرِفُ الرَّسمَ والأطلالَ والدِّمَنَا زِدْنَ الفؤادَ على ما عِنْدَهُ حَزَنا
دارٌ لصفراءَ إذْ كـــانـــتْ تَحُلُّ بهـــا وإذْ ترى الوَصْلَ فيما بيننا حَسَنا

فالاستفهام يتحوّل في سياق البنية الفنية إلى تساؤل؛ يجسّم أزمة الوعي أمام معضلة الزّمن؛ فالشاعر يعلم – ضمن المستوى الواقعي- أن هذه الديار دياره، بيد أنّه يتوق –عبر الفن- إلى معرفة، تردم الهوّة بين الماضي والحاضر، وتعيد للبرهة الطللية تاريخيتها من خلال دمجها بالحاضر، وتحوّل الطلل من مكان معزول، وسيرة مقطوعة عن سيرورة الزّمن، إلى إمكانية للبعث من جديد عبر وهج الذاكرة والمعرفة.

وتتحوّل البرهة الطللية –في الموروث الثقافي الجاهلي- إلى حالة من حالات التحدّي لهشاشة الحياة أمام الصيرورة الزّمنية، وينتقل الوعي الجاهلي من الشعور بالاستلاب، إلى ضرورة المقاومة للشروط التاريخية التي يعيشها.

يقول تميم بن أُبيّ بن مقبل[٤]:

هلْ تَعْرِفُ الدَّارَ قَفْراً لا أنيس بها إلاّ المغانيَ وإلا مَوْقِدَ النّارِ
فطـــامِسُ النّـــُؤي عـــافٍ لا يُثَلِّمُهُ صَرْفُ الليالي، و لم يُجْعَلْ بجيّـــارِ

ويظهر المكان راسخاً عبر رموزه: "المغاني"، "موقد النار" ، "النؤي"، وهي تتحدّى الصيرورة الزمنية، وتشدّ الوجدان الجاهلي، وتبعث فيه الأمل؛ في إمكانية تحدّي عوامل التدمير، وتجاوز المحنة الكونية.

---

(١) عوض، ريتا : **بنية القصيدة الجاهلية**، ص ٣٢٢-٣٢٤.

(٢) ابن الصمة، دريد: **ديوانه**، ص١١٥.

(٣) ذو الإصبع العدواني، حُرثان بن محرّث : **ديوان ذي الإصبع العدواني**. جمعه وحققه: عبدالوهاب محمد علي العدواني، مطبعة الجمهور، الموصل، ١٩٧٣ ص ٨٠.

(٤) ابن مقبل، تميم بن أبي: **ديوانه**، ص ١٠٢.

يقول زهير بن أبي سُلْمى(١):

لِمَنْ طَلَلٌ، برامةَ، لا يَريمُ؟ عَفَا، وخَلا لَهُ حُقُبٌ، قـديمُ
تَحمَّلَ أهلُهُ، مِنْهُ، فبانوا وفي عَرَصاتِهِ، مِنهُمْ، رُسُــومُ
يَلُحْنَ، كأنّهُنّ يـدا فَـتاةٍ تُرَجَّعُ ، في مَعَاصِمـَها، الوُشُـومُ

وإيغال المكان/الطلل في الزّمن لم يقطع سيرورته في الوعي الجاهلي، وامتداده كقيمة ثقافية؛ يتصل المكان فيها بالحلم(٢)، وتتجلّى رموز البقاء "رسوم"، "يدا فتاة"، "الوشوم"، لتحقّق –ضمن الوعي الرمزي- طقس الولادة والانبعاث؛ إذْ "الصورة في الرمز إنّما تتقوّم بما يلابسها من المعاني التاريخية والاجتماعية، وترجع إلى سياق روحي من العالم الحقيقي"(٣). والإصرار على عمق المكان في الزمن الماضي "وخلا له حقب"، يمنحه قيمة حقيقية مرتبطة بالذاكرة الجماعية، والشعور الجمعي، تجذّر الهوية التاريخية عبر الكشف عن جدارتها، وقدرتها على البقاء رغم معطيات الجدب، والرحيل، والنفي الكوني.

والتساؤل يجسّم حالة التحوّل في الوعي الشعري من القبول "عفت الديار"، إلى التجاوز "لمن الديار"، ليأصّل العودة إلى المكان/الطلل/الماضي، لكن عبر القلق المعرفي الباحث عن هوية إنسانية لهذا المكان/الطلل، تنيره من خلال ربطه بالحاضر؛ بإضفاء عناصر حيوية عليه: الكلام-الكتابة/الثقافة.

يقول عَمْرو بن قميئة(٤):

هل عَرَفْتَ الدّيار عن أحـقابِ دارسـاً آيُها كـخطّ الكـتاب

ويقول سلامة بن جَنْدَل(٥):

لِمَنْ طَلَلٌ، مثل الكتابِ الـمُنَمَّقِ خلا عَهْدُهُ بينَ الصُّلَيْبِ فَمُطْرِقِ
أكبَّ عليه كاتـبٌ بدواتـهِ وحادِثُهُ في العيْنِ؛ جِدَّةُ مُهْـرَقِ

ويكشف الطلل المتصل بالكتابة عبر الصورة عن مفارقة للوهلة الأولى؛ فالشعراء الجاهليون لا يشيرون إلى معرفتهم بالكتابة، بالإضافة إلى تسليم كثير من الباحثين بشفوية الشعر الجاهلي. وربّما تجسّد الصورة –

(١) ثعلب، أبو العباس: **شرح شعر زهير بن أبي سلمى**، ص ١٤٧-١٤٨.
(٢) باشلار، غاستون: **جماليات المكان**، ص ١٧٢.
(٣) عبدالبديع، لطفي: **التركيب اللغوي للأدب.** مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٥١.
(٤) ابن قميئة، عمرو: **ديوان عمرو بن قميئة.** حققه : خليل إبراهيم العطية، ط٢، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤، ص ٤٩.
(٥) ابن جندل، سلامة: **ديوان سلامة بن جندل.** تحقيق : فخر الدين قباوة، ط١، المكتبة العربية، حلب، ١٩٨٦، ص ١٥٥-١٥٦.

في بعدها الرمزي- رغبة المجتمع العربي في الانتقال من الشفوية إلى الكتابية، وهي علامة على الوعي الكتابي في بعدها التأويلي(١).

والصورة –الطلل/الكتابة- تجسّد رغبة الذات العميقة في بعث الماضي، وعبر التساؤل تتحسّس الذات فرادها وتغايرها من خلال التجاوز، وقلق الوعي وهي تواجه محنتها الكونية؛ باعتبارها "التضاد المجسّد للفردي والاجتماعي، للصورة والمادّة، للمتناهي واللامتناهي، للحرية والمصير"(٢)، وتعي هويتها التاريخية المتّصلة بالرغم من الصيرورة الزمنية، والنفي الكوني؛ لذا تتجلّى صورة الطلل/الكتابة، لتمنح هذه الهوية بعداً أكثر خلوداً وامتداداً عبر الزّمن.

يقول طَرَفَةُ بنُ العبد(٣):

أشجاكَ الرَّبْعُ أم قِدَمُهْ أم رمادٌ دَارسٌ حُمَمُهْ؟
كسطور الرَّقِّ رقَّشَهُ بالضُّحى، مرَقشٌ يَشِمُهْ

ويكابد الوعي من أجل البحث عن مغزى لهذا الحزن الذي يستحوذ على الذات وهو يشاهد المكان ينبعث من تحت الرّماد، عبر تجلّيات الترابطات العميقة بين المكان/الرّبع والكتابة؛ إذ لا توجد طريقة لبناء الحياة، إلاّ من خلال إعادة بناء الماضي، عبر الترابطات ذات المغزى، وما يمكن تسميته بـ "إعادة بناء أدبية" للإنسان قد استعانت بالإضافة إلى المعطيات الموضوعية التاريخية، بنمط الترابطات ذات المغزى في سيرورة الشعور والذاكرة؛ باعتبارها أهم العوامل في بناء الذات، وبقاء هويتها(٤).

وتتجلّى الصورة الشعرية كبروز متوثّب ومفاجىء على سطح النّفس، متّصلة – في بنيتها العميقة – بالنمط البدئي "Archetype" المستكن في أعماق اللاوعي، عبر علاقة ليست سببية؛ فالصورة لا تخضع لاندفاع داخلي، وليست صدى للماضي؛ فعلى وهجها يتردد الماضي البعيد بالأصداء، ويصبح من العسير معرفة العمق الذي سوف يتم رجع هذه الأصداء وكيفية تلاشيها(٥).

(١) عزالدين، حسن البنا: **الشعرية والثقافة**، ص ١٥٦.

(٢) برديائيف، نيقولاي: **العزلة والمجتمع**، ص ١٥٩.

(٣) ابن العبد، طرفة: **ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري**. تحقيق : درية الخطيب، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥، ص ٧٤.

(٤) ميرهوف، هانز: **الزمن في الأدب**، ص ٣٣.

(٥) باشلار، غاستون: **جماليات المكان**، ص ١٧.

يقول زهير بن أبي سُلَمى(١):

أمِنْ أمِّ أوفَى دمنَةٌ، لم تكلَّــمِ بحومانة الدّراجِ، فالــمُتَثَلَّمِ
ودارٌ، لها بالرَّقْمتَيْنِ، كأنّها مراجِعُ وَشْمٍ، في نواشِرِ مِعْصَمِ
بها العِينُ، والأرْآم، يَمْشينَ خِلْفةً وأطلاؤها يَنْهَضْنَ، مِنْ كلّ مَجْثَمِ
وَقَفْتُ بها، من بعد عشرينَ حِجَّةً فَلأْياً عَرَفْتُ الدّارَ، بَعْدَ التَّوهُّــمِ
أثافيَّ سُفْعاً، في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ ونُؤْياً كجِذْمِ الــحَوْضِ، لم يتثلَّمِ
فلمّا عَرَفْتُ الدَّار قلت، لرَبْعــــها: ألا، عِمْ صَبَاحاً ، أيُّها الرَّبْعُ، واسلمِ

عبر الوقفة/التأمّل بين زمنين منقطعين في الواقع الموضوعي، يحاول الوعي الشعري التجاوز، من خلال الربط بين الطلل/المكان/الطبيعة، والكلام –الوشم/الثقافة عبر الصورة، وينقل الوعي القلق المتسائل حالة الكلام/الحوار إلى الذات "لم تكلّم" – "قلت لربعها"، ليتحوّل المكان إلى ميتا-مكان من خلال الثقافة القادرة باستمرار على تحويل سيرة الإنسان المحدودة في المكان والزمان إلى تاريخ مفتوح عبر المغامرة والخلق والإبداع الإنساني. وتجاوز الوعي للطلل كواقعة عينية، بالإضافة إلى محنة الانقطاع "من بعد عشرين حجّة"، وتجاوزه كحدث/سيرة مغلقة، واستعادته عبر الذاكرة كزمن خصب يتجلّى فيه الفعل والخلق الإنسانيين، يتمّ من خلال التصالح/السلام "ألا عِمْ صباحاً أيّها الرّبع واسلم"، بين أقانيم الوجود الثلاثة: الطبيعة، الثقافة، الزمن. ويكتسب الطلل تاريخيته من خلال الإيغال في الماضي "عشرين حجة"، ليصبح تراثاً وأثراً ورموزاً أصلية في اللاوعي الجمعي، ويتمكن الشاعر- من خلال المكابدة – تجاوز محنة الانقطاع المعرفي عبر السيرورة الزمنية :"فلأياً عرفتُ"، "فلما عرفتُ"، فيجسر الهوّة بين الماضي والحاضر، ويتخلّق وعي حداثي عبر استخلاص القيم الحية في الماضي، ودمجها في الحاضر من أجل البناء، وتجاوز المحنة الكونية. وفهوض المكان من خلال تجلّيات الحياة التي بدأت تنبعث فيه "وأطلاؤها ينهضن من كلّ مجثم"، وبقاء رموز المقاومة للصيرورة الزمنية "الأثافي"، "النؤي"، يشي بإمكانية عودة الإنسان إلى دوره التاريخي، من خلال السلام الذي يبدأ من أعماق الذات، ويمتدّ إلى الطبيعة والحياة. والتساؤل يجسّد محاولة الوعي تحويل المعرفة العادية إلى جدوى ومغزى؛ أي إلى قيمة ثقافية، وإلاّ لكان السؤال – في بداية القصيدة– عبثاً لغوياً ومعرفياً. لقد علّق (هيوكوفون هوفمانستال –H.Houfmansthal) في عام (١٨٩٣) على الحداثة، ورأى – بكلّ ثقة – أنها تعني شيئين منفصلين ومتميزين: إمّا التحليل والتأمّل، وإمّا الهروب والخيال وإطلاق العنان للأحلام؛

(١) ثعلب، أبو العباس: **شرح ديوان زهير بن أبي سُلْمى**، ص ٩-١١.

وقال:"اليوم، شيئان يبدوان مُحْدَثَيْن: تحليل الحياة من جهة، والهروب منها من جهة أخرى... يتطلّب تحليل الحياة الجهد الفكري المضني، في حين يتطلّب الهروب الحلم"(١).

**خاتمة**

فقد حقّقتْ المقدمة الطللية للقصيدة الجاهلية حضوراً فريداً في الوعي النقدي القديم والحديث؛ وربّما يعود هذا الأمر في مجمله إلى اتصالها بهوية القصيدة الجاهلية من حيث الشكل والمضمون، وكونها الدالّة الأظهر على التجلّي الأعمق للقصيدة/الأنموذج في الوجدان النقدي لدى القدماء، والعلامة الأبرز لها في الوجدان النقدي لدى المحدثين. ولا ريب أن المقدمة الطللية ليست الأنموذج الفكري والفني الوحيد الذي يبدأ به الشعراء الجاهليون قصائدهم، و لم تكن الصورة الوحيدة التي يدخل من خلالها الوجدان الجاهلي إلى الوجود الشعري، ويتأمّل – فكرياً وفنياً – ذاته عبر تأمّله للعالم ، ولكنْ يبدو أنّها أكثر فرادة في التعبير عن أشواقه، ومحنته الكونية، في ظلّ مناخ الجدب، والترحّل، والشعور بالنفي الكوني، ومعضلة الزّمن، وما نتج عنها من الإحساس بفقد المكان والإنسان معاً. والمقدمة الطللية – في سيرورة الوعي الجاهلي الذي يشعر بوطأة الصيرورة الزمنية – تبدو الأكثر جمالية وعمقاً في تعبير الشاعر الجاهلي عن رؤاه الفكرية، ونزعاته الوجودية، وانفعالاته تجاه العالم.

لقد حاول ابن سلاّم – في القديم – رصد أولية هذه المقدّمة الطللية، وتحديد أول من بكى الديار، ووقف على الأطلال، وبقي حديث ابن قتيبة – في كتاب الشعر والشعراء – في بؤرة الوعي النقدي. وظهرت دراسات حديثة تطمح إلى تفسير هذه المقدّمة الطللية، ضمن مناهج نقدية متعدّدة، تباينت – في تفسيرها – بين التبسيط المفرط، والتحليل الوصفي، ومحاولة وضع نظرية كاملة تزعم القدرة على تحليل المقدّمة الطللية في كلّ سياقاتها أنّى وردت في القصائد الجاهلية. وقد رصدت أبرز المحاولات القديمة والحديثة لتفسير هذه المقدّمة الطللية، في سبيل تكثيف المشهد النقدي حول هذه المقدّمة، وفهم سيرورة الوعي النقدي عبر تعاطيه لها بالدرس والتحليل. زيادة على ذلك، فقد كشفت الدراسة- عبر رصد قلق الوعي الجاهلي وتحوّلاته في الفكر والفن، ومن خلال تحليل جانب من هذه المقدّمات الطللية في أشعار الجاهليين - عن مظهرين يبدوان جليين في المقدمات الطللية: أولهما مظهر القبول/الاستلاب، والآخر مظهر التساؤل/التجاوز.

(١) برادبري، مالكم: **الحداثـــة**. ترجمة : مؤيّد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص ٧١.

وترد مظاهر القبول/الاستلاب في سياق خبري، يقرّ الشاعر فيه بحقيقة النفي الكوني، وقدرة الصيرورة الزمنية على تفتيت المكان وتحويله إلى طلل، وما يعقب ذلك من حالة النـــزوح الجماعي، وخلخلة بنية الحياة الاجتماعية والإنسانية، ويلتحم الفردي بالاجتماعي في الموقف الطللي تحت وطأة الشعور بالهزيمة أمام القدرية الكونية الشاملة. ومن خلال الاستفهام/التساؤل يحاول الوعي الشعري تجاوز هذه المحنة الكونية، عبر التساؤل المفتوح عن مغزى الوقفة الطللية، والرّبط بين الطلل والوشم، والطلل والكتابة، وذلك في محاولته ردم الهوّة بين الماضي والحاضر، ببعث عناصر الحيوية في الماضي، ومحاولة دمجها في الحاضر، وإحياء الذاكرة عبر الوقفة الطللية، لتأصيل الهوية التاريخية التي تهدّدها حالة الانقطاع عن الماضي.

# مراجعة نقدية لتحقيق كتاب التحفة القليبية في حلّ الألفاظ القرآنية لابن يوسف القليبي

## تحقيق الدكتور محمد محمد داود مكتبة الآداب القاهرة ١٤٢٣هـ ٢٠٠٢م في ٢٨٢ صفحة و٢٠ صفحة للمقدمة

خالد فهمي إبراهيم محمد*

تاريخ تسلم البحث: ٢٠٠٥/١٢/٢٩ تاريخ قبوله: ٢٠٠٥/٧/٧

### ملخص

هذا بحث يهدف إلى تصحيح عدد من الأمور وقعت في نشرة كتاب في غريب القرآن الكريم وهو كتاب التحفة القلبية في حلّ الألفاظ القرآنية لابن يوسف القليبي، وقد حاول البحث تصحيح ما رآه محتاجا إلى تصحيح مدللا على رأيه بكثير من الأدلة العلمية المقنعة.

وقد كانت هذه المؤاخذات التي لاحظها الباحث على التحقيق الصادر لهذا الكتاب تتعلق بما يلى:

١- تحريف بعض النصوص وتصحيفها.

٢- عدم توثيق النقول.

٣- عدم تخريج النصوص التي تحتاج إلى تخريج.

إلى غير ذلك مما يدخل في صميم عمل المحقق.

### Abstract

**Critical Observations on Dr. Muhammed Muhammed Dawud's Verificarion of Ibn Yusuf Al-Qalibi's Book *At- Tuhfatu Al-Qalibiyyatu Fi Halli Al-Alfazi Al-Qurāniyyati***

This study aims at critically revising some issues discussed in the Book *Fi Garib Al-Quran Al-Karim*. The study has attempted to rectify and amend mistakes in the book justifying such amendments by scholarly evidence.

The amendments that the author proposes for the published verification of this book can be summarized as follows:

١- Distorting and misquoting some of the texts.

٢- Lack of documentation for the quoted texts

٣- Lack of interpretation of the texts which need interpretation and elaborations.

In addition, the author dwells upon other issues which lie at the core of the book..

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر.

عرف جيل الرواد من أئمة المحققين لتراثنا باباً عظيماً من العلم سمّي بعلم نقد نشر النصوص يعرّفون عن طريقه بما يخرج للناس من كنوز تراث لغتنا، ويُقَوِّمون ما بها من أخطاء وأغلاط، مردّها إلى تصحيف النسّاخ أو تحريفهم، ويدلّون على ما يقع من أقلام محققيها من أخطاء أو أوهام أو أغلاط وينبّهون عليها، ويقيمون الأدلة حاسمة على تنبيهاتهم تلك.

وقد عرف تاريخ نقد نشر النصوص جهودًا جبارة لأعلام من مثل: السيد أحمد صقر، وعبد السلام هارون، والطناحي، ورمضان عبد التواب "وهذه أسماء للتمثيل فقط" (انظر كتاب الشعر لأبي علي الفارسي تحقيق الدكتور محمود الطناحي ١/ ء حاشية١ الخانجي ١٤٠٨ هـــ / ١٩٨٨م ). ثم قلّت المراجعات في هذا الباب، مما حدا بواحد من أعلام المحققين هو المرحوم الدكتور/ محمود محمد الطناحي إلى أن يقول " لَكَمْ أتمنى أن يعود نقد نشر النصوص كما كنا نراه قديمًا " !

وأحسب أن مردّ سكوت التاريخ في هذا الباب الخطير من أبواب العلم راجع في أعظم أسبابه إلى خشية النَقَدَةِ من محققي زماننا من أن يسبب نقدهم حزازات في نفوس من ينقدونهم أو يوغرون صدورهم، والأمرُ بعدُ يحتاج إلى ترتيب للأولويات؛ إذ لا يصح أن يتأخر نقد نشر النصوص مخافة أن تُجمع قلوب على حقد من نقدَ، فالحق ـــ ولاسيما إذا كان الأمر متعلقًا بكتاب الله الكريم أو سنة نبيه ﷺ ـــ أولى بأن يذاع ويماط اللثام عما يغطيه أو يرينُ عليه.

ولا بأس من أن يتلطف الناقد في نقده للنصوص المنشورة، فيصب جل حديثه على النص من غير إساءة لمن أخرجه وقام عليه، وإن مسَّه مسَّه برفق وأدب.

يقول ابن رجب الحنبلي في كتابه ( الفرق بين النصيحة والتعيير ص ١٩- ٢٠ بتحقيق نجم عبد الرحمن خلف، بالمكتبة القيمة، بالقاهرة ١٤٠٢هـــ/١٩٨٢م ): "اعلم أن ذكر الإنسان بما يكره محرم إذا كان المقصود منه مجرد الذم والعيب والنقص ".

فأما إن كان فيه مصلحة لعامة المسلمين ـــ وكان المقصود منه تحصيل تلك المنفعة ـــ فليس بمحرم بل مندوب إليه. وقد قرر علماء الحديث هذا في كتبهم في الجرح والتعديل، وذكروا الفرق بين جرح الرواة، وبين الغيبة، وردوا من سوَّى بينهما من المتعبدين وغيرهم ممن لا يتسع علمه ولا فرَّق بين الطعن في رواة حفاظ الحديث، ولا التمييز بين من تقبل روايته منهم، ومن لا تقبل، وبين تبيين خطأ من أخطأ في فهم معاني الكتاب والسنة، وتأول شيئا منها على غير تأويله، وتمسك بما لا يُتَمَسَّك به، ليُحذر من الاقتداء به فيما أخطأ فيه.

" وقد أجمع العلماء على جواز ذلك أيضاً؛ ولهذا نجد في كتبهم المصنفة في أنواع العلوم الشرعية من التفسير، وشروح الحديث والفقه واختلاف العلماء، وغير ذلك ــ ممتلئة من المناظرات ورد أقوال من تضعف أقواله من أئمة السلف والخلف، من الصحابة، والتابعين، ومن بعدهم، ولم يترك ذلك أحدٌ من أهل العلم، ولا ادّعى فيه طعنا على من ردّ عليه قوله، ولا ذمّا ولا نقصا.

" اللهم أن يكون المصنف ممن يُفحِش في الكلام، ويُسيء الأدب في العبارة ــ فيُنكر عليه فحاشته وإساءته دون أصل رده، وسبب ذلك أن علماء الدين كلهم مجمعون على قصد إظهار الحق الذي بعث الله به رسوله صلى الله عليه وسلم؛ ولأن يكون الدين كله لله، وأن تكون كلمته هي العليا".

وكلهم معترفون بأن الإحاطة بالعلم كله من غير شذوذ شيء منه ليس هو مرتبة أحد منهم، ولا ادعاه أحد من المتقدمين، ولا من المتأخرين، فلهذا كان أئمة السلف المجمع على علمهم وفضلهم يقبلون الحق ممن أورده عليهم، وإن كان صغيرًا، ويوصون أصحابهم وأتباعهم بقبول الحق إذا ظهر في غير قولهم".

وهذا الذي نقلناه وأطلنا في نقله سدا لأبواب الفتنةــ متواتر في كتابات أصحاب مؤلفات التنبيهات على أغاليط العلماء الرواة في الفنون المختلفة، وهو باب قديم ضخم من العلم (انظر في كشف الظنون ٤٨٦/١ قائمة طويلة لكتب التنبيهات على أغاليط العلماء).

وفي هذا يقول ابن ناصر السُّلامي في كتابه (التنبيه على خطأ الغريبين ل٥): " وإنما أَخَذَ العلماء بعضهم على بعض فيما يقع منهم سهوا أو خطأ نصيحة منهم للعلم، وحفظه؛ ولئلا تكون منهم خيانة لطالب العلم ولم يقصدوا بذلك عيب بعضهم لبعض... وليس ذكرهم ذلك غيبة... وإنما قصدهم النفع لحملة العلم والنصح لهم ".

هذه مقدمة لازمة هنا لما قدمت من أمر قلة متابعة ما ينشر من نصوص تراثنا ونقده وهذه القلة جرأت الكثيرين ممن ليس لهم علم بتراثنا على اقتحام هذا المجال، فخرجت نصوص مشوهة فاسدة.

ومن هذه النصوص التي خرجت بشكل غير مُرضٍ ــ (**كتاب التحفة القليبية في حل الألفاظ القرآنية**) لموسى بن محمد بن موسى بن يوسف القليـــبي المصري المالكي الأزهري من رجال القرن الحادي عشر الهجري، ترجح وفاته في حدود سنة ١٠٦٦هـــ أو بعدها، وهذا تاريخ وفاة شيخه الأجهوري نور الدين أبي الإرشاد علي بن محمد زين العابدين بن عبد الرحمن الأجهوري المالكي. (انظر في بروكلمان "٨" ١٢ــ١٣ أ/١٨٠ـــــ١٨٢ ومصادر أخرى هناك )

وقد ضبط لقبه بروكلمان ("٨" ١٢ـــــ١٣ أ/١٣٠ ترجمة ١٧ء) بضم القاف وفتح اللام على تصغير" قَلْب" وهو ضبط إن صح أنسب لبناء العنوان: (التحفة القُليبية.....القُرآنية) وليس شيء في القاموس الجغرافي للبلدان المصرية يتعلق بضبطها في المواطن التي حملت الاسم نفسه في رسوم (قليب إبيار"٢" ١٢٦/٢) و(قليب نويش ٣٥٢/١ ؛ "٢" ٤٩/٢).

ومما يرجح الضم كذلك عنوان كتاب آخر له هو:**(التحفة القُّليبية في بعض المثلثات اللُّغوية)** ولعله نسب إلى بعض بطون تميم الذي سمي (قُليب) على ما جاء في القاموس المحيط (قلب) ١١٩/١ وزاد عليه تاج العروس (قلب)٤٣٩/١. ولا يبعد أن يكون اختيار المحقق هو الصواب بعد هذا كله.

والكتاب الذي نعرض له بنقد ما وقع في تحقيقه من بعض ما لا نوافق عليه واحد من كتب غريب القرآن الكريم الذي بدأ التأليف فيه منذ القرن الهجري الأول رعاية لدلالات ألفاظ الكتاب العزيز، وحفظا لها وتقييدا من أن يحدث لها ما يحدث لغيرها من دلالات الألفاظ من تطور أو تغير يرقى بها أو ينحط، أو يتسع فيها أو يخصص منها وهو أمر شائع معتبر في كل الألفاظ عدا ألفاظ الكتاب الكريم التي يجب أن تبقى دلالاتها ثابتة غير قابلة للتطور أو التغير رعاية لمطلب التشريع والاستنباط والإعجاز وكلها أمور مقرونة بزمان التنـــزيل، وبلغة ذلك الزمان ؛ لأنها مناط الخطاب.

وغرض خدمة الكتاب العزيز بشرح دلالات ألفاظه ومفرداته الغريبة واضح في مقدمة المؤلف ابن يوسف القليـــبي حيث يقول (١٢/٣):" هذا، ومن أعظم أسباب الوصول إلى هذا الشأن (شأن إدراك إعجاز القرآن الكريم) ـــ تفسير ما اشتمل عليه من غريب اللغة على أتم بيان، وهذا تأليف كافٍ بذلك متقصٍّ عما هنالك".

والكتاب مرتب ترتيباً هجائياً ألفبائياً وفق ترتيب المشارقة لأحرف الهجاء وهو ما يسمى أحيانا بالترتيب الأبتثي.

وقد رتب المؤلف الكلمات وفق منطوقها النهائي من غير حاجة إلى تجريد الكلمات وردها إلى أصولها، مع اعتناء بإيراد الكلمة وفق مصدرها أو وفق البنية في استخدامها القرآني إن جاءت في هذا الاستخدام اسماً أو مصدراً أو مشتقا إلخ.

وقد وقع المصنف في أخطاء في الترتيب لم يعلق المحقق عليها، فقد أورد " العاكف " بعد " العكف "١٦٨/٤، وحقها أن تلي "العاصم" ١٦٢/١، وجاءت "البث" ٥٨/٦ بعد "البس" ٥٨/٦، وحقها أن تلي:"البئيس"٥٦.

وقدم بين يدي هذه الأبواب الثمانية والعشرين بمقدمة تحدث فيها عن غرضه من تأليف الكتاب وعن فن الكتاب، وعن تعريف علم اللغة من منظور القدماء وهو ما يمكن أن يكون مرادفاً لمتن اللغة أو العناية بألفاظها ثم عرّف الكلمة العربية، وعرّج على بيان أقسام الكلمة المعربة ومنهج العرب في التعامل معها، ثم بين آراء السابقين في مسألة هل وقع اللفظ المعرب في القرآن أم لا ؟ وعلى الرغم من أن الكتاب كما نص مؤلفه في غريب القرآن فإننا نجد منه تأثرا بتراث الوجوه والنظائر، حيث حرَص كثيراً على ذكر وجوه الكلمة في كل مرة ترد فيها، كما أنه كان حريصاً على أن يفسر بقية ألفاظ الآية التي ترد في أثناء تفسيره للفظة الغريبة التي جعلها مدخلاً مما أداه إلى شيء غير قليل من التكرار في أثناء كتابه خذ مثلا يوضح ما نقول: (الرقم الأول للصفحة والثاني للسطر).

**ـ ١٦/ ٨** " (الأُجَاج): شديد الملوحة الذي لا يمكن شربه، ومنه: ﴿ وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَـٰذَا عَذْبٌ ﴾ أي: حلو ﴿فُرَاتٌ سَائِغٌ﴾ ممكن شرابه.﴿ وَهَـٰذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ﴾ لا يمكن شربه لشدة ملوحته كرر هذا الكلام عندما صنع مدخلا للفظة القرآنية ﴿عَذْبٌ﴾ في ١٦٤/ ٤ ثم عاد فكرره عندما صنع مدخلا للفظة القرآنية ﴿فُرَاتٌ﴾ في ١٧٦ /١٥.

وقد أداه منهجه هذا إلى إهمال كثير من الكلمات القرآنية في مواطنها المظنونة اكتفاء بورودها أحيانا في سياق شرحه للآية ومن أمثلة ذلك: عدم إيراده كلمة سائغ، وحقها أن تقع مدخلا بعد كلمة: السائح ١٢٥/١٥والسائحات ١٢٦/٢ لأنه سبق له شرحها في ١٦/٨.

وقد حاول أن يربط بين مداخل كتابه عن طريق استخدام الحوالات أو الإحالات، وهو ما لم يتتبعه الأستاذ المحقق دلالة على تماسك الكتاب، وخدمة للقراء الباحثين.

ويبدو أن المؤلف قد ألف كتابه على فترات متباعدة بدليل أنه مثلا في بعض المواضع يحيل إلى قادم ثم لا يوجد شيء في الموطن الذي أحاله عليه ففي:

**ـ ١١/١٨٣** "(القاسط) هو الجائر ومنه ﴿ وَأَنَّا مِنَّا الْمُسْلِمُونَ وَمِنَّا الْقَاسِطُونَ﴾ أي الجائرون بالكفر"، "وأما المقسط فهو العادل وسيأتي الكلام عليه إن شاء الله تعالى"! ولا شيء في مدخل (قِسْط) ١٨٧/٦ ولا في مدخل باب الميم حيث مظنة ورودها تبعًا لمنهجه ١١/٢٢ وقد كان يصح الإشارة إلى ذلك من المحقق.

ثم ختم المؤلف كتابه بخاتمة عنوانها: (في أواخر الأشياء) ٢٥٨ ؛ ٢٥٩ وهي لا علاقة لها بموضوع كتابه اللهم إلا أن تكون شغلا لأوراق بقيت فأراد ملأها كعادة كثير من القدماء،

أو من باب المشاكلة أي أن يذكر في الخاتمة ما يناسبها مما يسمى في اللغة: من أواخر الأشياء. وهو باب منقول بتمامه من فقه اللغة وسر العربية، وبنصه غير أنه أعاد ترتيبه على وفق منهجه الهجائي الألفبائي المشرقي وفق منطوق الكلمات النهائي من غير لجوء إلى تجريد.

والنص بتمامه في فقه اللغة وسر العربية (السقا) (خالد فهمي) ١/٥١ – ٥٢.

ونحن مجملون ما كان من الأستاذ المحقق فيما يلي، ثم نعود إلى تفصيل هذه الملاحظات وبيانها وتصحيحها وإقامة الأدلة على ذلك كله.

١ – امتلاء الطبعة بما يسمى بالتحريف والتصحيف وسوء قراءة المخطوطة.

٢ – امتلاء الطبعة بنصوص بها سقط وتداخل.

٣ – خلو الطبعة من عرض مادة الكتاب على مصادر الفن الأصلية باستثناء كتاب جلال الدين السيوطي، ولم يوفق المحقق في عودته لهذا الكتاب في المرات التي عاد إليها، وكتاب تفسير أبي حاتم، وصحاح الجوهري، والقاموس المحيط للفيروزبادي من غير إفادة من هذه الكتب في إقامة نص الكتاب !

وكان حقه أن يعود إلى تراث غريب القرآن الكريم، وتراث الوجوه والنظائر وغرائب التفسير، ولو فعل لصحح كثيرًا مما لاحظناه.

٤ – ملاحظات على ضبط الشعر وتخريجه على قلة الشعر الوارد في الكتاب.

٥ – ملاحظات على اعتبار كلمات من القرآن الكريم، وهي ليست واردة في التتريل العزيز، وقد حرص المحقق أن يضع الألفاظ القرآنية المداخل بين هلالين.

٦ – ملاحظات على تخريج القراءات القرآنية.

٧- ملاحظات على الضبط، وعلى استخدام علامات الترقيم مما أدى في بعض الأحيان إلى الإضرار بالمعنى.

٨- انعدام الفهارس الفنية، ونقص قائمة مراجعه وخلوها من مؤلفات وردت في حواشي تعليقاته.

٩- ملاحظات على التعليقات التي صنعها المحقق.

وفيما يلي تفصيل لتلك الملاحظات، وبيان لها ودلالة على ما فيها وتصحيحها، وبيان أدلة التصحيح، وسنسير في عرض هذه الملاحظات على ترتيب وقوعها في الكتاب وسنذكر أمام كل خطأ صفحة وروده والسطر الذي ورد فيه.

ونقدم بين يدي هذه المواضع التي وقع فيها ما نأخذه على المحقق بملاحظة مهمة وهي أن المحقق جعل العنوان الأساسي: **(معجم الألفاظ القرآنية ومعانيها)** وأورد تحته عنوان المؤلف بحجم طباعي أقل وهو مخالف لما استقر عليه العرف في فن تحقيق النصوص ونشرها!

وسوف نعود بعد الفراغ من بيان تعليقاتنا على التحقيق إلى ملاحظاتنا على دراسة الكتاب التي صنعها المحقق في عشرين صفحة، وإلى ملاحظات عامة تتعلق بالكتاب ومنهج التعامل معه ومصادره.

ــــ **١٢/٣** يقول المؤلف: " ومن أعظم أسباب الوصول إلى هذا الشان "ــــ كتب المحقق: الشأن ــــ من غير همزة (الشأن) وهو الصواب هنا، لأنه ناسب ما وقع في آخر الجملة:" على أتم بيان " ! وهو من آثار السجع ومتطلباته، وكان على المحقق أن يعلق على سبب ترك همز الكلمة!

ــــ **١٠/٤** جاء في متن الكتاب: فقال ابن مساعد الأنصاري " ثم ترجم المحقق في الحاشية ٣ لأبي زيد الأنصاري، وأبو زيد كنية سعيد ابن أوس على ما قرر، ولا يعرف أنه في ترجمة أبي زيد أنه كني بابن مساعد ! ولا يبعد أن يكون ابن مساعد هذا تحريفاً قبيحاً لابن هشام ولا سيما أن الكلام المنقول عنه في تعريفه علم اللغة على علامات كلام المتأخرين المتأثر بتقسيمات المناطقة وألفاظهم ! وقد تكرر هذا التحريف مرة أخرى في ٣/٥

ــــ **٦ /٥** يقول المؤلف: " ثبت في الصحاح وغيره استعمال أعرب وعرّب مضعفاً، لنقل الاسم الأعجمي إلى العربي" ولم يخرجه المحقق من الصحاح وهو فيه (عرب) ١٧٩/١.

ــــ **٧ / ٥** يقول المؤلف: " قال ابن كمال باشا في رسالته المؤلفة في تحقيق تعريب الكلمة الأعجمية ما نصه: " إن العرب كما تستعمل الكلمة الأعجمية، وتجعلها جزءاً من الكلام بعد التعريب كذلك تستعملها وتجعلها [جزءا] منه قبله. والاستعمال الأول على ثلاثة أضرب؛ فجملة أقسام الكلمة الأعجمية المستعملة في كلام العرب أربعة، وتفصيل تلك الأقسام أن تلك الكلمة لا تخلو من أن تكون مغيّرة أصلاً بنوع تصرف من تبديل من غير تغيير حركة " ولو خرج المحقق النص من الرسالة المذكورة والكلام فيها (ص ٥٤ ــــ ٥٥) طبعة الدكتور الحسيسي والدكتور الزبيدي ١٩٨٥م ؛ لعرف أن كلمة منه سقطت! وأن تعبير (من غير) في آخر النص تحريف صوابه هناك "من تبديل [حرف و] تغيير حركة".

ــــ **١٧/٧** جاء نص منقول عن المرادي، وقد ترجم له المحقق في الحاشية ٤ ولم يخرج كلامه وهو في شرح الألفية للمرادي (طبعة دار الفكر ٢٠٠١م ) ١٥٢٢/٥

ـــــ **١٢/٨** جاء في الكتاب " قال في الكشاف في سورة الدخان ما نصه: "فإن قلت: كيف ساغ أن يقع في القرآن العربي المبين لفظ أعجمي؟ قلت: إذا عرّب خرج عن أن يكون أعجمياً؛ لأن معنى التعريب: أن يجعل عربياً بالتصرف فيه والتغيير عن منهاجه وإجرائه على وجه الإعراب ". ولو راجع هذا النص على الكشاف وهو في سياق تفسير سورة الدخان ٤٤/٣٥ في (٤/٢٨٢) ـــــ لصحح ما وقع في هذا النص مما وضعنا تحته خطاً وصوابها كما في الكشاف ٤/٢٨٢ " من أن يكون... بالتصرف فيه وتغييره... على أوجه "!

ـــــ **٥/١١** جاء في الكتاب: " وقال عدي بن زيد:

ودعا بالصبوح يوما فَجَاءَتْ قَيْـــنةٌ في يميـــنها إبريــــــقُ "

ولم يخرج البيت ولا ذكر وزنه وهو من البحر الخفيف والبيت في شعراء النصرانية في الجاهلية ٤٦٧ وقصد السبيل ١/١٤٩ والمعرب ٢٣ وكثير جدا من المعاجم العربية في مادة (برق).

ـــــ **٣/١٤** يقول المؤلف:" ﴿... ابلعي ﴾ قال: اشربي بلغة الهند" وقد علق المحقق في الحاشية ٤ " ولم تشر المعاجم إلى أن بلع غـــير عربية"! والأصل في معرفة المعرب العودة إلى معاجم المعرب والكلمة في المهذب فيما وقع في القرآن من المعرب ٦٦ والمتوكلي للسيوطي ٤٢، ١٠٤ وقصد السبيل للمحبي ١/١٥١ والإتقان ٢/١٠٨.

ـــــ **٥/٢٠** يقول المؤلف: " الآخرة هي الأولى بلغة القبط " علق المحقق في الحاشية ٢ قائلا: "والذي عليه جل المفسرين وأصحاب المعاجم أن المقصود بالملة الآخرة هو دين عيسى عليه السلام"! والصواب أن الكلمة وردت بالمعنيين اللذين ذكرهما القليـــبي في المهذب ٧٦ والمتوكلي ١٥٢ والإتقان ٢/١١٠ والكلام مفصل في النكت والعيون للماوردي وهو تفسيره للقرآن الكريم ٣/٤٩٢ وفي تفسير القرطبي ١٥/١٥٢

ـــــ **١٠/٢٠** جاء في الكتاب: " (الإدّ) بكسر الهمزة وتشديد الدال "وهذه طريقة للمؤلف عندما تكون الكلمة القرآنية محل خلاف في قراءتها عند القراء وهو ما تركه المحقق في طول عمله في الكتاب وهذا الضبط الذي أورده القليبي هو قراءة الجماعة وقرأ السلمي بفتح الهمزة وتشديد الدال، وقرأ ابن عباس وأبو العالية بمد الألف، انظر: معجم القراءات للدكتور عبد اللطيف الخطيب ٥/٣١٧

**ـــــ٤/٢٢** جاء في الكتاب: " (الأرائك) جمع أريكة في لغة الحبشة كما ذكره ابن الجعبري في كتابه فنون الأفنان " **!** وعلق المحقق ف بالحاشية ٣ " لم تنص المعاجم على أن كلمة " الأرائك" غير عربية " والكلمة في المهذب ١٦٨ والمتوكلي ٦٣ والإتقان ٢/١٠٩ وفنون الأفنان ٢٢٤ كما أنه ترجم لابن الجعبري وهو تحريف لابن الجوزي صاحب كتاب فنون الأفنان والكلمة مذكورة فيه ص ٢٢٤.

**-٤/٢٧** جاء في الكتاب " قال السيوطي في مبهمات القرآن**...** الأسباط بنو يعقوب كانوا اثني عشر رجلا، كل واحد منهم وَلَدَ سِبْطًا أي أمة من الناس.

"**...** قال: الأسباط بنو يعقوب: يوسف، وبنيامين، وروبيل؛ ويهودا؛ وشمعون؛ ولاوي ودان؛ وقهاب؛ وكوذ ؛ وباليون؛ وروبيل ".

وفي النص كلام في عدّ الأسباط إذ ورد في النص هذا عشرة أسباط فقط لأن روبيل تكرر ذكره**!** و لم يلاحظ ذلك المحقق، لأنه لم يراجع النص على مصدره وهو في مفحمات الأقران في مبهمات القرآن للسيوطي ٢١.

والأسباط هم كما جاء في سفر التكوين ٤٩/١ – ٣٨:

١- رأوبين ٢- يسّاكر ٣- شمعون ٤- لاوي

٥ ـــــ يهوذا **التي صحفت في النص فجاءت بالدال**

٦ ـــــ زبلون ٧- دان ٨ – جاد

٩- أشير ١٠- نفتالي

١١- يوسف ١٢ - بنيامين.

**- ١١/٢٩** جاء في الكتاب " ( الاستعانة ) طلب العون ومنه ﴿ إياك نعبد﴾ " وهو غير صحيح ولا شك وصوابه ﴿ إياك نستعين ﴾ [الفاتحة ١/٥ ]

**- ٣٢ /١** جاء في الكتاب" ( الإسراء ) قال أبو عبيدة: " أسرى وسرى: لغتان ".

و لم يخرج المحقق النص وهو في مجاز القرآن ١/٢٩٥ ولعل سر عدم تخريجه لكلام أبي عبيدة أنه لم يذكره في سياق تفسيره سورة الإسراء كما يتبادر إلى الذهن أولا، وإنما أورد أبو عبيدة الكلام في سياق تفسيره قوله تعالى﴿فأسر بأهلك﴾ [سورة هود ١١/٨١ ].

ـ **٣٢ / ٦** جاء في الكتاب " إسرائيل: لقب ليعقوب نبي الله، ومعناه بالعبرانية: صفوة الله، وقيل: عبد الله " و لم يخرج ذلك المحقق وهو في قصد السبيل ١ / ١٧٥ وفنون الأفنان ٢٢٢.

ـ **٣٦ /١** جاء في الكتاب " ( الإصهار )... الإنضاج والإذابة بالبربرية " قال المحقق في حاشية ١ " ليس ثمة إشارة في كتب اللغة إلى أن هذه الكلمة غير عربية " ! وهي كما قال المصنف في المتوكلي ١٦٠ والمهذب ١٠٦ والإتقان ٢ / ١١٩.

ـ **٣٦ / ٦** أورد المحقق كلمة (الأضحية ) بين هلالين!، وهي علامة على أنها كلمة قرآنية و لم يفطن المحقق إلى أنها غير قرآنية وإنما من عادة المؤلف أن يستطرد أحيانا بمناسبة قرب المواد اللغوية من ذهن المصنف فيستدعي الاستطراد ذكرها، وقد تكرر ذلك كثيراً و لم يفطن إلى ذلك انظر الباسل ١٠/٥٥ والضفيرة ٨/١٥٣ والعِذق ٦/١٦٤ والفُرْضة ١٧٨ / ٧ والبرهرهة ٥٨ / ٢ والرضف ١١٥ / ٩

ـ **٤٢ / ٥** جاء في الكتاب " ( الأكواب ) بالنبطية " وعلق المحقق في حاشية ٤ " لم تشر كتب اللغة أو المعاجم إلى أن كلمة كوب غير عربية"! وهي نبطية معربة في المهذب ٧٣ والمتوكلي ١٣٧ عن ابن الجـــوزي في فنون الأفنان ٢٢٤ وفي قصـــد السبيل ٢ / ٤٠٧

ـ **٤٣ / ٢** جاء في الكتاب " (الإل) اسم من أسمائه سبحانه وتعالى بالنبطية " وقد علق المحقق في الحاشية ٢ " قال الفراء: الإل بتشديد اللام: القرابة وأما الذمة فهي العهد. وقيل: هو، أي الإل، من أسماء الله عز وجل، وليس هذا بالوجه؛ لأن أسماء الله تعالى معروفة كما جاءت في القرآن الكريم، وتليت في الأخبار وفسره الزمخشري بالعهد والقرابة، وذكر فيها وجـــهًا آخر بمعنى الإله، انظر اللسان (أ ل ل) والكشاف ٢ / ٧٦ "! وفي هذا النص أمور يمكن حذفها لأنها مذكورة عند المصنف في متن الكتاب والنقل عن الفراء موهم في نفي أن يكون (الإل) من أسماء الله سبحانه وتعالى، وقد حدد المعيار وهو أن يرد في القرآن الكريم أو ترد به الأخبار.

والإل من أسماء الله سبحانه وتعالى في أحد وجوه التفسير !

يقول أبو الوفاء القرشي الحنفي في مقدمة الجواهر المضية في طبقات الحنفية ٢١/١ " قال الخطابي وذكر أبو عبد الله الزبيري أنه أخرج الأسماء كلها من القرآن وذكر أنها مائة وثلاثة عشر اسما " ثم ذكر منها في ١/ ٢٢ " إل في أحد وجوه إيل " !

والكلام عن هذا كما هنا في المهذب للسيوطي ٧٤ وقصد السبيل ١/٢٠٨ والمحتسب لابن جني ١/٢٨٤ وعنه في الإتقان ٢ /٢٠٩ والمتوكلي ١٤٢.

وإيراد اللسان موهم أنه ممن يرون رأي الفراء مع أن فيه كذلك وهو ما لم يفطن إليه المحقق رواية تقول إن " إلاّ " اسم من أسماء الله تعالى بلغتهم كما في اللسان (أ ل ل) ١١/ ١٦ ع ١ س ٢٨ وقد ورد اسمه تعالى في أحاديث انظـــر الغريبين (المزيـــدي) ١/٦٤ والنهايـــة ١/٦٩ وما جاء في اللسان عن ابن سيده ١٢/٥٦

- **١/٤٤** جاء في الكتاب " (الأليم) الموجع بالزنجية كما ذكره ابن الجوزي " علق المحقق في الحاشية ١: انظر الإتقان ١/٢٩١ (ولا أدري ما هذه الطبعة، ولعلها الطبعة القديمة التي بهامشها إعجاز القرآن للباقلاني القاهرة ١٣٦٨هـــ، والكلام في الإتقان طبعة أبي الفضل ٢/١٠٩) نقلا عن ابن الجوزي في كتابه فنون الأفنان، ٢٢٥ "الألم: الوجع باللغة الزنجية! وقصد السبيل١/٢١٠ والمهذب ٧٣ وفي المتوكلي قولان: زنجية كما هنا في ١٥٦ وعبرية في ١٣٠.

ـــ **١/٥٠** جاء في الكتاب: "(الآنية) الجارية بلغة البربر" أي السائلة. علق المحقق في الحاشية ١ فقال: " أطبقت المعاجم على أن: آنية، من أنى الماء بفتح النون، أي سخن واشتد حره"، وأحال إلى مصادر كثيرة! والمصنف نص على أنها معربة وهي كذلك في المهذب ٧٥ والمتوكلي ١٦٠ والنكت والعيون للماوردي ٤/٤٦٩.

ـــ **٤/٥٩** جاء في الكتاب في البضع:" وقال الخليل: البضع: السبع... قال الجوهري في صحاحه: وإذا جاوزت لفظ العشرة ذهب البضع، لا تقول: بضع وعشرون. انتهى

"... والحق أنه يجري أيضا فوق سائر عقود عشرة إلى تسعين فقط، كما أفاده الفراء ".

واكتفى المحقق بالإحالة على صحاح الجوهري (بضع) فقط، مع حاجة النص لعرضه على العين للخليل وهو فيه: (د.عبد الله درويش) (بضع )١ /٣٣٣ و(د. المخزومي والسامرائي ١/٢٨٦ وكذلك بنص ما هنا عن الفراء في الدر المصون للسمين الحلبي ٦/٥٠٠ ومعاني القرآن للفراء ٢/ ٤٦ والنـــص في العيـــن: " البضع... ويقال: هو السبعة " !

ـــ **١/٦٠** جاء في الكتاب: " (البطائن): الظهارات بالقبطية كما ذكره شيذلة " اكتفى المحقق في الحاشية بالترجمة لشيذلة من وفيات الأعيان لابن خلكان، ولم يزج الكلام عن قبطية كلمة البطائن وهي كذلك في المهذب ٧٧ والمتوكلي ١٥١ وعن الأول في قصد السبيل ١/٢٨٦. وكلام

ابن خلكان عن عدم معرفته معنى لقب شيذلة دقيق أكده ما ورد في كشف النقاب عن الأسماء والألقاب١٢٢ وطبقات الشافعية للسبكي ٥/٥٣٥.

ـــــ **٧/٦٠** جاء في الكتاب في تفسير البعل " ويطلق ويراد به اسم صنم كانت تعبده قوم إلياس ". والنص هكذا يحتاج إلى تعليق؛ لأن (القوم) اسم سمي به الجماعة وعلى هذا جرى التأنيث كما جاء في المذكر والمؤنث للمبرد ١٠٠ وبهذا نطق التنـــزيل العزيز في قوله تعالى ﴿ كذبت قوم نوح ﴾ [سورة الشعراء ١٠/٢٦] وغيرها كثير انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ٧٠٣.

ـــــ **٦٠ /١٠** جاء في الكتاب:" وبذلك الصنم سمي البلد مضافا إلى بكّ فقيل: بعل بك " وقد علق المحقق في الحاشية ٧ قائلا: " يعني بالإضافة هنا: الضم والتركيب، وهي تركيب مزجي كما في حضرموت " وهو تعليق غير كافٍ. والأولى أن ترسم بعلبك هكذا لا كما رسمها وأن يعود إلى معجم البلدان " بعلبك" ١/٤٥٣ وقصد السبيل ١/٢٨٩.

ـــــ **١/٦١** جاء في الكتاب " ( البعير) الجمل وروى ابن خالويه وابن جرير أيضا عن مجاهد أنه: الحمار بالعبرانية... كما ذكره السيوطي " وقد خرج المحقق هذا الكلام من تفسير ابن جرير ومن الإتقان للسيوطي ولم يذكر شيئا عن ابن خالويه، وكلامه مروي عنه في المهذب ٧٨ والمتوكلي ١٣١ وقصد السبيل ١/٢٩٠ وليس شيء في كتاب ليس لابن خالويه طبعة الخانجي ١٣٢٧هـــ.

ـــــ **٦١ /٧** ضبط المحقق قول المصنف البغي بفتح الباء ووضع كسرة تحت الغين وسكونا فوقها مع نص المصنف على تشديد الياء، ولا يصح فيها إلا كسر الغين المعجمة.

ـــــ **٩/٦٢** جاء في الكتاب:" (البينة) اسم من أسمائه ﷺ ومنه﴿...إلا من بعد ما جاءهم البينة ﴾ أي: الرسول ﷺ؛ بدليل (رسول من الله) ". ولم يعلق المحقق مفسرا كلام المصنف بدليل، أي أن إعراب رسول على أنها: بدل مطابق وهذا الإعراب هو مراد المصنف بكلمة (دليل) انظر الدر المصون ١١/٦٨ ولم يخرج اسمه ﷺ من كتب أسماء النبي ﷺ من مثل: الرياض الأنيقة في شرح أسماء خير الخليقة ١٣٣ والنهجة السوية في الأسماء النبوية ١٠٨.

ـــــ **٣/٦٥** جاء في الكتاب:"(تحتها) أي: بطنها بالقبطية، كما حكاه الكرماني وغيره " علق المحقق قائلا: " قد ذكرها السيوطي عن الكرماني عن كتابه العجائب " ! ولو أراد المصنف أن ينص على

السيوطي لنص، والكلام للكرماني في كتابه العجائب والغرائب وهو رسالة دكتوراه في آداب عين شمس لسنة ١٩٨٤م بتحقيق شمران سركال ص ٥٢٨ عن مؤرج السدوسي، وعنه في قصد السبيل ١/٣٢٩.

ـــ **٣/٧٠** لم يخرج المحقق قوله تعالى ﴿ولا تصعر﴾ [ سورة لقمان ١٨/٣١ ]. وفي تخريجه لقراءة ﴿تصاعر﴾ ما يحتاج إلى تصحيح راجعه على معجم القراءات للخطيب ٧/١٩٦.

ـــ **٤/٧١** جاء في الكتاب " وقرئ ﴿تعززوه﴾ بزايين من العز ". وقال المحقق في الحاشية ٣ " هي قراءة ابن عباس بزاءين " والمروي عن ابن عباس أنه قرأ مرة، يعززوه بياء مثناة تحتية، ومرة هو اليماني والجحدري وفي رواية عن علي وابن السميفع بتاء مثناة فوقية وزايين كما في معجم القراءات للخطيب ٩/٤٦ وأشار إليهما في الجلالين ٢/١٨٦. وفي النص سقط صوابه " من العز [ ة ؛ أي: يصيرونه عزيزاً] ".

ـــ **٦/٧١** جاء في الكتاب " (التغابن): التغالب والتقاهر، ومنه ﴿ ذلك يوم التغابن﴾ أي: يوم القيامة يغبن المؤمنون الكافرين بأخذ منازلهم في الجنة أن لو آمنوا ". والنص بهذه الصورة غامض يحتاج إلى تعليق، ومعناه أن المؤمنين يغبنون الكافرين بأخذ منازلهم التي كانت أعدت لهم في الجنة لو آمنوا. وانظر: الكشاف ٤/٥٥٨.

ـــ **٤/٧٨** جاء في الكتاب "( الجأر ) مهموز: رفع الصوت بالاستغاثة والدعاء، ومنه ﴿... فإليه تجأرون ". وتعبير المصنف: مهموز، إشارة منه إلى قراءة الجماعة أما الزهري وحمزة في الوقف فقط فقرآ بغير همز وبإلقاء حركتها على ما قبلها هكذا: ﴿ تَجَرُون﴾ كما في معجم القراءات ٤/٦٤٠ ومصادر أخرى هناك.

ـــ **٩/٧٨** لم يخرج الجارية التي هي السفينة وهى كذلك اسم لمطلق السفينة في مصطلح السفينة عند العرب٦٢ والسفن الإسلامية ٢١.

ـــ **١٣/٧٨** لم يخرج تفسير المصنف للجان بأنها الحية الخفيفة وهي كذلك في: حياة الحيوان ٣٤٢ وانظر فقه اللغة وسر العربية (السقا) ١٥٤ (خالد فهمي ) ١/٢٢٢.

ـــ **١/٧٩** جاء في الكتاب: " ويطلق على إبليس أبي الجن " وهو خطأ نحوي وهذه نهاية الجملة فلا يمكن حمل (أبي) على البدلية!

ـــــ **٧٩/٥** جاء في الكتاب " الجبت: اسم الشيطان بالحبشية لم يخرج ذلك المحقق وهو كذلك في المهذب ٨٠ والمتوكلي ٣٨. وقصد السبيل ٣٦٩/١ وفي ملحق الأصنام ١٠٨.

ـــــ **٧٩/٨** جاء في الكتاب في تفسير قوله تعالى ﴿ جبِلا ﴾ [ سورة يس ٦٢/٣٦]. قول المصنف: "وفي قراءة ﴿ جُبُلاً ﴾ بضم الباء أيضاً " والتشديد على اللام لا على الألف كما فعل المحقق! والصواب أن يزاد بعد كلمة بضم: [ الجيم و] قبل الباء؛ لأجل أيضاً لأنه لم ترد قراءة بكسر الجيم وضم الباء، وترك النص بغير هذه الزيادة موهم بما ليس موجوداً وانظر: معجم القراءات ٥٠٩/٧ وما بعدها.

ـــــ **٨٠/١** ضبط المحقق كلمة الجثيّ بضم الجيم والثاء المثلثة وتشديد الياء المثناه التحتية، والصواب في الثاء المثلثة الكسر، لا غير، وصـــح في الجيم الضـــم والكسر، وبهما نطق التزيل العزيز، كما في قراءة قوله تعالى ﴿حول جهنم جثيا﴾ [سورة مريم ٦٨/١٩] وانظر: معجم القراءات القرآنية ٣٨٣/٥!

ـــــ **٨٠/٣** جاء في الكتاب: " الجد:بفتح الجيم آخره دال مهملة " لم يفطن إلى أن هذا الضبط قراءة الجمهور وقرأ عكرمة وأبو حيوة وابن السميفع بكسر الجيم، وقرأ حميد بن قيس بضمها. انظر معجم القراءات ١١٧/١٠.

ـــــ **٨٠/ حاشية ٤** علق المحقق على الأثر الذي أورده المصنف وهو: " ونخاف عذابك الجِدَّ " قائلاً: " هذا دعاء لبعض السلف، و لم أجد له تخريجاً وقد وقفت عليه في كتب بن القيم رحمه الله "! قلت: بل هو حديث بدليل قول المصنف " ومنه " وقد سبق في الصفحة نفسها حديث أسهب المحقق في تخريجه! والحديث الذي قال إنه لم يجده موجود في الأذكار للنووي عن عمر ٥٨ في أذكار القنوت !

ـــــ **٨٢/١** جاء في الكتاب " ( الجمعة) بضم الجيم وفتحها وهما قراءتان؛ الأولى: بضم الجيم والميم للجمهور وأما بالفتح فهي لكثيرين منهم ابن الزبير والأعمش وسعيد بن جبير كما في معجم القراءات الخطيب ٩/ ٤٦٠.

ـــــ **٨٢/٢** جاء في الكتاب ذكر لأيام الأسبوع السبعة، وما يقابلها في الأسماء العربية القديمة كما يلي: " وهي: الأول،ثم الأهون، ثم جبار، ثم دُبار، ثم مؤنس، ثم عَروبة، ثم شيار" و لم يذكر المحقق ما يقابل ذلك مما يعرفه الناس اليوم، ولا خرج ذلك الكلام وهو على ترتيب ما في النص: الأحد

للأول، والاثنين للأهون، والثلاثاء لجبار، والأربعاء لدبار، والخميس لمؤنس، و الجمعة لعروبة، والسبت لشيار. كما في الأزمنة والأمكنة للمرزوقي ١/٢٦٩ والأنــواء والأزمنــة للثقفي والأزمنة وتلبية الجاهلية ١١٢ والأيام والليالي المنسوب للفراء ٦.

ـــ **٤/٨٢** ذكر المصنف بيتين استشهد بهما على هذه الأسماء القديمة لأيام الأسبوع كما يلي " قال الشاعر:

أآمل أن أعيش وأن يومي     بأولَ أو بأهــــون أو جبار

أو التالي دبارَ فإن أَفُتْــهُ     فمؤنسَ أو عروبة أو شيارِ "

و لم يروه أحد إلا أؤمل أو أرجِّي! وهى أليق بالمعنى، وقد خرجهما المحقق من الإنصاف واللسان والهمع ١/١٢٢ وهو هناك في ١/١٢٠ شاهد ٤٢ وزاد في الأيام والليالي بيتاً ثالثاً هو:

هى الأيام دنيانا عليهــــا     ممر الليل دأباً والنهارِ

ـــ **١/٨٣** جاء في الكتاب " إن أخت موسى عليه الصلاة والسلام لما اتبعته تقص جرته "! هكذا بجيم وراء مهملة وتاء مثناه فوقية وصوابها: خبره، بخاء معجمة وباء تحتية موحدة وراء مهملة وهاء وانظر: تفسير القرطبي ١٣/٢٥٦.

ـــ **٤/٨٣** جاء في الكتاب أن الجنة في قول "تطلق في العربية على الجنان الثمانية و لم يخرج ذلك وهو في صفة الجنة لأبي نعيم٤.

ـــ **١٥/٨٣** جاء في الكتاب " ( الجنف ) بفتح الجيم " و لم يفطن المحقق إلى أن المصنف يشير إلى القراءة المتواترة ؛ وهناك من قرأ بالحاء المهملة بعدها نون أو ياء مثناة تحتية انظر: معجم القراءات للدكتور الخطيب ١/٢٤٩.

ـــ **٢/٨٤** جاء في الكتاب " جهنم: اسم من أسماء المنار بالفارسية " انظر التخويف من النار لابن رجب الحنبلي ٤٥ والمهذب ٨٢ وقصد السبيل ١/٤٤٥.

ـــ **٩/٨٤** جاء في الكتاب:" (الجوابي) جمع جابية، وهي الحوض الكبير ومنه ﴿... وجفان كالجواب﴾ أي: أواني للأكل كالحيضان"! وفي النص تحريف صوابه: " أوان للأكل كالجفان أو الحياض"! وهي التي تكون للإبل تشرب منها واسعة وانظر القرطبي ١٤/٢٧٥.

ـــــ **١٠/٥٦** ورد في النص "( الحَجُّ ) بفتح الحاء وكسرها " و لم يفطن المحقق إلى أن هذا الضبط من المصنف إشارة إلى قراءتين تقرأ بهما الآية، فالفتح قراءة الجمهور، والكسر قراءة الحسن وابن أبي إسحاق كما في معجم القراءات ٢٦٣/١

ـــــ **١/٨٧** جاء في الكتاب:"(الحَجْر) بفتح الحاء فالمنع وأما بكسرها " لم يفطن المحقق إلى أن هذا الضبط إشارة إلى قراءتين، الفتح قراءة الحســـن وقتادة والكسر قراءة السبعة كما في معجم القـــراءات ٥٥٩/٢ في فرش آية سورة الأنعام ١٣٨/٦﴿وحرث حجر ﴾.

ـــــ**٨٧** ـــــ **١٢/٨٨** ـــــ **١** جـــاء في الكتـــاب: "الحديث: الجديد، ومنه ﴿ إن لم يؤمنوا بهذا الحديث﴾ أي: بهذا الكتاب المجدد إنزاله عليهم "علق المحقق في الحاشية ١ ص ٨٨ قائلا وإذا كان من معاني الحداثة: الجدة والجديد، فإنني لم أقف على هذا الاختيار في كتب التفاسير "! وقد جاء في مفاتيح الغيب ٢٤٠/١٠ أن الكلام في الآية محمول على الألفاظ وهي حادثة جديدة !

ـــــ**١١/٨٨** جاء في الكتاب: "( الحرام ): يطلق على رجب بالحبشية " وهو تحريف صوابه: وجب بالواو، والمنقول عن أبي حاتم كما جاء عند المصنف أن الحرام هو الواجب كما في قصد السبيل ٤٢٨/١ والمهذب ٨٢ والمتوكلي ٤٩ وبنص ما هنا غير محرف في الإتقان ١١١/١.

ـــــ **٥/٨٩** جاء في الكتاب: "(الحسبان ) بضم الحاء المهملة وسكون السين المهملة " و لم يعلق المحقق على هذا الضبط بشيء وهو القراءة. وروت كتب اللغة ـــــ و لم يقرأ بها ـــــ كسر الحاء كما في اللسان (حسب ) ٣١٤/١

ـــــ **١٣/٨٩** جاء في الكتاب: "(الحصب) الوقود بالزنجية" و لم يخرج ذلك المحقق من كتب هذا الفن وهي في المهذب ٨٣ بسند المصنف هنا وفي الإتقان ١١١/٢ وقصد السبيل ٤٣٣/١.

ـــــ **٧/٩١** جاء في الكتاب:" (الحِطّة) بالعبرانيـــة: حتـــى الخطايـــا، أي طلـــب حط الخطايا " وأظن أن ( أي ) في النص تحريف صوابه (أو) ! وقد نقل المحقق نقولاً كثيرة منه كلام كثير في المقابل العبراني للكلمة: ( هطى ) والمروي في العبري أنها حطأ أو حطه كما قرر جيفري ١١٠ وهو لم يخرج الكلمة من تراث المعرب وهي في المهذب ٨٣ والمتوكل ٨٣ وقصد السبيل ٤٣٥/١ وفي الإتقان ١١١/١.

ـــــ **٤/٩٢** جاء في الكتاب: " ( الحُقُب ) بضم الحاء والقاف الدهر الطويل " وهذا الضبط إشارة من المؤلف إلى قراءة الجمهور، وأن بعضه يقرأها بسكون القاف من مثل الحسن والضحاك والأعمش وأبي رزين وأبي مجلز وقتادة والجحدري وابن يعمر كما في معجم القراءات للدكتور الخطيب ٢٥٣/١.

ـــــ **٩٢/حاشية ٥** علق المحقق على اختيار المصنف تفسير العتل الزنيم على ما ورد في سورة القلم ٦٨/١٠ ــ ٣١ أنها نزلت في الوليد ابن المغيرة:" ذكر ابن هشام في السيرة أن هذه الآيات نزلت في الأخنس بن شريق وكذا ذكره الحافظ ابن كثير في التفسير والتاريخ، غير أن المصنف تابع السيوطي والمحلي في الجلالين فنقل عنهما ". والتعليق موهم من أكثر من جهة؛ إذ الآيات قد اختلف فيمن نزلت فيه على ثلاثة أقوال وليس على قولين كما أوهم المحقق فرواية السدي أنها نزلت في الأخنس، ورواية مجاهد أنها نزلت في الأسود بن عبد يغوث، وعن الكرماني أنها في الوليد ولو رجع المحقق لكتب مبهمات القرآن لوجد ذلك ففي التعريف والإعلام فيما أبهم من القرآن عن ابن قتيبة ٣٤٣ وفي المعارف ١٥٣ ومفحمات الأقران في مبهمات القرآن للسيوطي ١١١.

ـــــ **٤/٩٣** كتب المحـــقق قول المصنف: " الحَمِأة: بكسر الميم " وهذا ضبطه هكذا وصواب رسمها حَمِئة !.

ـــــ **٦/٩٤** أورد المصنف أن الحواريين هم الغسالون بالنبطية و لم يخرجها المحقق من كتب المعرب وهى في المهذب ٨٣ والمتوكل ١٣٦ وقصد السبيل ٢٤٢/١.

ـــــ **٣/٩٥** جاء في الكتاب " (الحوب) بضم الحاء: الذم " و لم يفطن المحقق إلى أن هذا الضبط من المصنف إشارة إلى قراءة الجمهور، وأن الحاء تقرأ بفتح مع سكون الواو كما ورد عن الحسن وابن سيرين، وبفتح وألف بعد الحاء عن أُبي كما في معجم القراءات ٨/٢ ثم علق المحقق في الحاشية ٢ من الصفحة نفسها قائلاً: " وذكر السيوطي في الاتقان: الحوب: بمعني الرجوع بالحبشية " و لم يذكر موضعاً لكلامه هذا. والذي في الإتقان في موضعين في سؤالات نافع بن الأزرق لابن عباس ٧٥/٢ وفيما ورد معرباً ١١١/٢ أن الحوب: الإثم! وكذلك في المهذب ٨٥ والمتوكل ٤٠ وقصد السبيل ٤٤٣/١ وجفري ١١٣ والكلمة بعد من المشترك السامي في العبرية حوب وفي الآرامية حَوْبتا كما في معجم المشترك السامي ١٣٣.

ـــــ **٩٦/١-٣** أورد المصنف أن: الحيض والسيلان والإكبار والإعصار والطمث والضَّحِك، كلها ألفاظ مترادفة معناها واحد، و لم يعلق المحقق بشيء وهي كذلك فيما اختلفت ألفاظه واتفقت معانيه ٣٧ وأما قول العربي ( حاض الوادي) أي: سال، وهو ما لم يخرجه المحقق ـــ وهو في اللسان ( حوض ) ٤٢/٧.

ـــ **٩٨/٨** أورد المصنف في التعليق على الحديث الصحيح قوله: " وظاهر كلام الجوهري أن الختان للذكور والخفاض للنساء والإعذار مشترك " ! وعلق المحقق بحاشية ٤ قائلاً: انظر الصحاح (ختن) و (قلف) والمغني لابن قدامه " ! وكان يصح أن يحيل كذلك إلى رسم (عذر)، و لم يقل إن شيئاً مما ادعاه المصنف ليس موجوداً في أيٍّ من رسوم المواد الثلاثة في الصحاح! ومن هنا فالاكتفاء بالإحالة إلى الصحاح كما فعل المحقق ربما يشعر بأن الكلام الذي ادعاه المصنف هناك هو القول! ثم إن المغني لابن قدامة الحنبلي لا يصح هنا وحده ؛ لأن الرجل مالكي ! ويبدو لي أن في الكلام شيئا صوابه: " وظاهر كلام الأزهري " وليس الجوهري يؤكده غياب هذا الذى رواه المصنف من الصحاح وحضوره في الزاهر في غريب ألفاظ الإمام الشافعي للأزهري (شنّاتي) ٥٠٤ " الأقلف: الذي لم يختن... ويقال أعذر فهو معذر إذا ختن ويقال: خفضت الجارية فهي مخفوضة"!

ـــــ **٩٩/ حاشية ٢** نقل المحقق كلاماً حول الخزَّار وهو الذي يقدّر ما على النخل تخميناً من المعجم الوسيط وصحف في المادة من حزر إلى خزر !

ـــــ **١٠٠/٩** أورد المؤلف " ( الخِطْأ ) بكسر الخاء وسكون الطاء" وهذا الضبط قراءة نافع وأبي عمرو وعبيد عن ابن كثير وعاصم وحمزة والكسائي. وأن ثمة قراءة بفتح الخاء وسكون الطاء لابن عامر بخلاف وابن مجاهد عن ذكوان وابن عباس وقتادة. وبفتح في الخاء والطاء قراءة الحسن وقول لابن عامر وأبي جعفر وهشام. من طريق كما في معجم القراءات ٥٢/٥ ثم إن صحة رسمها الخطء.

ـــــ **١٠٠/١٣** وضبط "خطوات بضم الخاء والطاء " هي قراءة ابن عامر والكسائى وحفص وعاصم وابن كثير وغيرهم. وقرأ نافع وأبو عمرو وغيرهما بضم فسكون وقرأه أبو السمال بضم ففتح. وقرأ بفتح فيهما عبيد وبفتح فسكون قرأ أبو حرام الأعرابي، وقرئ بكسر وفتح كعنب كما في معجم القراءات ٥٤/٥.

ـــ **٤/١٠٢** قال المصنف: " ( الخِمط): شجر أحّد طعماً من أشد المرارة "! وفي النص تحريف صوابه: شجر أخذ وهكذا وردت في رسم ( خِمط ) من اللسان.٢٩٦/٧ والمحكم على ٨٠/٥ والصحاح ١١٢٥/٣.

ـــ **٦/١٠٤** أورد المصنف أن (دارست) عبرانية نقلاً عن السيوطي و لم يخرج ذلك المحقق وهي كذلك في المهذب ٨٦ والمتوكل ١٣٢ والإتقان ١١١/٢.

ـــ **٨/١٠٤** ضبط المصنف الدبر بضم الدال مع ضم الباء وهذا إشارة من المصنف إلى قراءة الجمهور وأن هناك جمعاً ؛ أي: الأدبار كما في معجم القراءات ٢٣٨/٩.

ـــ**١٠/١٠٤** فسر المصنف الدحور بالطرود بمعنى الطرد والرمي. وعلق المحقق: " الصواب: طرداً ودحره يدحره دحراً ودحوراً: طرده طرداً " ! ويمكن أن يكون فيها كلام. صحيح أن المعاجم لم يأت فيها طرود مصدراً لطرد، ويبدو أن المؤلف قاسها على دحور، يشهد لصحة قياسه ما ورد من أن طرود اسم أبي قبيلة كما في تكملة الزبيدي ( طرد) ٢٤٧/٢.

ـــ **٣/١٠٥** ضبط المحقق الدّحْيّ هكذا بدال مشددة مهملة وحاء مهملة ساكنة وياء مثناه تحتية مشددة وهو لا يستقيم وصواب ضبطه أن تسكن الياء.

ـــ**١٠/١٠٥** جاء في الكتاب:" (الدِّريِّ ): المضيء بالحبشية كما ذكره شيذلة في البرهان... وأبو القاسم في لغات القرآن " ولم يخرج المحقق هذا الكلام وهو كذلك بسنده عن شيذلة وأبي القاسم في الإتقان ١١١/٢ والمهذب ٨٧ والمتوكل ٦٥ وقصد السبيل ٢/٢ ثم علق المحقق في الحاشية ٦ قائلاً عن أبي القاسم " لعله يقصد أبا القاسم السهيلي المتوفى ٥٨١ هـــ فله كتاب الإعلام بما في القرآن من الأسماء والأعلام" ! وهذا كلام يحتاج إلى مراجعة إذ لم يرو عن أبي القاسم السهيلي أن له كتاباً في القرآن ثم إن كتاب الإعلام مطبوع محقق ومنشور بغير هذا العنوان. أما أبو القاسم هذا فهو أبو القاسم بن سلام المغمور، لا يعرف عنه شيء وليس هو أبا عبيد القاسم بن سلام الهروي ولا هو أبو القاسم اللالكائي راجع مقالة المرحوم الدكتور رمضان عبد التواب: لغات القرآن لأبي عبيد ليس لأبي عبيد مجلة منبر الإسلام السنة ٥٩ العدد سبعه لسنة ١٤٢١ هـــ /٢٠٠٠ م.

ـــ **٢/١٠٦، ٦، ٨،١٠** ضبط المؤلف الكلمات التالية: الدسر بضم الدال والسين. والدع بفتح الدال وتشديد العين والدعي بكسر العين وتشديد الياء. والدفء بكسرالدال وسكون الفاء، و لم

يفطن المحقق فيها كلها إلى أن ذلك إشارة منه إلى القراءة وضبطه في كل مرة هو قراءة الجمهور وانظر معجم القراءات بترتيب ٢٢٣/٩ و ٦٠٧/١٠ و٥٩٣/٤

ـــــ ١٠٧/ **حاشية ٧** علق المحقق على قول المصنف :":(الدهن والمداهنة ) اللين للعدو الظاهر " قائلاً:" صوابه الدهان من الرباعي داهن يداهن دهانا، وليس في هذا المعنى دهن " وفيه معنى؛ إذ جاء في اللسان (دهن) ١٦٢/١٣" دهن الرجل:إذا نافق" ومصدره ساعتئذ: الدّهْن.

- ١٠٩ /٨ جاء في كلام المصنف:﴿ فالمقسمات أمرا﴾ هي الملائكة تقسم الأرزاق والأمطار بين الخلق والبلدان " ولم يخرج المحقق شيئاً. وهم جبريل وميكائيل وإسرافيل وملك الموت كما في الحبائك في معرفة الملائك ١٩ــــ٢٠

- **١٥/١٠٩** جاء في المتن:" (الذلول): السهل، ويطلق على الحيوان والجماد فمن الأول ﴿لا ذلول﴾ أي سهلة للمشي فيها " وهو نص مبهم يبدو أن به سقطا. وصوابه:" فمن الأول:﴿لا ذلول ﴾[سورة البقرة ٧١/٢] ويجب زيادة ما يلي بعدها: [ أي صعبة لم يذللها العمل ] [ ومن الثاني ﴿ ذلولا ﴾" سورة الملك ١٥/٦٧" أي سهلة للمشي فيها ] وبهذا يستقيم النص، ومعنى هذا أن النص في صورته النهائية كما يلي: " فمن الأول الذي يطلق على الحيوان ﴿لا ذلول﴾وهي الناقة التي لم يذللها العمل. ومن الثاني الذي يطلق على الجماد ﴿ ذلولا﴾ أي الأرض السهلة للمشي عليها "، ويجب حذف الضبط الذي جاء على ألف (لا) وهي الشدة المفتوحة ويكتفى بفتح اللام فقط.

ـــــ **١١٢/١٠،٥،١** ضبط المصنف " الربوة " بضم الراء وفتحها و " الربيون " بكسر الراء و" الرجز" بكسر الراء وضمها وهذا إشارة إلى قراءة فيها هي بترتيب ما هنا في معجم القراءات ٣٨٤/١و٥٩٠/١و١٠٨/١ و ١٥٨/١٠ وانظر في تثليث راء ربوة: الدرر المبثثة في الغرر المثلثة وفي آرامية ربيين المهذب ٩٠ والمتوكلي ١١٥ وقصد السبيل ٢/ ٦١.

ـــــ ١١٢/ **حاشية ٣** علق المحقق على تفسير المصنف للربوة التي آوى الله إليها مريم وابنها أقوال: هي دمشق أو بيت المقدس أو فلسطين قائلاً: انظر ما أخرجه ابن كثير في تفسيره ! وليس لنا اعتراض على تفسير ابن كثير، لكن المعتبر في عمل المحقق، أن يعود إلى المصادر الأصلية يوثق فيها نقول المؤلف، وكان على المحقق أن يخرج هذا الكلام من كتب مبهمات القرآن كالتعريف والإعلام للسهيلي وهو فيه ٢١٩ ومفحمات الأقران للسيوطي ٧٨ ولو رجع

لعرف أن الأقوال أربعة وليست ثلاثة وأصحابها كما يلي: بيت المقدس قول سعيد بن المسيب. ودمشق قول الضحاك. وفلسطين قول أبي هريرة. ومصر قول أبي زيد.

**ــــ١١٣/ ١٠** أورد المصنف قول المبرد وثعلب أن الرحمن لفظ عبراني، و لم يخرج المحقق القول إلا عن المبرد فقط. وقول الرجلين في المهذب ٩١ والمتوكلي ١٣٠ والإتقان في ٢/ ١١٢ وقصد السبيل ٢/٦١ وآرثر جفري ١٤٠

**ــــ ١١٤/ ١** أورد المصنف أن الرخاء هي الريح اللينة. و لم يعلق المحقق بشيء وهي كذلك في الريح لابن خالويه ٧٠.

**ــــ ١١٤/ ٥** ضبط المصنف كلمة الرِّدء بكسر الراء وسكون الدال المهملة مهموزة و لم يفطن المحقق إلى أن ذلك إشارة إلى قراءة الجمهور. وأن ثمة قراءات بغير همز كما في معجم القراءات ٢/ ٤٢

**ــــ ١١٤/ ١١** جاء في الكتاب:"(الردم ) باللغة الفارسية [ الدرس ] " وهذا الذي بين معكوفين من زيادة المحقق غير مفهوم؛ إذ معنى الردم: السد كما في القرطبي ١١/ ٥٩ ثم علق المحقق في حاشية ٦ قائلاً: " كذا و لم أجد الجواليقي قد ذكره في المعرب "! والكلمة منصوص على فارسيتها في معجم شتاينجس بمعنى: الحائط القائم الحاجز ٥٧٨.

**ــــ ١١٤/ ٨** ضبط المحقق كلمة الردف بتشديد الراء وكسرها مع أن المؤلف نص على فتحها !

**ــــ١١٤/ ١٢** أورد المصنف كلاما كثيرا عن الرس وأنها بئر مطوية من بقايا ثمود. و لم يخرج المحقق ذلك والكلام في معجم البلدان (رس) ٣/ ٤٢

**ــــ ١١٥/ ٣** ضبط المحقق كلمة الرشد بتشديد الراء وسكون الشين المعجمة مع أن المؤلف نص على فتح الراء والشين معا ! وهذا الضبط إشارة إلى قراءة الجمهور كما في معجم القراءات ٥م١٥٧. ثم قال في الحاشية ٢ في تخريج آية سورة الكهف ﴿وهيئ لنا من أمرنا رشدا﴾ ٥ والصواب أن الآية رقم١٠.

**ــــ ١١٥/ ٥** ضبط المصنف كلمة الرضاع بفتح الراء وكسرها. وهذا إشارة إلى قراءتين فيها الأولى (الفتح) قراءة الجمهور، والثانية (الكسر) قراءة أبي حيوة كما في معجم القراءات ٢/ ٤٧.

وكذلك فعل المصنف في ضبطه الرغد بفتح الراء والغين المعجمة وفي ضبطه الرفث بفتح في الراء والثاء المثلثة وهي قراءة الجمهور في معجم القراءات ١/ ٨٠ و ١/ ٢٦٠ وانظر كذلك ١/ ٢٧١.

**ـــــ٤/١١٦** فسر المصنف اسم الله سبحانه: الرقيب بالحافظ، و لم يخرج المحقق ذلك وهو كذلك في تفسير أسماء الله الحسنى للزجاج ٥١.

**ـــــ٦/١١٦** ذكر المصنف أن الرقيم تعني اللوح بالرومية. و لم يخرج المحقق ذلك وهو كذلك في المهذب ٩٣ والمتوكلي ٩٩ وقصد السبيل ٢/ ٧٠.

**ـــــ ٣/١١٧** أورد المصنف أن الرمز: تحريك الشفتين بالعبرانية. و لم يخرج المحقق ذلك. وهو كذلك في المهذب ٩٣ وفيه سقط ! والإتقان ١١٢/٢ والنقل فيهما عن ابن الجوزي في فنون الأفنان ٢٢٤ وفيه أن الرمز هو الإيماء.

**ـ ٥/١١٧** أورد المصنف أن حديث يرشح لتفسير الرميم الذي هو العظم البالي يقول:" روي أن العاص بن وائل أخذ عظما رميما ففتته وقال للنبي ﷺ: أترى يحيي الله هذا بعدما بلي ورمّ. فقال النبي ﷺ: نعم، ويدخله النار" ! ثم خرجه المحقق من مصادر منها سيرة ابن هشام وتفسير ابن كثير والبداية والنهاية. وفي النص كلام في رواية (يدخله) صوابه بكاف الخطاب: يدخلك. ولا سيما أن هذه الرواية هكذا بالكاف في مصادر التخريج التي أوردها المحقق، فهو كما نقول في تفسير ابن كثير ٥٨٣/٣ س ٥ وفي البداية والنهاية من طبعته ٢٢١/٤ س ٢ وفي سيرة ابن هشام (محيي الدين) ٣٨٥/١ س ١ وأسباب النزول للواحدي ٢٠٦

**ـــــ ١١٨/ ٥** ذكر المصنف في تفسير قوله تعالى ﴿ فزادوهم رهقا﴾ [سورة الجن ٧٢ / ٦] قائلاً: "روي أن رؤساء الجن قالوا: سدنا الجن والإنس ". وهو نص صحيح لكنه مبهم يحتاج إلى تعليق يبين مناط السيادة التي حازوها وفي القرطبي ٣٠/١٩ أنهم سادوا بهذا التعوذ منهم !

**ـــــ ١١٨/ ١٠** ذكر المصنف أن الرهو سريانية أو نبطية و لم يعلم المحقق في تخريجه للكلمة من الإتقان في طبعته أن فيه تحريفا للنبط إلى القبط والكلمة سريانية أو نبطية في المهذب ٩٣ والمتوكلي ١٤٣ وقصد السبيل ٧٦/٢ والإتقان (أبو الفضل) ١١٢/٢ من غير تحريف.

**ـــــ ١٢٥/ ١، ٤** ضبط المحقق كلمة الريع بكسر الراء وسكون الياء المثناة التحتية وهي إشارة منه إلى قراءة الجمهور كما في معجم القراءات ٤٤٠/٦، ومثل ذلك في ١/١٢١ في ضبط الزبر بضم الزاي المعجمة والباء الموحدة من تحت، وفي ٥/١٢١ ضبط الزبر بضم الزاي المعجمة وفتح الباء الموحدة من أسفل، وفي ٩/١٢١ ضبط المؤلف الصدفين بضم الحرفين وفتحهما،

وهذا الضبط إشارة إلى قراءات في هذه المواضع تراها بترتيب ما هنا في معجم القراءات: ١٨٣/٦-١٨٤ و ٣٠٥/٥ و ٣٠٧/٥.

ـــ **١٢٤/ ٤** في الكتاب أن:"(الزنجبيل) بالفارسية معروف. كما ذكره الإمام السيوطي عن الجواليقي". وخرج الكلام من المعرب ١٧٤ مع أن مصدر الرجل الأصيل هو السيوطي فكان حقه أن يعود إلى مؤلفات السيوطي والكلام في المهذب ٩٤ عن الثعالبي في فقه اللغة وسر العربية ( د. خالد فهمي ) ٥٥٩/٢ والمتوكلي٧٩ وقصد السبيل ٩٦/٢ وفي الألفاظ الهندية المعربة١١١، ١٣٣وشتاينجس٦٢٤

ـــ **١٢٤ / حاشية ٩** خرج زاح وأزاح بمعنى: بعد وذهب من النهاية ٣٢٤/٢ وصوابه ٣٢٤/٣

ـــ **١٥/١٢٦** جاء في الكتاب في سياق آثار السيل الذي أرسله الله على سبأ قول المؤلف:" فأرسل الله سبحانه وتعالى عليهم سيلاً عظيماً، فأفسد سدهم، وهدم بيوتهم، وبنى عليهم الرمل"! ويبدو أن (بنى) تحريف صوابه( رمى).

ـــ **٤/١٢٧** جاء في الكتاب نقل من كتاب ذخر العابدين لابن فرشتة الحنفي. واكتفى المحقق في حاشية ٢ بالترجمة لابن فرشتة من غير ذكر لكتابه. وتمام عنوان الكتاب: "بدر الواعظين وذخر العابدين " رتبه على عشرين مجلسا مشتملا على الأحاديث والآثار والكليات كما في كشف الظنون ٢٣١/١.

ـــ **٧/١٢٨** ذكر المحقق أن قوله تعالى﴿ سجرت﴾ [سورة الطور:٦/٥٢] يضبط بتشديد الجيم وتخفيفها وهذه إشارة منه إلى قراءتها، وهما كذلك قراءتان، التشديد قراءة نافع وابن عامر وحفص عن عاصم وحماد ويحيى عن أبي بكر عن عاصم وحمزة والكسائي وخلف وأبي جعفر. وقراءة التخفيف لابن كثير وأبي عمرو ورويس عن يعقوب وروح وابن محيصن واليزيدي وسهل كما في معجم القراءات ٣٢١/١٠

ـ **٨/١٢٨** ذكر المؤلف أن السجل فارسية. وخرجها المحقق ذاكراً فيها أنها فارسية، ونفى حبشيتها، وأنا لا أنفي فارسيتها ولا حبشيتها، وأقول بأنها يونانية أيضاً وانظر المهذب ٩٥ والمتوكلي ٤٩ وقصد السبيل ١٢٠/٢ وإن رجح علماء المعرب القول بيونانيتها.

**ـــ٨/١٢٩** ضبط المؤلف كلمة السحق بضم السين المهملة. وهي قراءة الجمهور مع سكون الحاء. ولعلي بن أبي طالـــب والكسائي بخلاف بضم الحاء والسين المهملة أيضاً كما في معجم القراءات ١٠/٩ .

**ـــ٥/١٣٠** ذكر المؤلف فارسية سرادق وهي كذلك في المهذب ١٢٧/٢ورسالة ابن كمال باشا ٦٦ والمتوكلي ٩٨ وشتاينجس ٦٦٨.

**ـــ١/١٣١** ضبط المصنف كلمة السرر بضم السين والراء جمعا لسرير. و لم يعلق المحقق وهذا الضبط قراءة الجمهور كما في معجم القراءات ٣٧٢/٨

**ـــ٦/١٣١** ذكر السري بفتح السين وكسر الراء نهر بالسريانية والنبطية، هي كذلك في المتوكلي١٠٨، ١٣٩ والمهذب٩٩وقصد السبيل ١٣٤/٢

**ـــــ ١٠/١٣١، ١٣** ذكر المؤلف أن السفر: الكتاب، والسفرة:القراء بالنبطية و لم يخرج المحقق ذلك وهما كذلك في المهذب ٧٢، وقصد السبيل ١٣٧/٢

**ـــــ ١٣/١٣٣** ذكر المؤلف أن سقر بالفارسية: الطبقة الخامسة من طباق النار. و لم يخرج المحقق شيئا وهي كذلك في المهذب ١٠٠ والمتوكلي ٨١ وقصد السبيل ١٣٩/٢ وشتاينجس ٦٨٦ وانظر التخويف من النار ٤٥.

**ـــــ ١١/١٣٥** أورد المؤلف كلمة السلم وضبطها بكسر السين وسكون اللام، وهذا الضبط إشارة منه إلى قراءة ابن عامر وأبي عمرو وحمزة وحفص وأبي بكر عن عاصم والحسن ومجاهد وعكرمة. وهناك من قرأ بفتح فسكون كنافع وابن كثير والكسائي. وقرأ الأعمش بفتحتين كما في معجم القراءات ٢٨٢/١ـــ٢٨٣

**ـــــ ٦/١٣٥** جاء في الكتاب:"(السلطان) الحجة الظاهرة... ويطلق على البطاقة المكتوبة "!و لم يعلق المحقق على هذا المعنى مكتفيا بتعليق يقول فيه حاشية ٤:" يعني بقدرة، ولا قدرة لكم أيها الجن والإنس " وهذا هو كلام المؤلف في تفسير قوله تعالى:﴿لا تنفذون إلا بسلطان﴾[سورة الرحمن:٣٣/٥٥] والمعنى الذي أورده المصنف لم أجد من نص عليه. وإن أمكن حمل المعنى على المعجزة

**ـــــ١٣٦/حاشية ٧** علق المحقق على فارسية السندس وهنديتها في كلام المصنف قائلا:" نقل الألوسي في تفسيره (٥٦/٥ ــــــ٥٧) عن بعض المتأخرين أنها هندية. ورجح الشيخ أحمد شاكر رحمه الله

كونها عربية معرقة غير معربة وأنها كلمة قرآنية، وأن ذكرها في القرآن أمارة عربيتها "! وفي هذا التعليق ما يوحي برفض كونها معربة، وهي معربة في المهذب ١٠٢ عن الثعالبي في فقه اللغة وسر العربية (د. خالد فهمي ) ٥٢٧/٢ والمتوكلي ٨٣، ١٠٥ وقصد السبيل ٢/ ١٦٢ وآرثر جفري ١٨٠ وشتاينجس ٧٠١ ولم ترد في الألفاظ الهندية المعربة!

ثم إن احتجاج الشيخ أحمد شاكر رحمه الله مردود عليه على الأقل بما ورد في التنزيل العزيز من أعلام أعجمية منعت من الصرف، ولم يستطع الشيخ شاكر - رحمه الله - أن يرفض ذلك مما جاء في الكتاب الكريم، أو يتمحل في تأويله من مثل إبراهيم وإسماعيل ومدين وغيرها من الأعلام الأعجمية!

ـــــ**٥/١٣٧**، ٨ ذكر المصنف ضبطا لكلمة السوى بكسر السين وضمها، ولكلمة السوق بضم السين، ولم يفطن المحقق إلى أن هذا الضبط إشارة إلى قراءات، راجع تفسيرها في معجم القراءات ٤٤٤/٥ و١٠٢/٨ بترتيب ما هنا.

ـــــ **١٤/١٣٧** جاء في الكتاب: " (السوي)...الخالي من العلة، ومنه ﴿ألا تكلم الناس ثلاث ليال سويا﴾وهو حال من فاعل(تكلم). ولم يعلق المحقق بشيء. والرأي هذا وارد في النكت والعيون ٥٨١/٢. ويمكن حمل المعنى على الليالي الكاملات فتكون (سويا) نعتا للظرف كما في الدر المصون ٥٧٣/٧. ثم زاد المصنف قائلا:"ويطلق على الوسط " وهذا غير صحيح ؛ لأن الذي يطلق على الوسط هو لفظ سوى. وكان على المحقق أن يعلق فيقرر أن الاشتقاق قاض بدلالة المادة على الاستقامة كما في مقاييس اللغة ١١٢/٣.

ـــــ**٥/١٣٨** ذكر المصنف أن كلمة ﴿سينين﴾تعني الحسن بلغة الحبشة والنبط وهي كذلك في المهذب ١٠٢والمتوكلي ٦٢ وقصد السبيل ١٧٧/٢ ويرى آرثر جفري أن سينين هي سيناء وغيرت رعاية للفاصلة القرآنية ١٨٥ وانظر تكررها مرة أخرى ١٥٧.

ــ**٦/١٣٩** جاء في الكتاب:"( شتى) جمع شتيت، ومنه: لشتى ﴿إن سعيكم لشتى﴾"! ويجب حذف عبارة: لشتى، التي وردت بعد: منه، ويبدو أنها جاءت سبق نظر.

ـــــ**١٣٩/ ٨** ذكر المصنف ضبط كلمة (شرب) بكسر الشين وسكون. وهذا الضبط من المصنف إشارة إلى قراءة الجمهور. وثمة قراءة أخرى للفظة، انظر معجم القراءات ٤٤٩/٦، وكذلك سورة الواقعة ٥٠/٥٦ وفي معجم القراءات ٣٠٦/٩.

ـــــ **١١/١٣٩** جاء في الكتاب " (الشرح)... هو الوَسْع" علق المحقق في الحاشية ٤ قائلا: " لعله التوسع، من: وسع يوسع توسعة " ! وكلمة الوَسْع صحيحة بضبطنا هذا؛ أي بفتح الواو وسكون السين كما في (وسع) اللسان ٣٩٢/٨ والتاج ٥٤٣/٥ ومما يؤكد صحة هذا الضبط ما نراه باديا من إرادة المصنف محاكاة صيغة:الشَّرْح، التي على وزن فَعْل، بصيغة: الوَسْع. وهذا من أسلوب المؤلف الذي مر له سوابق من قبل !

ـــــ**١/١٤٠** ذكر المؤلف ضبط لفظ شطأ بفتح الشين وسكون الطاء، ثم ضبط لفظ آزر بالمد والقصر. وهذا الضبط إشارة منه إلى القراءة. وهذه القراءات وغيرها في الآية الكريمة في معجم القراءات ٩/ ٦٩ـــــ٧١ ثم إن صحة رسمها شطء.

ـــــ**٥/١٤٠** ذكر المؤلف أن لفظ شطر بمعنى الجهة حبشي. و لم يخرجها المحقق من مظاهًا. وهي كذلك في المهذب ١٠٣ والمتوكلي ٣٨ وقصد السبيل ١٩٦/٢

ـــــ **١/١٤١** أورد المؤلف كلاما كثيرا عن الشعرى، وأنها نجمة يمانية كانت معبودة من عرب الجاهلية. و لم يعلق المحقق على ذلك بشيء، وهناك حديث عن هذا في الأنواء والأزمنة لابن عاصم الثقفي ٩٤ والأزمنة وتلبية الجاهلية لقطرب ١٠٣ وعجائب المخلوقات للقزويني ٥٣ والقرطبي١٧/١٢٩.

ـــــ **٨/١٤١** ذكر المؤلف تحت مدخل الشعوب ترتيبا لطبقات النسب: تبدأ بالشعب وتترل إلى القبيلة ثم العمارة ثم البطن ثم الفخذ ثم الفصيلة. و لم يخرج المحقق شيئا من هذا. وهذا الترتيب مروي في أصل روايته عن ابن الكلبي عن أبيه في معاجم اللغة مثل: الغريب المصنف (د. رمضان عبد التواب) ٣٧١/١ و(د. العبيدي) (١) ١١٠/١ وفقه اللغة وسر العربية (د.خالد فهمي) ٣٧٠/٣ وحواشي ابن بري (شعب) ٩٩/١

ـــــ**١٣/١٤٢** عرف المصنف الشك بأنه التردد بين أمرين على حد سواء. و لم يخرج المحقق شيئا من ذلك وهو كذلك في بيان كشف الألفاظ للأبذي ٨ ومصادر أخرى هناك. وفي حاشية ٦ أن خرّج المحقق قراءة الضم من يجرمنكم مع أن المؤلف لم يشر إليها! على حين ترك قراءات كثيرة بطول الكتاب مع إشارة المؤلف إليها بطريقته وهي ضبطه للألفاظ كما فعل مع (شواظ) بضم الشين ـــــ١١/١٤٣ وهي قراءة الجمهور كما في معجم القراءات ٢٦٦/٩ و(شوب) بفتح الشين وهي قراءة الجمهور كذلك كما في معجم القراءات ٣٤/٨

**ـــــ١٤٢/ حاشية١** علق المحقق على قول المؤلف:" الشهر سريانية " قائلا: " نقل الجواليقي أنه معرب من كلمة (سهر) بالسريانية. والصواب أنه سمي شهرا باسم الهلال" ! قلت بل الصواب ما نقل الجواليقي والمحقق لا يدري أن الكلمة بالسين في السريانية وكتابتها الصوتية SAHRA وتحولت السين إلى شين في العربية، انظر معجم المشترك السامي ٢٤٠ وانظر المهذب ١٠٤ والمتوكلي ١٢٠، وأصل معناها: القمر، وسمي الشهر باسم دورته من الطلوع إلى الطلوع.

**ـــــ١٤٥/٦** جاء في الكتاب: " (الصافات) الطير التي تبسط أجنحتها في الهوى من غير تحريك " والنص في الجلالين (الحلبي) ٢/٢٢٩ بتصحيح الهوى إلى الهواء وهو الصواب، وكذلك في القرطبي ١٨/٢١٧ والمفاتيح١٥/٦٣٣ وبذلك تكون الهوى تحريفا للهواء **ـــــ١٤٥/٩** عرف المصنف الصافات بأنها الخيل القائمة على ثلاث مع إقامة الأخرى الرابعة على طرف الحافر، و لم يخرج المحقق ذلك، وفي خيل أبي عبيدة ٢/٢٥٦ أن الصفون أن يصف يديه ويورك بإحدي رجليه و لم يضبط المحقق الفعل وهو في صفن، يصفن من باب ضرب كما في الأفعال لابن القوطية ٢٥٢ (طبعة جويدي ليدن ١٨٩٤م).

ثم علق المحقق على كلمة (صافف) التي كتبها المؤلف بفاءين جمعا للصافين قائلا في حاشية ٦: " قياسه بالإدغام: صاف " مما يوحي بتخطئة المؤلف.وهذه طريقة في الضبط أراد بها المؤلف أن يقول إن الكلمة في أصلها من فاءين، ففعل ذلك وفك الإدغام.

**ـــــ١٤٦/٥** ضبط المؤلف (صدقات ) بضم الصاد والدال، وهي قراءة كما في معجم القراءات ٢/١٣ ثم خرج في حاشية ١ قراءات آية ﴿ساوى بين الصدفين﴾ [سورة الكهف:١٨/٩٦] من غير ذكر مصادر تخريج القراءة !

**ـــ١٤٧/١** ذكر المؤلف أن كلمة الصراط قد تنطق بالصاد أو السين. و لم يفطن إلى أنهما قراءتان في معجم القراءات ١/١٧ مع ذكر قراءة غيرهما بالزاي. كما لم يخرج قول المؤلف إنه الطريق بالرومية وهو كذلك في المهذب ١٠٤ عن ابن الجوزي في فنون الأفنان ٢٢٥.

**ـــ١٥١/٥** ذكر المؤلف في ضبط كلمة (صيب) أنها بفتح الصاد وكسر الياء المثناة التحتية المشددة، و لم يورد أنها قراءة. وقد قرئ بغيرها كما في معجم القراءات ٩/٥٤ وكذلك فعل في (طغوى) ١٥٥/١ بفتح الطاء وسكون الغين المعجمة وهو قراءة الجمهور كما في معجم القراءات ١٠/٤٥٥ و(طفقا) ١٥٥/٨ بفتح الطاء وكسر الفاء وهي قراءة الجماعة كما في معجم

القراءات ٣/٢١ وأنها رومية. و لم يخرجها المحقق وهي كذلك في المهذب ١١٢ والمتوكلي ٩٨ وقصد السبيل ٢/ ٢٦٢ كما ذكر المؤلف أن لفظ (طلق) بفتح وسكون تطلق على كل ما لم يكن قيدا. و لم يخرجه المحقق وهو كذلك في اللسان (طلق) ٢٢٦/١٠.

ـــــ**٥/١٥٦** ذكر المؤلف أقوالا كثيرة في تفسير: طه من الحبشية والنبطية والسريانية. و لم يخرج المحقق من ذلك شيئا. والآراء مبسوطة في المهذب ١١٠ـــــ ١١٢، وقصد السبيل ٢٧١/٢

ـــــ **١٥٧ / ١٢** ذكر أن الطوبى اسم الجنة بالحبشية. و لم يخرجها المحقق وهي كذلك في المهذب ١١٣ والمتوكلي ٤٤، ١٠٤ وقصد السبيل ٢٦٨/٢ وصفة الجنة لأبي نعيم ٧٣ .

ـ **٢/١٥٨** قال المصنف في سند من قال بهندية طوبى " أخرجه أبو الشيخ وابن جرير عن سعيد بن مسجوح" ! وليس شيء اسمه ابن مسجوح أو أي احتمال آخر قريب من الكلمة، والكلمة صوابها جبير ! كما في الإتقان ١١٣/٢

ـــــ **٣/١٥٨** ذكر المؤلف أن الطور كلمة سريانية ونبطية. و لم يخرج المحقق ذلك وهي كذلك في المهذب ١١٣ والمتوكلي ١١١، ١٣٦، ١٤١ ومعجم البلدان ٢/ ٤٧، وتفسير بعضهم للجبل الذي تجلى الله تعالى عليه بأنه جبل زبير ؛ لم يعلق المحقق عليه بشيء وهو كذلك في معجم البلدان ١٤٢/٣

ـــــ **١٥٧/** حاشية ٧ علق المحقق على قول المؤلف إن طوى رجل بالعبرانية قائلا: " و لم أقف على هذا النقل لا في الدر المنثور ولا في تفسير الجلالين "١ وهذا موهم بتخطئة المؤلف وكل ما فعله المصنف هو أنه عزا كلامه في عبرانية طوى إلى الكرماني في العجائب ٥٤٤ وذكر أن العلامة السيوطي نقله، و لم يحدد الدر المنثور أو الجلالين ليعلق المحقق تعليقه ذلك ؛ لأن مظنة ورود كلام السيوطي في هذه الكلمة هي كتبه في معرب القرآن ؛ المهذب ١١٤ والمتوكلي ١٢٩ وانظر قصد السبيل ٢٧٠/٢ ومعجم البلدان ٤٢/٢

ـــــ **١٢/١٥٩** جاء في الكتاب:" (الظنين) البخيل. ومنه ﴿وما هو على الغيب﴾ وقرئ ﴿بضنين﴾ أي بخيل، فينقص شيئا منه " وقد انشغل المحقق بتخريج القراءة، وفي النص ما يجب تصحيحه وهو أن الظنين تعني المتهم، وما حدث من المصنف سبق قلم ؛ لأنه كرره مع ذكره قراءة الضاد المعجمة غير المشالة ! والنص صحيح كما أقول في تفسير الجلالين ٢٥٣/٢

ــ١٦١ /٤ ذكر المؤلف في تفسير العاديات أنها الخيل تعدو في الغزو ضابحة ؛ أي: تصدر صوتا من جوفها. و لم يخرج المحقق من ذلك شيئا وهو في خيل أبي عبيدة ٢٦١

ــ١٦١/١٥ جاء في الكتاب " (عاصف) ﴿في يوم عاصف﴾ شديد هبوب الريح، وفي الإسناد تجوز ؛ لأن العصف اشتداد الريح، وصف به اليوم مبالغة كقولهم: نهاره صائم، وليله قائم " وقد ترك المحقق الكلام هكذا من غير تعليق يوضح ما فيه، فجملة: وفي الإسناد تجوز ؛ تقضي أن تقرأ الآية ﴿يومِ عاصف﴾ بإضافة يوم من باب إضافة الموصوف إلى صفته. وإن نونا (يوم) بالجر، كان على جعل عاصف صفة ليوم مبالغة ويصبح في النص تحريف في نهاره وليله، ويكون صوابه: كقولهم: نهار صائم وليل قائم أو نائم.والنص مضبوط في الدر المصون ١١/٨٥.

وقراءة الإضافة مروية عن ابن أبي إسحاق وإبراهيم بن أبي بكير والحسن والنخعي والجحدري كما في معجم القراءات ٤/٤٦٧.

ـــ ١٦٢ /١٣ جاء في الكتاب: " (العتيّ) بضم العين وكسر التاء: نهاية المسن مئة وعشرون سنة " ! والضبط هو قراءة ابن كثير ونافع وأبي عمرو وابن عامر وعاصم في رواية أبي بكر وأبي جعفر ويعقوب، ومنهم من قرأْ ﴿عتيا﴾ بكسر العين وقلب الواو ياء لمناسبة الكسرة وهي لعاصم في رواية حفص وحمزة والكسائي وخلف والأعمش وبفتح فكسر قرأ ابن مسعود كما في معجم القراءات ٥/٣٤٣.

وفي النص تحريف المسن وصوابه السن من غير ميم ! وفي الجلالين ٢/١٣ " نهاية السن مئة وعشرين سنة " بنصب عشرين وأظن أن وجهه هناك حمل نهاية على معنى بلوغ فيكون نصب إعمالا للمصدر. وما فعلته هنا لأن النص منقول عن الجلالين كما قرر المصنف في ١/١٦٣ والمحقق في غيبة من كل ذلك.

ـــ ١٦٣/١١ ذكر المؤلف أن جنات عدن معناها إقامة بالعربية، وأعناب بالسريانية أوالرومية، و لم يعلق المحقق بشيء وهي كذلك في المهذب ١١٧ والمتوكلي ١٠٢ و١١٠.

ـــ ١٦٤/١١ ذكر المؤلف أن لفظ عرب تضبط بضم العين والراء وقد تسكن الراء. وهما قراءتان، انظر معجم القراءات ٩/٣٠١.

ـــ ١٦٥/٥ ذكر المؤلف أن " العرم " بالحبشية محل اجتماع السيل. و لم يخرجها وهي كذلك في المهذب ١١٨.

ـــــ **١١/١٦٥** ذكر المؤلف أن العزى كان صنما في الجاهلية. و لم يخرجه المحقق وهو في الأصنام ١٨ ثم لم يخرج قراءة العسرى بضم العين وسكون السين وهي قراءة الجماعة كما في معجم القراءات ٤٦٧/١٠.

ـــــ **١٤/١٦٦** جاء في الكتاب: " (العض) بفتح العين ثم ضاد معجمة، لا يكون إلا بجارحة السن، وهو معروف وأما (العظا) بالظاء المشالة فبغير جارحة "! وفي النص تحريف صوابه العظ بعين وظاء مشالة مشددة وبغير ألف في آخرها، وهي لما يقع من أزمات الزمان ونكباته. وهي كذلك في اللسان (عظظ) ٤٤٧/٧ والفرق بين الحروف الخمسة للبطليوسي ١٥٠ ـــــ ١٥١.

ـــــ **١٠/١٦٨** جاء في الكتاب في سبب منع إرم من الصرف أنه العلمية والتأنيث، والمصدر الذي ذكره المصنف هو الجلالين، واكتفى المحقق بالإحالة إليه مع أن الذي فيه ٢٦١/٢ أن المنع من الصرف للعلمية والعجمة ! وتعرب على البدلية أو عطف البيان كما في الدر المصون ٧٧٨/١٠.

ـــــ **١٧١ /١١** جاء في الكتاب:"الغثاء: ما يحمله السيل من القمام وغيره" وهو تحريف صوابه القماش وهو كل رديء وكل فتات ! كما في اللسان ٣٣٨/٦ (قمش) وهي الكلمة المذكورة في تفسير الغثاء نصا في غريب ابن عزير ٣٥٤ والقرطبي ١٧/٢٠. وقبل ذلك بسطر واحد ضبط المحقق جافا بتشديد الفاء تحتها كسرة وصوابها التشديد مع التنوين بالفتح !

ـــــ **١٧١ /١٢** ضبط المؤلف كلمة غدق بفتحتين وهي قراءة الجمهور، وقرأ عاصـــم بفتح فكسر كما في معجم القراءات ١٢٥/١٠.

ـــــ **١٧١ /٤** جاء في الكتاب " (الغاسق): الليل أو القمر ومنه ﴿ومن شر غاسق إذا وقب﴾: أي الليل إذا أظلم، أو القمر إذا غاب، أو الذكر إذا انتصب " وقد علق المحقق في حاشية ٢ قائلا: "وهذا تفسير غريب، وليت شعري كيف أورده المصنف هاهنا وعمن نقله ؟! ولعمري إن هذا لا يصح لجهالة الخبر، ثم حتى لو رواه بسند فإن السند سوف يكون فيه نظر إذ ذاك فضلا عن غرابة المتن "! وكان يكفي أن يعلق فيقول "هذا تفسير غريب"؛ إذ المفسرون يروون أن الغاسق يطلق على كل هاجم يضر كائنا ما كان كما في القرطبي ٢٨٨/٢٠، وقد يحمل على ذكر الحيات إذا ضرب، كما في الفخر الرازي في مفاتيحه ٥٥٧/١٦ ثم إن كتب

اللغة في باب خلق الإنسان يعرفون أن من أسماء ذكر الإنسان (الغاسق) كما في غاية الإحسان في خلق الإنسان للسيوطي ١٨٥ إذ يقول: " الغاسق: ذكر الرجل "

ثم إن كتب غرائب التفسير أوردت ما سخر منه المحقق، وهجم على تخطئته ونفيه، يقول النيسابوري في غرائب القرآن ورغائب الفرقان ٣٤٦١/٤ ما نصه ": وعن ابن عباس: هو ظلمة الشهوة البهيمية إذا غلبت داعية العقل "! وهو ما عبر عنه المصنف بعبارته!

ــ **٢/١٧٣** ذكر المؤلف أن الغساق تخفف سينها وتشدد. ولم يدر المحقق كعادته أن ذلك من المؤلف إشارة إلى قراءتين وردتا كما في معجم القراءات ١١٣/٨ــ ١١٤.

ــ **٤/١٧٣** ذكر المؤلف أن الغساق بالتركية البارد المنتن. ولم يخرجها المحقق وهي كذلك في المتوكلي ١٥٤ والمهذب ١١٩ وقصد السبيل ٣١٦/٢ والإتقان ١١/٢ وشتاينجس ٨٨٧

ــ **١٧٥ /٦** ذكر المؤلف أن الفاطر من أسمائه سبحانه بمعنى المبدع. ولم يخرجها المحقق وهي كذلك في المقصد الأسنى ١٤٧ والزينة في الكلمات الإسلامية ١٩٣ والجواهر المضية ٢٧/١ وأسماء الله الحسنى للدكتور أحمد مختار عمر ــ رحمه الله ــ ٤٦

وجاء في الصفحة نفسها سطر ١٣ أن الفاكه هو المعجب كتبت المتعجب وهي كما قلت في تفسير غريب ابن عزيز ٣٦٤، مثلها في ١٧٦ /٤ جاءت هنا متعجبين وفي المصادر معجبين !

ــ **٧/١٧٦** جاء في الكتاب تعليقا على قوله تعالى ﴿إن أردن تحصنا﴾ قال في الجلالين: هذه الإرادة ليست محل الإكراه، فلا مفهوم للشرط "! وليس يصح ذكر ليست! والصواب حذفها، ففي الجلالين ٥٥/٢ والمفاتيح ٥٦٣/١١ لأن (إن) عند النحاة يقتضي عدمها عدم غيرها فمع عدم إرادة التحصن يجوز الإكراه، لكن ذلك فسد لامتناعه في نفسه. وبهذا يستقيم المعنى.

ــ **١٧٧/ ٧** ذكر المؤلف أن "(الفرث) تفل الكرش"وهو تحريف صوابه ثفل بالثاء المثلثة وهو الزبل أو السرجين ما لم يخرج. وهو غير مصحف في الجلالين ٢٢١/١.

ــ **٩/١٧٧** ذكر المؤلف أن الفردوس جنات الأعناب بالسريانية أو النبطية ونقل المحقق كلاما كثيرا عن برجشتراسر ورجح أنها يونانية رسمها Paradeiaos وصوابها Paradeisos والكلمة في المهذب ١٢١ والمتوكلي ٩٥، ١١٠،٩٦، ١٤١ وقصد السبيل ٣٣٣/٢ وآرثر جفري ٢٢٣.

ـــ **٤/١٧٨** جاء في الكتاب:" فرض الشيء وفرّضه بالتخفيف والتشديد" و لم يدر المحقق أن ذلك إشارة من المؤلف إلى أن قوله تعالى ﴿قد فرض الله لكم﴾يقرأهما كما في معجم القراءات٦/٢٢٢.

ـــ **١٤/١٧٩** جاء في الكتاب في تفسير قوله تعالى ﴿وحمله وفصاله ثلاثون شهرا﴾ "أي مدة حمله ورضاعه كذا، وأما الثلاثة والثلاثون فهي لمن أراد أن يتم الرضاعة " والكلام بهذا الشكل ملبس غامض كان يستحق من المحقق إيضاحاً. والكلام محمول على أن المرأة إذا حملت في طفلها ستة أشهر وكان الرضاع تاما كانت المدة ثلاثين شهراً. وإن حملت تسعاً وأرادت أن تتم الرضاعة جمعت عليه أربعاً وعشرين شهراً وصارت المدة ثلاثة وثلاثين شهراً.

ـــ**١٨١ /١٤** ذكر المؤلف أن الفوم هو الحنطة بالعبرانية وهي كذلك في المهـــذب ١٢٣ والمتوكلي ١٢٣.

ـــ**٢/١٨٣** جاء في الكتاب أن القاب هو المنعطف من القوس " الذي بطرفه الفرضة وهي الحز الذي به الوتر، فهو ما بين الفيضة وبحر القوس" وفي النص تحريف في الفيضة صوابه: الفرضة بالراء المهملة. انظر اللسان (قوب) ٦٣٩/١ وفقه اللغة وسر العربية ٤٣٢/٢.

ـــ **١٠/١٨٥** جاء في الكتاب " قال في الجلالين: أي في (أهل القرى): الأمصار؛ لأنهم أعلم وأحكم بكاف، وهو تحريف صوابه: أحلم بلام؛ لأن بقية النص تقول: " بخلاف أهل البوادي لجفائهم وجهلهم" والعلم والحكمة تقتضيان المقابلة بالجفاء والجهل. كما أن النص في الجلالين باللام.

ـــ **٥/١٨٦** ذكر المحقق أن القرطاس فارسي الورق الذي يكتب فيه وهي كذلك في المهذب ١٢٣ والمتوكلي ٨٤ وجفري ٢٣٤.

ـــ **٧/١٨٧** ذكر المصنف أن القسطاس وهو الميزان أو العدل رومية. ثم علق المحقق بعد إيراد رأي الجواليقي في المعرب أنها رومية قائلا في حاشية ٥:" والكلمة عربية الأصل " ! معتمدا على رأي الشيخ أحمد شاكر ! والكلمة معربة كما روي عن بعض التابعين وهم أعلم بالقرآن من غيرهم وهي كذلك في المهذب ١٢٥ والمتوكلي ٩٧ وفي جفري ٢٣٨ أن العدل معنى مجازي تشير إليه آلة الميزان.

ـــ**١/١٨٨** ذكر المؤلف أن القسورة الأسد بالحبشية وهي كذلك في المهذب ١٢٦ والمتوكلي ٥٩.

ـــ**٣/١٨٨** جاء في الكتاب أن القسيس عبراني. وهو الصديق أو العالم كما في الجلالين ١٠٦/١

وقد علق المحقق في الحاشية ٣ " لم أقف على هذا التفسير في كتب ولا معاجم "! إذ الكلام في القرطبي ٢٥٧/٦ وفيه " بلغة الروم" ! ومفاتيح الغيب ١١١/٦ وهو في البحر المحيط ٣/٤ وفي المهذب ١٢٧ والمتوكلي ١٣٤ وجفري ٢٣٩ وفي شتاينجس ٩٦٩ أنه رئيس كنيسة نجران المعاصرة لمحمد ﷺ!

**ــ١٢/١٨٨** جاء في الكتاب أن القصر في قوله تعالى ﴿ترمي بشرر كالقصر﴾ جمع " قصرة بثلاث فتحات، كأصول أعناق الإبل "وهو تحريف صوابه: لأصول، باللام.

**ــ١/١٨٩** جاء في الكتاب أن كلمة (قط) في قوله تعالى ﴿عجل لنا قطنا﴾ معناها كتاب الأعمال بالنبطية وهي كذلك في الجلالين ١٣٦/٢ والمهذب ١٢٩ والمتوكلي ١٤٥ ومثل قول المؤلف في القمل أنه الذباب بالسريانية وهو كذلك في المهذب ١٣٠ والمتوكلي ١١٨ وقصد السبيل ٣٦٤/٢.

ومثل ذلك في كلمة القنطار أنها اثنا عشر ألف أوقية بالرومية أو ملء جلد ثور ذهبا أو فضة بالسريانية أو ألف مثقال من ذهب بالبربرية وكل ذلك في المهذب ١٣١ والمتوكلي ١٠١ وقصد السبيل ٣٦٦/٢

**ـــ ١/١٩٢** جاء في الكتاب أن العرب تؤنث كلمة قوم باعتبار المعنى. و لم يعلق المحقق على ذلك بشيء وهو كذلك حملا لها على معنى الجماعة كما في المذكر والمؤنث للمبرد ١٠٠ وبه نطق التنزيل العزيز.

**ـــ ٦/١٩٢** جاء في الكتاب أن القيوم هو الذي لا ينام بالسريانية وهي كذلك في المهذب ١٣٤ والمتوكلي ١١٧ وقصد السبيل ٣٧٩/٢ وجفري ٢٤٥ وهذه قراءة عمر وابنه عبد الله وابن مسعود والنخعي والمطوعي والأعمش كما في معجم القراءات ٣٦٠/١.

**ـــ ١٩٣/ ٩** ذكر المؤلف أن الكافور سريانية و لم يعلق المحقق بشيء وهي كذلك في المهذب ١٣٤ والمتوكلي ٨٥ وقصد السبيل٢/ ٢٨٢ ورأى جفري أنها هندية٢٤٦ وقرر ذلك أيضا الدكتور محمد يوسف الألفاظ الهندية المعربة ١٣٧.

**ـــ ٥/١٩٥** جاء في الكتاب أن الكشف عن الساق كناية عن شدة الأمر. و لم يعلق المحقق بشيء وهي كذلك في تلخيص البيان في مجازات القرآن ٣٤١.

ـــــ **٣/١٩٧** جاء في الكتاب في تفسير الكلالة: في الجلالين أنه هو الذي لا والد له ولا ولد، ثم قال ﴿وله أخ أو أخت﴾ " أي: من أم وقراءة ابن مسعود "! والنص بهذا الشكل مزال محرف عن جهته وصوابه: ﴿وله أخ أو أخت من أم﴾ وقرأبه ابن مسعود وغيره " كما في الجلالين ٧٢/١ وغيره هذا هو سعد بن أبي وقاص بتنكير أم وبتعريفها أبي بن كعب وسعد بن مالك كما في معجم القراءات ٣١/٢ـــ ٣٢.

ــ **٤/١٩٩** جاء في الكتاب أن اللات مسهل هو اسم صنم كانت معبودة من عرب الجاهلية. وهذه إشارة إلى قراءة كما في معجم القراءات ١٨٤/٩ و لم يخرج الكلام وهو في الأصنام ١٦.

ــ**٨/١٩٩** ذكر المحقق أن خبالاً في قوله تعالى ﴿لا يألونكم خبالا﴾ "منصوب على نزع الخافض" واكتفى المحقق قائلا في حاشية ٦: "يعني بحذف حرف الجر". و لم يقل إنه رأي من خمسة أقوال فيه هي بالإضافة إلى ما سبق:١ـــ تمييز ٢ـــ مفعول به ثان ٣ـــ بدل اشتمال ٤ـــ حال مؤولة.

ــ **٤/٢٠٢** جاء في الكتاب أن قوله تعالى ﴿يجتنبون كبائر الإثم والفواحش إلا اللمم﴾ معرب على الاستثناء المنقطع ؛ لأنه من غير جنس المستثنى منه، وهو كذلك في الدر المصون ١٠ / ١٠٠.

ــ **١٠/٢٠٢** جاء في الكتاب أن المؤلف يرى أن ( لات ) معربة عن ليس بالغة السريانية وهي كذلك في المتوكلي ١١٤ ؛ ١٥٠ وجفري ٢٥٣ ومثلها اللينة بالعبرانية النخلة في ٢٠٣ / ١ وهي كذلك في المهذب ١٣٩ وقصد السبيل ٢ / ٤٢٨.

ــ **٢٠٤ /١٢** ذكر المحقق في مآرب جمع مأرب مثلثة الراء. و لم يعلق المحقق على ذلك بشيء وهي كذلك في شمس العلوم ( مأربة ) ١ / ٢٣١.

ــ **١/٢٠٦** جاء في الكتاب أن المتكأ هو الأترج نوع من الفاكهة بلغة الحبشة أو القبط. و لم يخرج المحقق ذلك وهي كذلك في المهذب ١٤٠ والمتوكلي ١٥٠ ثم نقل المؤلف عن تمام الشقري بالشين المعجمة. وعلق المحقق قائلا: " كذا في المخطوطة... القسري، ولعله الأرجح " والرجل تابعي وأبو عبد الله تمام الشقيري ترجمته في ميزان الاعتدال ١٨٨/٢ رقم ٣٣٨٨.

ــ **١/٢٠٨** جاء في الكتاب أن المجوس بالفارسية و لم يفسرها. وسكت المحقق و لم يعلق أو يخرج وهم عباد الشمس أو النار كما في المهذب ١٤١ والمتوكلي ٨٧ وقصد السبيل ٢ / ٤٤٦ وجفري ٢٥٩.

ـــ **١/٢٠٩** جاء في الكتاب " ( المحتضِر) بكسر الضاد: اسم فاعل من احتضر، يحتضر فهو محتضر أي قام به الاحتضار، وهو معالجة طلوع الروح، ولا يصح أن يكون بفتح الضاد ؛ لأنه لازم. وسيأتي أن الفعل اللازم لا يبنى فيه اسم مفعول " ! ثم إنه لم يأت شيء بعد، و لم يعلق المحقق على ذلك.

وعلق على اختيار المؤلف قائلا " الفعل اللازم لا يأتي منه اسم مفعول. وذلك يعني أن نائب الفاعل بعده هو الذي كان مفعولا به في الجملة لما كان فعلها مبنيا للمعلوم، فانتفى لذلك أن يصاغ اسم المفعول من الفعل اللازم " !

ولنا هنا ملاحظات:

**أولاً:** أن في القرآن ما يخالف ذلك إذ فيه ﴿وكل صغير وكبير مستطر﴾ بفتح الطاء في سورة القمر ٥٣/٥٤ أي ظاهر منتشر من طرّ الشارب واستطر ظهر ونبت وفيه ﴿هذا مغتسل بارد﴾ سورة ص ٣٨ / ٤٢ أي: ما يُغْتَسَلُ به ! وانظر دراسات لأسلوب القرآن ٦ / ٤٦٣

**ثانياً:** أن في كلام المصنف نفسه ما ينقض اختياره هذا، ففي ٢٢٠ / ١٦ " المغتسل: الماء الذي يغتسل به" وهذا تفسير باسم المفعول ؟ !

**ثالثاً:** ثم إن قراءة أبي حيوة وأبي العلية وأبي السمال وأبي رجاء بفتح الظاء المشالة من المحتظر على أنه اسم مفعول تكذب دعوى المحقق والمؤلف كما في معجم القراءات ١٠ / ٤٦ و ٩ / ٢٣٤. ثم إنني لم أجد من منع مجيء اسم المفعول من المبني للمجهول اللازم؛ لأنهم جميعًا رأوا أن يقع الظرف المختص وشبه الجملة من الجار والمجرور نائبا عن الفاعل.

ـــ **٥/٢١٢** جاء في الكتاب " المرتفق اسم فاعل من ارتفق يرتفق، ومنه في الجنة ﴿وحسنت مرتفقا ﴾ " وهذا كلام في حاجة إلى تعليق؛ لأن اللفظ ليس اسم فاعل. ولعله خلط بين إعرابه الذي هو تمييز منقول من الفاعلين وبين كونه اسم فاعل، وهو اسم مكان أو مصدر انظر الجلالين ٥/٢ فليس فيه شيء مما ادعاه المصنف وسكت عنه المحقق.

ـــ **٩/٢١٢** جاء أن المرجان بالفارسية و لم يخرج المحقق شيئا واكتفى قائلا: " لم أقف عليه في المعرب " ! والكلمة بمعنى صغار اللؤلؤ في المهذب ١٤٢ والمتوكلي ٨٨ وقصد السبيل ٢ / ٤٥٥.

ـــ **١٠/٢١٤** ذكر المحقق أن المزجاة هي " البضاعة القليلة بلسان القبط أو الرديئة مثل الدراهم الزيوف". وعلق المحقق قائلا على كلمة بضاعة: " كذا في الأصل ولعلها زيادة من الناسخ " ومن

مألوف عادة المصنف استحضار الآية في التفسـير وإن لم يذكرها فليس في النص زيادات نساخ ولا شيء ! ثم إن الكلمة المعربة موجودة في المهذب ١٤٣ والمتوكلي ١٥٠ وقصد السبيل ٢ / ٤٦٣، و( زيف) تضبط بضم الزاي وهي الدراهم الرديئة المقطعة كما في ضوابط دار السكة ١٤٢.

- **٧/٢١٦** جاء في الكتاب أن المسك كلمة فارسية. وهو المشموم بالعربية. وانظر: المهذب ١٤٤ والمتوكلي ١٨٩ وقصد السبيل ٢ / ٤٦٧ والألفاظ الهندية ١٣٧.

ـ **٢١٧ / ١١** جاء في الكتاب " المشعر الحرام: هو جبل في آخر مزدلفة يقال له: قُدَح " ! بدال مهملة. والصواب: (قُزح) بقاف وزاي معجمة وحاء مهملة مضمومة الأول مفتوحة الثاني كعمر. وهي أكمة على يسار مسجد مزدلفة بينه وبينه ما يقرب من أربعمائة ذراع، وهو ما يقف عليه الإمام في الحج. وانظر ذلك في تاريخ مكة للأزرقي ١٨٧/٢ وياقوت الحموي في معجم البلدان ٣٤١/٤ والنص غير محرف في الجلالين ٣٠/١ وهو من مصادر المؤلف !

ـ **٣/٢١٨** ذكر المؤلف أن المشكاة هي الكوة في الجدار بالحبشية، وهي كذلك في المهذب ١٤٤ والمتوكلي ٥٠ وقصد السبيل ٤٧٢/٢ وجفري ٢٦٦، ولا تلتفت إلى تخليطات المحقق في حاشية ٢، ومثل ذلك ما قاله المؤلف عن لفظة المقاليد وهي مفاتيح الخزائن بالنبطية والفارسية. وهي كذلك في المهذب ١٤٥ عن فنون الأفنان ٢٢٤ وانظر: جفري ٢٦٧ والمتوكلي ٧٣ والإتقان ١١٦/٢ وشتاينجس ١٢٨٩.

ـ **٥/٢٢٤** جاء في الكتاب:" (المكلب): هو معلم الكلب الصيد ومنه ﴿يسألونك ماذا أحل لهم قل أحل لكم الطيبات﴾ المستلذات، وصيد ﴿وما علمتم من الجوارح﴾ الكواسر من الكلاب والسباع". والنص يحتاج إلى إعادة ترتيب، وصواب كتابته : ﴿... الطيبات﴾ المستلذات ﴿و﴾ صيد ﴿ما علمتم من الجوارح﴾ الكواسب " التي حرفت إلى الكواسر.ورسم الكلام كما أقول في الجلالين ٩٥/١. والكواسب: الجوارح التي تعلم فتكسب لصاحبها صيده. كما في القرطبي ٦٦/٦ واللسان (كسب) ٤٢٣/٣ و(جرح) ٧٧٣/٣ وانظر الدر المصون ٢٠٢/٤.

- **١/٢٢٥** جاء في الكتاب أن الملكوت هو الملك بالنبطية. كما في المهذب ١٤٦ المتوكلي ١٤١ وجفري ٢٧٠.

ــ **١٣/٢٢٥** جاء في الكتاب:" أما المن فهو ندى يترل من السماء كالحلوى يسمونه أهل الشام: الترنجين" وهو تحريف صوابه: الترنجبين، بباء موحدة من تحت بعد الجيم وبعدها ياء مثناة تحتية بعدها نون، والنص غير محرف في الجلالين ١٤٣/١ وانظر آدي شير ٣٥ وقصد السبيل ٣٣٤/١ وشتاينجس ٢٩٧. ولم يفطن المحقق إلى أن المؤلف أجرى قوله:" يسمونه أهل الشام " على خلاف التيار العام للأسلوب العربي، موافقة للغة أكلوني البراغيث التي توافق بين الفعل والفاعل.

- **٤/٢٢٦** جاء في الكتاب أن مناة اسم صنم كانت تعبده الجاهلية. ولم يخرجه وهو في الأصنام ١٦

- **٩/٢٢٦** جاء في الكتاب أن المناص هو المهرب والمنجي بالسريانية وهي كذلك في المهذب ١٤٨، والمتوكلي ١١٣

ــ **٤/٢٢٧** جاء في الكتاب " ( المنسأة ) بكسر الميم وسكون النون وبالهمز وعدمه: هي العصا بالحبشية" ولم يخرج المحقق ذلك، وهي في المهذب ١٤٩ عن السدي وعن ابن الجوزي في فنون الأفنان ٢٢٥ والمتوكلي ١٥٦ والإتقان ١١٧/٢ وانظر العصا لابن منقذ ٥٢ كما أن ضبط المصنف قراءات راجعها في معجم القراءات ٣٤٦/٧ ــــ ٣٤٧.

ــــ **١٠/٢٢٧** جاء في الكتاب: " ( المنفطر) هو المتمثل باللغة الحبشية... ومنه قوله تعالى ﴿السماء منفطر به﴾ أي متمثل به" وهو تحريف قبيح، صوابه: الممتلئ، وممتلئ ! كما في النكت والعيون ٣٤٦/٤ والإتقان ١١٧/٢ والمتوكلي ٥٩ والمهذب ١٥١.

ــــ**٢/٢٢٩** جاء في الكتاب في تفسير قوله تعالى ﴿طعام الأثيم﴾ " أي: أبي جهل وأصحابه ذي الإثم" وصوابها: ذوي، بالجمع، والصواب في الجلالين ١٦٩/٢.

ــــ **٤/٢٣٦** جاء في الكتاب النشأة بالمد والقصر: الخلقة. وهما قراءتان، راجعهما في معجم القراءات ٢٠١/٩ وهو ما لم يفطن المحقق إليه.

ــــ **٦/٢٣٨** جاء في الكتاب " وقد يطلق ( النصب ) بفتح النون فقط على الضر ومنه﴿أني مسني الشيطان بنصب﴾ أي: ضر " و"بفتح" تحريف صوابه: بضم ! وإن كانت القراءة ورد فيها الفتح كما في معجم القراءات ١٠٥/٨

ــــ **١/٢٤٤** كتب المحقق: " الهمس: وطء الأقدام وطئا رطبا " والصواب: "وطأ " من غير نبرة !

ـــ **٢/٢٤٦** جاء في الكتاب " ﴿والنجم إذا هوى﴾ أي سقط ونزل من علو إلى سفل، قال في المصباح: هوى يهوي هويا بضم الهاء وفتحها. وزاد ابن القوطية: هوا بالمد " وصواب كتابته: هوى يهوى هويا، بهاء مضمومة أو مفتوحة، ثم ياء مشددة منونة عليها فتحتان، وهواء، بدلا من هذا المكتوب. و لم يخرج المحقق النص وهو في اللسان (هوى)عن أبي زيد ١٥/٣٧١ وفي الأفعال لابن القوطية (جويدي) (هوى) ١٥ س ٨ " هوى الشيء: مات وسقط في مهواة من شرف هواء ممدود وهُوُيا.

ـــ **٣/٢٤٧** جاء في الكتاب أن (هئت لك) معربة عن السريانية أو النبطية ويعلق المحقق قائلا:" لم أقف على رواية الحسن هذه " ورواية الحسن في أنها سريانية في المهذب ١٥٧ والمتوكلي ١١٢.

ـــ **١٣/٢٥٠** ذكر المصنف أن كلمة (وراء) بمعنى أمام في النبطية، وهي كذلك عن السيوطي في المهذب ١٥٨ والمتوكلي ٨٩ وشتاينجس ١٤٦٢ .

ـــ **٧/٢٥٢** جاء في الكتاب أن المهيمن هو الشاهد، و لم يخرج المحقق ذلك وهو في تفسير أسماء الله الحسنى للزجاج ٣٢.

ـــ **٥/٢٥٣** جاء في الكتاب تعليقًا على الوصيلة: " وكانوا يسيبوها لطواغيتهم، أي: وصلت إحداها بالأخرى ليس بينهما ". وفي النص تحريف وسقط، أما التحريف ففي (أي) صوابه (إن) وأما السقط فيجب وضع كلمة(ذكر) بعد كلمة بينهما. والتصويب من الجلالين ١٠٩/١.

ـــ **٦/٢٥٤** جاء في الكتاب أن " الوليمة هي كما قال الثعالبي والجوهري: طعام العرس والأملاك " وصوابه: الإملاك بكسر الهمزة. ثم إن الكلام في فقه اللغة (السقا) ٢٦٣ و(د. خالد فهمي) ٤٥٠/٢

ـــ **٥/٢٥٥** جاء في الكتاب أن الياقوت بالفارسية معروف كما ذكر السيوطي. وهو كذلك في المهذب ٢٥٥والمتوكلي ٨٨ عن الثعالبي ٥٢٧/٢ والسقا ٣٠٥ والجماهر في معرفة الجواهر ٣٢ ومعدن الجواهر للبيهقي ٥٣.

ـــ **١٠/٢٥٥** جاء في الكتاب أن يس معناها بالحبشية يا إنسان، وهو كذلك في الإتقان ١١٧/٢ وفنون الأفنان ٢٢٤ والمهذب ١٦٣ والمتوكلي ٥٤. كلهم بالإسناد الذي أورده المؤلف. مع أن المحقق في حاشية ١ ص ٢٥٦ يقول فيه:" لم أجد ذكره عن سعيد ولا عن غيره".

ـــــ **٢٥٨/١٠** جاء في الكتاب " سلقة العسكر: آخره " تحريف، وصوابه: ساقة، بألف بعد السين. وانظر فقه اللغة ٥٢/١.

ـــــ **٢٥٨/١٥** جاء في الكتاب:" عجمة الرحل: آخره " تحريف، وصوابه: الرمل، بميم، لا بحاء مهملة. وانظر فقه اللغة ٥٢/١.

ـــــ **٢٥٨/حاشية ١** يقول المحقق على بيتي الرجز:

إن عبيدا لا يكون غسّـــــــــا كما البراء لا يكون نحسا

قائلا:" البيت في اللسان بلا نسبة " وهما بيتان لا بيت واحد وهما كذلك في الأزمنة لقطرب ٢٢ وفقه اللغة وسر العربية (د. خالد فهمي) ٥١/١.

وبعد...

فهذه ملاحظات أردت بها أن أصحح ما وقع في كتاب من كتب غريب القرآن الكريم، حملني شرف موضوعه على أن أهذب ما رأيته يحتاج إلى تهذيب وأقوم ما ظننته يحتاج إلى تقويم، وهي مفضية بعد إلى ما قدمت من أنه لا يصح الإحجام عن نشر نقد النصوص لأي اعتبار كان؛ لأن تصحيح الكتاب والسنة أولى من أي اعتبار آخر.

بقي بعض الملاحظات العامة المتعلقة بخلو هذه النشرة من أية فهارس فنية للغة أو القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو أقوال العرب أو الأعلام.

وأما ما جاء في الكتاب من فهرس المراجع والمصادر، ففيه نقص واضح ؛ إذ خلا هذا الفهرس من كتب وردت في حواشي الطبعة، ككتاب همع الهوامع الذي جاء في حواشي الكتاب ص ١٢ وص ٢٦ و لم يرد له ذكر في مصادر الكتاب.

من أصول نشر الكتب التقدمة بين يديها بمجموعة من الأمور لعل من أهمها الحديث عن قيمته العلمية، وموقعه من حركة التأليف في مجاله المعرفي، وقبل ذلك كله الترجمة لمؤلفه ترجمة مفصلة، ثم الحديث عن فن الكتاب، وكثير من ذلك لم يقع من المحقق.

فهو مثلا يأخذ على حاجي خليفة وإسماعيل باشا البغدادي وكحالة وسركيس وعيسى صالحية أنهم لم يذكروا شيئا من مؤلفات المؤلف، وبعيداً عن حاجي خليفة والمذيل عليه، فإن غيره كان مشغولا بالمطبوع من تراث الأمة وهو واضح تماما في عنوانات كتابي إلياس يوسف سركيس وعيسى صالحية، أضف إلى هذا أن أعمالهم موسوعية يصح أن يفوتهم الشيء الكثير !

أما المحقق فهو معني برجل واحد مقل في التأليف فقد فاته مثلاً أن يراجع كتاب تاريخ الأدب العربي لبروكلمان والحديث فيه عن القليبي (٨) ١٢ـــ ١٣أ /١٣٠ ترجمة ١٧ء.

ومما يجدر ذكره هنا أن المحقق لم يتحدث عن فن الكتاب، كما قدمنا بين يدي نقدنا هذا، وهو غريب القرآن الكريم، وهو تراث ضخم ممتد، ولا تحدث عن منهجه الذي تأثر فيه بمناهج المعجم الهجائي من جانب وبكتب الوجوه والنظائر من جانب ثان، وبكتب التفسير المختصرة من جانب ثالث، وبكتب معاني القرآن التي اهتمت كثيرا بالبعد النحوي من جانب رابع.

وقد جاء كلامه عن مصادر المؤلف عابراً سريعاً لم يتعد ثمانية أسطر، ثم قرر أن في حديثه عن اختيارات المؤلف في التفسير واللغة حديثاً مقتضباً كسابق حديثه عن المصادر، ومما قاله فيه:" ظهر أن الشيخ رحمه الله قد اعتمد على النقل من مصادر مختلفة في مسألة عزو الكلمات المعربة إلى لغاتها الأصلية مما سبب اضطرابا واضحا في هذا العزو، حيث جانبه الصواب في ألفاظ عديدة ". وهذا حديث يحتاج إلى فضل تأمل ؛ لأن الرجل اعتمد في رواياته للمعرب على مصادر محددة لرجال هم غالبا من كتب في المعربات القرآنية سواء كانت مؤلفاتهم خالصة لذلك، أو أفردوا أجزاء للحديث عن المعربات في كتب علوم القرآن الكريم، ومصادره في هذا الباب هي:

١- مؤلفات السيوطي في المعرب كالمهذب، والمتوكلي، وكتابه الإتقان في علوم القرآن والجلالين في التفسير.

٢- كتاب المعرب للجواليقي.

٣- كتاب فنون الأفنان وهو في علوم القرآن لابن الجوزي وفيه باب للمعرب القرآني

٤- كتاب غرائب التفسير وعجائب التأويل للكرماني.

وهي جميعا تعتمد على الرواية والإسناد، و لم يحاول المؤلف أن يحسم بين المرويات في غالب ما روي.

أضف إلى هذا أن المحقق قدم بين يدي نشرته بحديث موجز عن ملامح الحياة السياسية في القرن الحادي عشر الهجري، وهي بدعة قديمة مردها إلى الاعتقاد بأن طبيعة العصر تصبغ أفراده بميسم خاص، وهذا أمر يكذبه تاريخ العلم عند المسلمين، فقد عرفت عصور الانهيار السياسي والاجتماعي عند المسلمين ازدهاراً عجيباً في المجال المعرفي والعلمي، ومراجعة إنتاج عصر ابن تيمية والسيوطي مثلا تؤكد ما نقوله أو نقرره.

## المصـــادر والمراجــع


- الإتقان في علوم القرآن، للسيوطي، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار التراث بالقاهرة، سنة ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.
- أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، للأزرقي، تحقيق رشدي الصالح ملحس، دار الأندلس، بيروت، سنة ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.
- الأذكار المنتخبة من كلام سيد الأبرارﷺ، للنووي، نشره خليل الميس، مكتبة المتنبي، بالقاهرة، سنة ١٩٧٩م .
- الأزمنة والأمكنة للمرزوقي، حيدر آباد الدكن، سنة ١٣٣٢ هـ، مصورة دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، بدون تاريخ.
- الأزمنة وتلبية الجاهلية، لقطرب، تحقيق الدكتور حنا جميل حداد، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن سنة ١٤١٥هـ/١٩٨٥م.
- أسباب النزول، للواحدي، مكتبة المتنبي، القاهرة، بدون تاريخ.
- أسماء الله الحسنى، للدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، سنة ٢٠٠٠م.
- الأصنام لابن الكـــلبي، تحقيق أحمد زكي، مصورة دار الكتب المصرية، القاهرة سنة ١٣٤٣هـ/ ١٩٢٤م.
- الأفعال للسرقسطي، تحقيق الدكتور حسين محمد محمد شرف، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، سنة ١٤٢٣هـ / ١٩٩٢م.
- الأفعال لابن القوطية، تحقيق إجناتسيو جويدي، ليدن سنة ١٨٩٤م.
- الألفاظ الفارسية المعربة، لآدي شير، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت سنة ١٩٠٨م، مصورة دار العرب للبستاني، القاهرة ١٩٨٨م.
- الألفاظ الهندية المعربة، للدكتور محمد يوسف، مجلة لسان العرب، مجلد ١٠/ج١، الرباط سنة ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٣م.
- الأنواء والأزمنة ومعرفة أعيان الكواكب والنجوم، تحقيق الدكتور نوري حمودي القيسي، والدكتور محمد نايف الديلمي، دار الجيل، بيروت ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.

- الأيام والليالي والشـــهور، المنسوب للفراء، تحقيق إبراهيم الإبياري، المطبعة الأميرية، القاهرة سنة ١٩٥٦م.

( ب )

- البحر المحيط = تفسير أبي حيان، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ.
- البداية والنهاية، لابن كثير، تحقيق الدكتور عبد المحسن التركي وآخرين دار هجر، القاهرة، سنة ١٤٢٠هـــ/ ١٩٩٩م.
- بيان كشف الألفاظ، للأبذي، تحقيق الدكتور خالد فهمي، مكتبة الخانجي القاهرة، سنة ٢٠٠٣م.

( ت )

- تاج العروس من جواهر القاموس، للزبيدي، المطبعة الخيرية، القاهرة، سنة ١٣٠٦هـــ. مصورة دار صادر، بيروت بدون تاريخ.
- تاريخ الأدب العربي، لبروكلمان، ترجمة الدكتور عمر صابر عبد الجليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٩٥م.
- التخويف من النار، لابن رجب الحنبلي، قدم له عبد الرحمن قاسم، دار الهجرة، القاهرة، بدون تاريخ.
- التعريف والإعلام فيما أبهم في القرآن من الأسماء والأعلام، للسهيلي، تحقيق عبد الله محمد علي النقراط، منشورات كلية الدعوة طرابلس١٩٩٢م.
- تفسير أسماء الله الحسنى، للزجاج، تحقيق أحمد يوسف الدقاق، دار الثقافة العربية، دمشق ١٤١٢هـــ/ ١٩٩٢م.
- تفسير الجلالين، للسيوطي والمحلي، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة سنة ١٣٤٢هـــ.
- التفسير الكبير = مفاتيح الغيب، للرازي، دار الغد العربي، القاهرة، سنة ١٤١٢هـــ/ ١٩٩٢م.
- تفسير ابن كثير= تفسير القرآن العظيم، لابن كثير، المكتب الثقافي، القاهرة سنة ٢٠٠٠م.
- تفسير الكشاف = الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، للزمخشري، دار الريان للتراث، القاهرة سنة ١٤٠٧هـــ/ ١٩٨٧م.
- تفسير القرطبي= الجامع لأحكام القرآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، سنة ١٩٨٧م.

- التكملة والذيل والصلة، للزبيدي، تحقيق مصطفى حجازي وآخرين، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ١٤٠٦ ـــ ١٤١٦هـ/ ١٩٨٦ـــ ١٩٩٦م.

(ج)

- الجواهر المضية في طبقات الحنفية، للقرشي، تحقيق الدكتور عبد الفتاح الحلو، دار هجر، القاهرة سنة ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م.

(ح)

- الحبائك في أخبار الملائك، للسيوطي، نشره مصطفى عاشور، مكتبة القرآن القاهرة سنة ١٩٩٠م.
- حواشي ابن بري على الصحاح = التنبيه والإيضاح عما وقع في الصحاح، لابن بري، تحقيق مصطفى حجازي، مجمع اللغة العربية، القاهرة سنة ١٩٨٠م.
- حياة الحيوان،للدميري، كتاب الجمهورية، دار التحرير، القاهرة سنة ١٩٩١م.

(خ)

- خلق الإنسان، لثابت بن أبي ثابت، تحقيق عبد الستار فراج، وزارة الإعلام الكويت سنة ١٩٩٥م.
- الخيل لأبي عبيدة، تحقيق الدكتور محمد عبد القادر أحمد، القاهرة سنة ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

(د)

- الدرر المبثثة في الغرر المثلثة، للفيروزابادي، تحقيق الطـــاهر الزاوي، الدار العربية للكتاب، ليبيا سنة ١٩٧٨م.
- الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، للسمين الحلبي، تحقيق الدكتور أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
- الدوحة المشتبكة في ضوابط دار السكة، لابن يوسف الحكيم، تحقيق الدكتور حسين مؤنس، دار الشروق القاهرة،سنة١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

( ر )

- رسالة في تحقيق تعريب الكلمة الأعجمية، لابن كمال باشا، تحقيق الكتور أحمد الحسيسي والدكتور عبد الكريم الزبيدي، القاهرة سنة ١٩٨٥م.
- الرياض الأنيقة في شرح أسماء خير الخليقة ﷺ، للسيوطي، تحقيق محمد السعيد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت سنة ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

( ز )

- الزاهر في غريب ألفاظ الإمام الشافعي، للأزهري، تحقيق الدكتور عبد المنعم طوعي بشناتي، دار البشائر الإسلامية، بيروت ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.

(س )

- السفن الإسلامية على حروف المعجم، لدرويش النخيلي، جامعة الإسكندرية سنة ١٩٧٤م.
- سيرة النبيﷺ، لابن هشام تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث القاهرة، بدون تاريخ.

( ش )

- شرح الألفية للمرادي = توضيح المقاصد بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق الدكتور عبد الرحمن سليمان علي، دار الفكر العربي، القاهرة سنة ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م.
- شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، لنشوان الحميري، تحقيق الدكتور حسين العمري وآخرين، دار الفكر المعاصر بيروت، ودار الفكر دمشق سنة ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م.

( ص )

- الصحاح = تاج اللغة وصحاح العربية، للجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
- صفة الجنة، لأبي نعيم الأصبهاني، مكتبة التراث الإسلامي،القاهرة سنة ١٩٨٩م.

( ط )

- طبقات الشافعية للسبكي، تحقيق الدكتور عبد الفتاح الحلو والدكتور محمود الطناحي، دار هجر، القاهرة سنة ١٤١٣١هـ/ ١٩٩٢م.

( ع )

- عجائب التفسير وغرائب التأويل، للكرماني تحقيق الدكتور شمران سركال يونس، بيروت بدون تاريخ ( وفي أصلها رسالة قدمت إلى آداب عين شمس١٩٨٤م).
- عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، للقزويني، دار ابن خلدون الإسكندرية، بدون تاريخ.
- العصا، لابن منقذ، تحقيق الدكتور حسن عباس، الهيـــئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية سنة ١٩٨١م.
- العين، للخليل بن أحمد، تحقيق الدكتور إبراهيم والدكتور مهدي المخزومي، طبعة مؤسسة الأعلمي بيروت، سنة ١٤٠٨هـــ / ١٩٨٨م.
- العين، للخليل بن أحمد، تحقيق الدكتور عبدالله درويش، بغداد، سنة١٣٨٦هـــ/١٩٦٧م.

( غ )

- غاية الإحسان في خلق الإنسان، للسيوطي، تحقيق مرزوق علي إبراهيم، دار الفضيلة، القاهرة سنة ١٩٩١م.
- غرائب القرآن ورغائب الفرقان، للنيسابوري، دار الصفوة بالقاهرة، ووزارة الأوقاف الكويتية، سنة ١٤١٦هـــ/١٩٩٥م.
- غريب القرآن، لابن عزير السجستاني، تحقيق محمد أديب جمران، دار قتيبة، حمص، سوريا، سنة ١٤١٦هـــ/١٩٩٥م.
- الغريب المصنف، لأبي عبيد، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، سنة ١٩٨٩م.
- الغريب المصنف، لأبي عبيد، تحقيق محمد المختارالعبيدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب، ودار سحنون، تونس سنة ١٤١٦هـــ / ١٩٩٦م.

( ف )

- الفرق بين الحروف الخمسة، للبطليوسي، تحقيق علي زوين، بغداد، سنة ١٩٧٦م.
- فعلت وأفعلت للزجاج، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، والدكتور صبيح التميمي، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م.
- فنون الأفنان في عجائب علوم القرآن لابن الجوزي، تحقيق الدكتور محمد محمد عثمان يوسف، مكتبة الآداب لقاهرة، ١٩٨٩م.
- فقه اللغة وسر العربية، للثعالبي، تحقيق الدكتور خالد فهمي، مكتبة الخانجي القاهرة، ١٩٩٨م.
- وتحقيق الأستاذ مصطفى السقا وآخرين، مكتبة مصطفى البابي الحلبي،، القاهرة سنة ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م.

( ق )

- قصد السبيل فيما في اللغة العربية من الدخيل، للمحبي، تحقيق الدكتور عثمان محمد الصيني، مكتبة التوبة الرياض سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.

( ك )

- الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس، القاهرة، طبعة العيد المئوي سنة١٩٩٣م.
- كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، لحاجي خليفة،استانبول، سنة ١٩٤١م مصورة دار الفكر بدون تاريخ.
- كشف النقاب عن الأسماء والألقاب، لابن الجوزي، تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي، دار الجيل، بيروت سنة ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.

( ل )

- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر، بيروت، ودار الفكر سنة ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

- لغات العرب لأبي عبيد ليس لأبي عبيد، للدكتور رمضان عبد التواب، مجلة منبر الإسلام، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، مجلد سنة ٥٩ ع ٧ سنة ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.
- ليس في كلام العرب، لابن خالويه، مكتبة الخانجي القاهرة، سنة ١٣٢٧هـ.

(م)

- ما اختلفت ألفاظه واتفقت معانيه، للأصمعي، تحقيق ماجد الذهبي، دار الفكر دمشق، سنة ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.
- المتوكلي فيما ورد في القرآن باللغات، للسيوطي، تحقيق الدكتور عبد الكريم الزبيدي، جامعة سبها، سنة ١٩٨٦م.
- مجاز القرآن لأبي عبيدة، تحقيق الدكتور محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة ١٩٥٤م.
- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، لابن جني، تحقيق علي النجدي ناصف وآخرين، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، سنة ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.
- المحكم والمحيط الأعظم لابن سيده، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية القاهرة سنة ١٣٢٧هـ/ ١٩٥٨م.
- المذكر والمؤنث، للمبرد، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب والدكتور صلاح الدين الهادي، مكتبة الخانجي، القاهرة سنة ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م.
- مصطلح السفينة عند العرب، لـهانزكندرمان، ترجمة نجم عبد الله مصطفى، المجمع الثقافي، أبو ظبي سنة ٢٠٠٢م.
- معاني القرآن للفراء، تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٠م.
- معجم البلدان لياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، سنة ١٩٩٥م.
- معجم القراءات، للدكتور عبد اللطيف الخطيب، دار سعد الدين، دمشق سنة ٢٠٠٠م.
- معجم المشترك السامي، للدكتور حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب القاهرة سنة ١٩٩٤م.
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث القاهرة، سنة ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م.

- مفحمات الأقران في مبهمات القرآن، للسيوطي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، سنة ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
- المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، للجواليقي، تحقيق الشيخ أحمد شاكر، دار الكتب المصرية ١٣٦١هـ.
- المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى، للغزالي مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة سنة ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م.
- المهذب فيما وقع في القرآن من المعرب، للسيوطي، تحقيق الدكتور التهامي الراجي الهاشمي، المغرب والإمارات، بدون تاريخ.
- ميزان الاعتدال في نقد الرجال، للذهبي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر، القاهرة، بدون تاريخ.

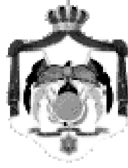
( ن )

- النكت والعيون =
- تفسير الماوردي، نشره خضر محمد خضر، دار الصفوة القاهرة،ووزارة الأوقاف الكويت سنة ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.
- النهاية في غريب الحديث والأثر، لابن الأثير، تحقيق طاهر الزاوي، ومحمود الطناحي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٣٨٣هـ/١٩٦٣م.
- النهجة السوية في الأسماء النبوية، للسيوطي، تحقيق أحمد عبد الله باجور، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة سنة ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م.


## فهرســـت المصادر الأجنبية


* Jeffery، Arthur, The Foreign vocabulary of the Quran oriental institute, Barada,١٩٣٨.

* Steingass, Persian English dictionary, Librairie du Liban, Beirot, ١٩٧٥





The Hashemite Kingdom of Jordan

Mutah University

# Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

## An International Refereed Research Journal

**Vol. ١, No. ١, Sha'ban ١٤٢٦ /October ٢٠٠٥**

ISSN ١٠٢٦-٣٧٢١

**Jordanian Journal of**

# Arabic Language and Literature

**An International Refereed Research Journal**

**Vol. ١, No. ١, Sha'ban ١٤٢٦ /October ٢٠٠٥**

## Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
## An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

**Editorial Correspondence**

**Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,**

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**Deanship of Academic Research**


**P.O. Box (١٩)**

**Mu'tah University, Mu'tah (٦١٧١٠),**

**Karak, Jordan.**

**Tel: (٠٣-٢٣٧٢٣٨٠) (٤٠٤١)**

**Fax. ++٩٦٢-٣-٢٣٧٠٧٠٦**

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar.jjour.htm**



**Vol. ١, No. ١, Sha'ban ١٤٢٦ /October ٢٠٠٥**

**Conditions of Publications**:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A٤ paper, ٢,٥ margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by ٣ ½ inch diskette in MS Word ٩٧ or higher. The length of the manuscript should not exceed ٤٠ pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.

- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

**Notes for Contributors:**

-An Arabic and English abstract of c.١٥٠ words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

**References**:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([١], [٢]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral ١ and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

**Basic Format**

**Books**

The information should be arranged in five units: (١) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (٢) date of the author's death in lunar and solar calendars. (٣) the title and subtitle of the book in bold print (٤) name of translator or editor/compiler (٥) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

**Example:**

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d ٢٥٥ AH./٧٧١ AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. ٢nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, ١٩٦٥, vol. ٣, p.٤٠.

**Subsequent references to the same source**:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.٣, p. ٤٠.

**Manuscripts:**

(١) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (٢) title of the manuscript in bold print (٣) place, folio number and/or page number.

**Example:**

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d ٧٣٠ AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number ٤٢٤, folio ٥٠.

**Articles in Periodicals**:

(١)author's name (٢) title of the article in quotation marks (٣) title of the journal in bold print (٤) volume, number, year and page number.

**Example:**

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.١٠, number ٢, ١٤١٥AH./١٩٩٥AD., pp. ١٧٩-٢١٦.

**Edited Books ( Conference Proceedings, dedicated books)**

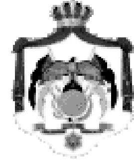
١. author's name (٢). title of the article placed in quotation marks (٣). title of the book in bold print (٤). Name(s) of the Editor ٥. Edition, publisher, date and place of publication ٦. page(s) number.

**Example:**

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā'il Al-'Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān 'Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, ١st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, ١٩٩٧, p. ٤١٧.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .



المملكة الأردنية الهاشمية



جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٢)، العدد (١)، ذو الحجة ١٤٢٦هـ / كانون الثاني ٢٠٠٦م

ISSN ١٠٢٦-٣٧٢١

# المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

**مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن،**
**وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.**

## ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي


**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن
هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)
فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

# المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

## مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

**المجلد (٢)، العدد (١)، ذو الحجة ١٤٢٦هـ / كانون الثاني ٢٠٠٦م**

# بسم الله الرحمن الرحيم

## المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

## مجلة علمية عالمية محكمة

### تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

**أ- شروط النشر:**

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســــــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

**ب- تعليمات النشر:**

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع

العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.

- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: (١)، (٢)، (٣) ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

**الكتب المطبوعة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ( ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

**الكتب المخطوطة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

**الدوريات:**

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص " "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

**وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:**

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص " "، واسم الكِتاَب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودهـا في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسـين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية. وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

# محتويات العدد

## المجلَّد (٢)، العدد (١)، ذو الحجة ١٤٢٦هـ / كانون الثاني ٢٠٠٦م

### البحوث باللغة العربية

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**An International Refereed Research Journal**

**Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu’tah University**

**Price Per Issue:** (JD ٣)

**Subscription:**

Subscriptions should be sent to:

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**
**Deanship of Scientific Research**
**Mu’tah Jordan**
**Karak- Jordan**

## Annual Subscription:

**Individuals:**

- Jordan : [JD ١٠] Per year
- Other Countries: [$٣٠] Per year

**Institutions:**

- Jordan : [JD ٢٠] Per year
- Other Countries: [$٤٠] Per year

**Students:**

- [JD ٥] Per Year

**Subscrber’s Name & Address:**

| | |
|---|---|
| *Name* | |
| *Address* | |
| *Job* | |

*Form:*

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

**Signature:** **Date:** / /٢٠٠

# المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

**ثمن العدد:** (٣) دنانير

## قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة**
**الكرك - الأردن**

**قيمة الاشتراك السنوي:**

- **للافراد:**
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- **للمؤسسات:**
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- **للطلبة:** **(٥) دنانير سنوياً**

**اسم المشترك وعنوانه:**

| | |
|---|---|
| الاسم | |
| العنوان | |
| المهنة | |

**طريقة الدفع:** ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

**التوقيع:** : **التاريخ:** / / ٢٠٠

# توظيف اللهجة المحكية والتراث الشعبي في أعمال عزالدين المناصرة الشعرية

د. طارق عبدالقادر المجالي *

## ملخّص

نهض هذا البحث بتوطئة ومحورين، تناول المحور الأول الكلمة أو المفردة المحكية الشعبية الدارجة، وطريقة توظيف الشاعر لها في شعره، كاختياره وزنها وإيقاعها أو انزياحها الدلالي والصوتي والموسيقي.

أما المحور الآخر: فتناول المستوى التركيبيّ والتعبيري، الذي اشتمل على استخدام الشاعر التراكيب العامية، والتعبيرات الشعبية الجاهزة، وتضمين الأغاني الشعبية والمثل العامي ، والحكاية ذات الأصل الشعبي .

وخلصت الدراسة إلى أن عز الدين المناصرة استطاع أن يحوّل المفردة والتعبير الشعبي إلى قيم تعبيرية وجمالية طريفة ، وجعل من هذه التقنية الفنية وسيلة من أهم وسائله في توصيل المعنى، والتأثير العاطفي، وتحقيق شعرية النص .

## Abstract

### The Use of the Colloquial Dialect and Folk Tales in the Iz El-Din Al-Manasreh's Poetry

The paper falls into an introduction and two sections. The first section discusses the spoken word used in the vernacular and the way the poet employs it in his poetry, like his choice of rhyme, rhythm and their deviation. The second section deals with the structural and content level in terms of the use of slang and folkloric expressions and the integration of popular songs, proverbs and folktales.

The study concludes that Iz Ell-Din Al-Manasreh is one of the most important Arab poets who succeeds in transforming the popular and folkloric language into expressions with poetic and esthetic value. He has also made the artistic techniques of conveying the meaning and emotional impact and achieving the poetics of the text.

---

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة مؤتة، الأردن.

**توطئة**

عز الدين المناصرة شاعر ولد في بلدة بني نعيم في الخليل عام (١٩٤٦)، له مجموعة من الدواوين منها: يا عنب الخليل (١٩٦٨)، والخروج من البحر الميت (١٩٦٩)، قمر جرش كان حزيناً (١٩٧٤)، وبالأخضر كفناه (١٩٧٦)، وجفـــرا (١٩٨١)، وكنعانياذا (١٩٨٣)، وحيزيّة (١٩٩٠)، ورعويات كنعانية (١٩٩٢)، ثم صدرت هذه المجموعات المكتوبة بين عامي (١٩٦٢-١٩٩٢) في الأعمال الشعرية عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، وفي طبعتها الأولى عام (١٩٩٤).وهي الطبعة التي اعتمدها الدراسة، تجنباً للخوض في قضية تحقيق بنية نصوصه التي قد لا تبدو مستقرة كما هو واضح في طبعة ٢٠٠١.

وللشاعر المناصرة ديوان بالعامية هو "يا نايمين تحت الشجر"، وله دراسات منها: الفن التشكيلي الفلسطيني (١٩٧٥)، والسينما الاسرائيلية في القـــرن العـــشرين (١٩٧٥)، وعشـــاق الرمـــل والمتاريس (١٩٧٦)، والشـــعريات (قراءة مونتاجيـــة) (١٩٩٣)، وجمرة النص الشـــعري (١٩٩٥)، والمثاقفة والنقد المقارن (١٩٩٦)، و هامش النص الشعري(١٩٩٩) وغيرها .

الشاعر عز الدين المناصرة له اطلاع واسع على التراث الفلسطيني والعربي، وله دراسات في هذا المجال ، استطاع من خلالها أن يوظّف هذا التراث الشعبي في شعره أيّما توظيف، بل يمكننا بشيء من التجوز أن نحكم على قصيدته بأنها ابنة التراث، منه تستمد حيويتها ورشاقتها وأصالتها، كما أنّ لهُ موقفاً من التراث بثّه في عددٍ من كتبه، ومن ذلك قوله: "أعتقد أنني كشاعر قد تفاعلت مع الثقافات الشعبية منذ طفولتي باعتبارها عنصراً حيوياً في حياتي اليومية، كان جدي شاعراً شعبياً مشهوراً في جبل الخليل منذ مطلع القرن العشرين، وحتى وفاته عام (١٩٤١)، كما كان عمي شاعراً شعبياً معروفاً... ومن زاوية ثانية كانت الثقافة الشعبية في منطقتنا مزدهرة بسبب مكانها التاريخي، لهذا اختلطت الثقافة الشعبية مع الدين، مع التاريخ، ولاحقاً تعرفت على الثقافات الشعبية في الوطن العربي، فاكتشفت أن الثقافة الشعبية توحّد ولا تفرّق، إذا اعتُرِفَ بتعدديتها، وبعض خصوصياتها بعيداً عن الميول والنزعات السياسية.

كما أعتقد أنني كنتُ خبيراً في الثقافات الشعبية في شمال إفريقيا العربية فقد درَّستُها في الجامعات الجزائرية، لقد كان تأثير الثقافات الشعبية قوياً في قصيدتي"[١].

(١) عز الدين المناصرة: ضوء طازج كطفولة التاريخ، ملتقى عمان الثقافي الخامس، الشعر الأردني وموقعه من حركة الشعر العربي، وزارة الثقافة، ٢٨-٩-٣/١٠/١٩٩٦، ص٣-٥.

لقد استفاد المناصرة في قصيدته الحديثة من الإيقاع الشعبي، والأصوات الشعبية ومن اللغة الشعبية، فتولّد لديه ما يسمى بـــ(ظاهرة تفصيح العاميات) وبخاصة في الألفاظ ذات الدلالات الصوتية والإيقاعية، كما استفاد من الأساليب الشعبية التي تتقارب مع لغة الحياة اليومية.

لقد قام بأسطرة قضايا الحياة اليومية، وبخاصة ما يتعلق منها بالمحيط الفلسطيني الزراعي الرعويّ، مما أكسبها أبعاداً روحية وجماليةً مدهشة.

أما بخصوص اللغة المحكية، فلم يكن في تناولها والحديث عنها دعوة إليها أو مَيْلٌ وتشجيع لها، أو هجر للغة الفصحى، بل إيمان بأن هذه الظاهرة ليست جديدة أو مستغربة على الأدب العربي، فهي كما يقول محمد النويهي: "جذورها ضاربة في أعماق التاريخ عند الشعراء القدامى كأبي العتاهية والعباس بن الأحنف، ومسلم بن الوليد وغيرهم، لكنها اكتسبت بعداً جديداً حين وجد بعض رواد الشعر الحديث في دعوى (إليوت) في استخدام لغة الحديث اليومي اتجاهاً جديداً في الشعر الحديث"(١).

كما تجدر الإشارة إلى أنّ كبار الشعراء وروادهم في الوطن العربي كصلاح عبد الصبور، ونزار قباني الذي يؤمن بأن "لغة الحديث اليومي بكل حرارتها وزخمها وتوترها هي لغة الشعر، وأن الكلمة الشعرية هي الكلمة التي تعيش بيننا لا الكلمة المدفوعة في أحشاء القاموس"(٢)، وهو تقليد رئيس في الشعر الأردني أرساه عِرار، وحيدر محمود ووظفه عز الدين المناصرة.

وأن "اللجوء إلى العامية لم يكن نتيجة ضعف في اللغة أو عجز عن النظم باللسان العربي المبين" و"إنما هو وسيلة من أهم الوسائل اللغوية التي يستعين بها الشعراء في توصيل المعنى، وتصوير العاطفة من أقرب طريق وأبلغه"(٣). وهو ما ستحاول الدراسة تلمسه في شعر المناصرة .

## المحور الأول: ويشتمل على تضمين المفردة العامية وتقريب المفردة الفصيحة إلى العامية بالانزياح، وبعض الانتهاكات اللغوية:

### ١ - تضمين المفردة العامية

تشتمل قصيدة عز الدين المناصرة ـــ بشكل عام ـــ على بعض الكلمات الشعبية التي تحمل دلالات شعبية خاصة، يستعين بها لشحن قصيدته بما يراه مناسباً منها، لذا اشتملت أعماله الشعرية—موضوع

(١) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي ودار الفكر، القاهرة ط٢، ١٩٧١، ص١٩) وانظر: علي الشرع لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، ١٩٩١، ص٢٨.

(٢) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٣، ١٩٦٧، ص٤٤.

(٣) محمد العبد: لغة الحياة اليومية وتأثيرها في البناء اللغوي للشعر الحديث، ١٩٨٦، ص٢٥.

الدراسة- على مجموعة كبيرة من اختياراته الأسلوبية على المحور العمودي أو الشاقولي، حسب (رومان ياكبسون)؛ الذي يعني أن بمكنة الشاعر أن يختار عدداً من المفردات التي تحمل المعنى ذاته، غير أنّه يفضّل كلمة على سواها، باستبدال كلمة شعبية دارجة بكلمة فصيحة؛ لأنه يرى أن بمقدور هذه المفردة الشعبية أن تنقل رؤاه الشعرية بثوب جميل.

ومما يمكن حمله على هذا الجانب، اختيار الألفاظ والمفردات الشعبية لوزنها وإيقاعها ودلالاتها في المعجم العاميّ.ولعلّ أول ما يطالعنا في أعماله الكاملة، أنه اختار مجموعة من المفردات الدارجة من وزن (فَعْلَل)، على ثلاث صور:

أ. الصورة الأولى (فَعْلَل) مكررة الأول والثاني، وهي ظاهرة واضحة في شعره، ومن أمثلة ذلك:

فكفك، دَندَنَ، رشرش، رجرج، مزمز، نطنط، تعتع، جرجر، مرمر، حمحم، رضرض، بصبص، لملم، ذرذر، وقوق، طقطق، صحصح، سخسخ، رطرط، طقطق، سقسق، قزقز، نقنق، تكتك، زقزق، رغرغ، قعقع، قصقص، بكبك، زغزغ، هزهز، شدشد، كشكش، شرشر، بقبق، دقدق، همهم، سلسل، تعتع، نخنح، فصفص، ولول، وتوت، وعوع، لعلع، عجعج، لملم، دقدق.

إنَّ الأفعال السابقة تشير إلى أن اختيار عز الدين المناصرة لها كان بالدرجة الأولى لوزنها وإيقاعها، الذي يكسبها وقعاً خاصّاً يقربها من ألفاظ الحياة العامة؛ فنجده في المفردة الواحدة بين خيارين، فيختار ما كان منها يوافق الإيقاع والتنغيم؛ فيختار للتعبير عن حركية بعض الأفعال ، مثلا، فعلاً، مثل (يترجرج) في قوله(١):

نهدان يترجرجان كحبَّات التفاح

مـــبادئ تتـــــــرجرج كزماننا

فاختياره للفعل على المتسويين: الحسيّ والمعنوي، كان تعبيراً عن حركة فيها صعود وهبوط(عدم استقرار ) فربط بين الحركة الحسية (النهد) والحركة المعنوية ( المبادئ)،من خلال التحول عن الفعل الفصيح ( يرتج )إلى الفعل (يترجرج) . وفي القصيدة ذاتها اختار للصدر فعلاً حركياً شعبياً بقوله :

"نتعت صدرها رطرطته كبندورة من لهب"، وفي رأيي أن الفعل ( رطرط)غير مناسب لما فيه من ترهل وارتخاء، لكنه يشير إلى اختيارات الشاعر الأسلوبية على المحور الاستبدالي .

(١) الأعمال الشعرية ص١١٠ وسيشار إليها فيما بعد بـــ: الأعمال مع ذكر رقم الصفحة.

ومن ذلك أيضاً الفعل (فَكْفَكَ)، وهو كثيراً ما يفك التضعيف ليس بالحرف المضعّف وحسب، بل بتكرير الحرف الأول، نحو: فكّ/ فكفك، رطّ/ رطرط، جرَّ/ جرجر، مرَّ/ مرمر، كما في قصيدة " جفرا في سهل مجدو " من ديوان" يا عنب الخليل" يقول(١):

سأفكفك أزرار قميص الوردة سرّاً في الليل

فمها كالسمكة وردة هذا الليل

قال الحطابُ القرفان المرميّ بغابته السمراء

يا هذا لا تستعجل

في الليل ورودٌ تخجل

فتوشوش في الفجر شقيقتها بكلام عيب

إنّ اللحظة (الرومانسية) والتعبير عن بوح الذات في المقطع، جعل، كلمة (فكفك) أقوى في دلالتها من (فَكَّ) لِما في الفعل الأول من تكرار صوتي لحرفي (الفاء) و(الكاف)، مما يعطي تراخياً زمنياً وملمحاً جنسياً، وإيقاعاً حركياً يتطلب وقتاً أطول من (فَكّ)، وهذا يتناسب مع المقطع، وما فيه من حركة مختلسة بطيئة متدرجة، عبّر عنها جو المقطع العام، مثل: سرّاً، الليل، لا تستعجل، الخجل، الوشوشة، وهذا ما جعل الشاعر أيضاً يختار الفعل (وشوش)دون فعل (هَمَسَ) أو (باح) أو (ناجى)،لما لحرف ( الشين ) المكرر في السطر ثلاث مرات من تنغيم صوتي يتفشى صداه في أرجاء المقطع .

ولنأخذ الفعلين: (تعتع) و(مزمز)، إذْ جاء الفعل (الأول) في معرض تعبيره عن حالة نشوة السكر، فهو من الأفعال التي تعتمد على الحركة والصورة، بأدق تفصيلاتها، كما أن الفعل اشتمل –صوتياً- على ما يوافق ذلك؛ فهو يشير إلى نشوة الخمرة التي تجعل شاربها ليس باستطاعته القدرة على الحركة ولا على النطق، فإذا ما أراد أن يتكلم أعاقته شدة السكر عن ذلك، فيقال (تعتع) على ما في الحرفين من تعاقب صوتي يتعاقب فيه حرفا (التاء) و(العين) لتصوير حركة النطق المتقطع الناجم عن ذلك.

أما الفعل (أتمزمز) كما في "الخروج من البحر الميت" في قوله(٢):

أتمزمزُ بالليمون مع الحجل المشوي

(١) الأعمال ص ٧٨.

(٢) الأعمال ص١٣١.

فالشاعر يشير إلى حالة التلذذ بالليمون مع الحجل المشوي ولكنه لم يختر (أتلذّذ) (أتنعّمُ) (استمتع).. بل اختار (أتمزمز) ليشير إلى لذّةٍ مستمرة (عن طريق تكرير حرفي (الميم) و(الزاي)، وبالعودة إلى المعجم في معنى (أتمزمز) يقول: "تمزمز: أكل أو شرب المُز، وهو ما كان طعمه بين الحلو والحامض أو خليطاً منهما"(١).

ولكن الشاعر حوّل (تمزّز) إلى أتمزمز، وهو أمر شائع، ومطّرد في شعره وذلك بأنّه ينفر من الكلمة المعجمية إلى اختياره الخاص بفك تضعيفها، ليضيف إلى المفردة الأعجمية بعداً دلالياً وإيقاعياً جديداً، وليدخل المفردة في سياق جديد، وكأنه، هنا يود أن يظهر حالة من الانتشاء بتناول طعمين مختلفين في آنٍ معاً.

ومن ذلك تحويله الفعل (مصّ) إلى (مصمص)، وهكذا قد ينقل المناصرة دلالة هذا النوع من الأفعال إلى معنى شعبي كالفرق بين (جرّ) بمعنى سحب وجذب، والفعل (جرجر) في قوله(٢):

قمت جرجرته لنغازل سوزان تحت المطر

وهذا الفعل هنا، بمعنى (استدرجته)؛ أي قمت بالتمهيد له في الحديث، حتى استطعت أن أحصل منه على المعلومات التي أريدها، وبالمقابل استخدم الفعل (أتجرجر) بمعنى الانجرار كما هو شائع في استخدامه، نحو:

خليني أتجرجر خلخالاً(٣)، ثم جرّتني من يدي(٤)، نجرجرُ خطونا(٥)

ولو تتبعنا مثل هذه الأفعال لوجدنا أن من أهم استخدامات الشاعر الأسلوبية، هو تحوير اللفظة الفصيحة أو إزاحتها بفك التضعيف لتقترب من اللغة الدارجة لإضافة دلالات جديدة، نحو قوله(٦):

غدوت رماداً يذرذرُ في النهر.

فالفعل (ذرا) (طار في الهواء وتفرق)، ففيه معنى زائد وهو المبالغة في فعل التذرية والتطاير. ومن الاختيارات الدقيقة للشاعر الفعل (نَطْنَطَ) بدلاً من الفعل (نطّ)، فإذا كان النط من الأعلى إلى الأسفل مرة

(١) اللسان (مزّ).
(٢) الأعمال ص١٥٤.
(٣) الأعمال ص٩٤.
(٤) الأعمال ص ١٧٥.
(٥) الأعمال ص ١٨٣.
(٦) الأعمال ص١٦٩.

واحدة، فإن الفعل (نَطْنَطَ) ليس بالضرورة من مكان عالٍ، وإنما هي (النطنطة) أفقياً على مستوى الأرض، عدداً من المرات في المكان الواحد، كما في حركة الضفدع، مثلاً، ومن ذلك اختياره للفعل (طخطخ) في قوله(١):

تبدأ الحربُ أو تنتهي ستظلين أمي ونبقى لعينيك نكتبُ

نبقى نطخطخ نبقى هنا فقراء!!

لا يخفى أن الفعل (طخّ) غير (طخطخ) لما في الثاني من استمرارية وتقطع، وهنا للدلالة على الثبات، مع الإشارة إلى استخدام الشاعر للفعل (نبقى) ناقصاً بمعنى (ظلّ)، مما قرّب سطره الشعري من استخدام العامة، كقولهم: (نبقى نقول) أو ما شابه ذلك.

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر في هذه الصورة اتكأ إلى الأفعال ذوات الإيقاع والصوت المتكرر، التي جاءت، في أغلبها، للتعبير عن صور حركية بدلالات متنوعة.

**ب**. الصورة الثانية:وزن (فَعْلل) أي تكرير الأول وعدم تكرير الثالث:

ويختلف هذا الوزن عما هو في الصورة الأولى، على النحو الآتي:

- الصورة الأولى: الأول = الثالث

  الثاني = الرابع

- الصورة الثانية: الأول = الثالث

  الثاني لا يشبه الرابع

وفي مقطع لاحق، يقول(٢):

في سهل البطيخ الأشقر حين أمرمغك مع الرمل الأحمر

حين أغمسك بخبز الطابون

نجد الفعل (مرمغ) يختلف عن (مرغ) لإفادة المبالغة، وتغطية الجسم كله بالتراب، في حين أن (مرغ) تفيد حصول الفعل فقط.

---

(١) الأعمال ص٣٧١.

(٢) الأعمال ص٧٩.

ومن أمثلة الصورة الثانية في شعره، الأفعال: قرقع، مسمر، مرمغ، فرقع، دندل، نعنش، كركع، صهصن، شنشل، تفعفل.

ولو حاولنا أن نستجلي سبب اختياره لها لوجدنا أن كثيراً منها ينتمي إلى حقل دلالي متشابه، هو حقل الأفعال الحركية، كما في هذه المجموعة من المصادر التي تنتمي إلى الأفعال السابقة:

قرقعة الأضواء، كركعة الأجراس، قرقعة السكان، فرقعة الرصاص

يلاحظ أن المضاف يشتمل فيما سبق على أفعال من وزن (فَعْلَلَة) من الفعل (فَعْلَلَ)، وكلها تشير إلى حركة فوضوية، لكن ما السر في اختيار المضاف: قرقعة، كركعة، قرقعة، فرقعة، علماً أنّ المضاف إليه في المثال الأول (الأضواء) يتعلق بالحاسة البصرية، أما سائر الأمثلة فالمضاف إليه (الأجراس، السكان، الرصاص) لها علاقة بالحاسة السمعية؟ وبالرجوع إلى قول الشاعر(١):

كنتُ خجولاً، أكرهُ قرقعة الأضواء

ناطح عاصفة الأضواء، وكركعة الأجراس

تبيّن أن السبب، في حدود تقديري، إلى رغبة الشاعر في إيجاد نوع من تبادل الحواس ليَضْحَى الضوء مستقبلاً بالأُذن، زيادة في إحداث تأثيره النفسي؛ فإضافة القرقعة إلى الأضواء أظهر أن هذه ليست أضواءً حقيقية، بل من المحتمل أن تكون أضواء الشهرة؛ لأن لها ضريبة، وضريبتها مصحوبة بـــ(قرقعة) ناتجة عن حملات إعلامية وإعلانية إيجابية أو سلبية، مما تؤثر على صاحبها نفسياً، مع عدم استبعاد تحويل حرف (القاف) في بعض اللهجات الفلسطينية (كافاً)، فتحولت (قرقعة إلى كركعة).

واختار (قرقع) على المحور الاستبدالي من بين مجموعة من الألفاظ المتقاربة دلالياً، فلم يختر كلمات مثل: جلبة، ضجيج، صخب ضوضاء؟ والسؤال لِم اختار اللفظة العامية (قرقع) واستغنى عن غيرها من البدائل؟ في تقديري أن الشاعر مال إلى وزن المفردة وصوتها، مستغلاً إمكانية قوة حرف (القاف) المكرر مرتين، في فاء الكلمة ولامها، وتوسط حرف (الراء) الساكنة ثم مجيء (العين) الحلقية الواضحة، فالكلمة خدمت ما يريده الشاعر دلالياً وصوتياً على الرغم من عاميتها أو شعبيتها، لكنها وُظِّفَت، كما أرى، توظيفاً حسناً.

وكذا الأمر في الفعل (تدندل) في قوله(٢):

دندلوا سيقانهم بطمأنينية عند حافة البركة

---

(١) الأعمال ص ١٧، ص١٩.

(٢) الأعمال ص ٧٩.

فالفعل (دندل) هو بمعنى أنزل إلا أن الحركة في هذه المفردة الشعبية تشير إلى معنى يختلف عن (مدَّ، أنزل، دلّى...)؛ لأنها تشير إلى حالة الشخص الجالس على حافة عليا، وقد أنزل ساقيه بشيء من الارتخاء، مع الاستمرار في تحريكهما، للدلالة على الطمأنينة وانشراح النفس.

ج. الصورة الثالثة (فَعْلَلْ) ذات الجذر الرباعي:

وفي هذه الصورة نجدُ أن الشاعر استخدم مجموعة من المفردات العامية، ذات الجذور الرباعية، والتي تختلف عن الصورتين السابقتين بعدم تكرير واحد من حروفها وهذا يدل على أن اختيار الشاعر كان لسبب غير صوتي أو إيقاعي في الكلمة، كما في هذه المجموعة: تمشكح، تمنجق، تمختر، تخنجل، نعنش، تعفرت، تفرعن، قرفص، تقهوى، تلأمن، تكهرب، دوزن، فنجل، هندس، نرجَسَ، مرجح، حنجَلَ، بحلق، تشعلق، تشعبط، فرقع، كنعس، كسدر.

أ. أفعال منحوتة:

وهي الأفعال التي تتكون من فعلين، صارا بالنحت كلمة واحدة، كما في الفعلين (تشعلق وتشعبط) اللذين استخدما استخداماً خاصّاً، كقوله[1]:

قالوا: يتشعبط جبلاً
من أجل مواجهةٍ
دون ذخيرة

وقوله[2]:

أذكر داليةً تتشعبط من نبعٍ
فوق سلاسل مريام

وقوله[3]:

حين تشعبطت النخلة

عند إنعام النظر في الفعل (تشعبط) نجد أنه استُخْدِم بمعنى الصعود من الأسفل إلى الأعلى، لكنه صعودٌ ملازمٌ للمشقة والعنت؛ لأنه يحتاج إلى استخدام اليدين والرجلين في الصعود، ومحاولة احتضان المراد تسلقه،

(١) الأعمال ص١٧.
(٢) الأعمال ص ١١٦.
(٣) الأعمال ص ١١٦.

وهو يختلف في دلالته عن الفعل (تسلَّق) مثلاً، فقد يكون التسلّق بحبلٍ أو بكرة ونحوهما. ولهذا كان اختيار الشاعر لهذه المفردة العامية، التي أرى أنها مكونة من (تشبث وعَبَطَ) فأصبحت تشعبط. أما الفعل (تشعلق) فهو من (تشبث وعَلِق) والفرق بينه وبين الفعل السابق، أنّه لا يدلُّ على صعود، بل هو تشبثٌ وتعلُّق بشيءٍ قريب منه، يتخذه وسيلة للإمساك واللحاق به، كتعلق الطفل بأذيال أمّه، أو تعلّق الغريق بما يمنعه من الغرق، وهناك فعل يقاربها في الحقل الدلالي، وهو (تشبّط) الذي يشير إلى معنى التعلّق وذلك بإبدال التاء طاءً.

ب - أفعال مشتقة من الأسماء:

وهي الأفعال التي اشتقها الشاعر من بعض الأسماء لإضافة دلالات جمالية ومعنوية عليها والتي تشتمل على أغلب ما ورد ذكره في الصورة الثالثة، والجدول الآتي يبين بعض هذه الأفعال والأسماء التي اشتقت منها:

| الفعل | الاسم المشتق منه الفعل |
|---|---|
| تفرعن | فرعون |
| تعفرت | العفريت |
| تمرجل | الرجل |
| تمسمر | المسمار |
| تتغنج | الغنج (مصدر) |
| تمتنجق | التمنجق (مصدر) |
| فنجل | الفنجان |
| تلئمنت (تلأمنت) | اللؤم (مصدر) |
| مرجح | الأرجوحة (اسم آلة) |
| تكهرب | الكهرباء |
| تجنّس | الجنسية |
| دوزن | الدوزان (مصطلح موسيقي غير عربيّ) |
| أتَقَهوى | القهوة |

يقول الشاعر[١]:

فسائل الحروف فرعنت في العالم

فالفعل (فرعنت) يشير إلى (الفرعنة) بمعنى التمرد والنمو العشوائي دون مُعيق، كما يدل على ما يدل عليه اسم (فرعون) من دلالات تاريخية كالتسلط والسيطرة، وكأن هذه الحروف أو ما تفرّع عنها، تسلّطت على سائر الحروف، فانتشرت عنوة في أرجاء العالم. والمعنى ذاته نجده في قوله[٢]:

كانت ترقبنا سرّاً خزنة فرعون الصخرية

خاوية من أيّ رصيد، تتباهى برسوم معاركها

فلماذا تَتَفَرعنُ هذي الحمراء النائحة كموّال نبطيّ كنعاني!!!

جاء الفعل (تتفرعن) في السطر الأخير من المقطع السابق للدلالة على التجبر والتسلط، بعد أن ذكر خزنة البتراء الشهيرة، المضافة إلى فرعون التي يطلق عليها (خزنة فرعون) ذلك المعلم الأثري البارز فيها ، ولكي يبرز الشاعر قيمته الخالدة، جاء باستفهام تعجبي من خلال (تتفرعن) الذي يشير إلى التفرد والشهرة والتميز، وكأن (التفرعن) لا بُدَّ أن يكون لسبب ما، فكأنه يقول لها: ما دمت أيتها الخزنة خاوية من المال، فلِمَ هذا التكبر والزهو والخيلاء؟ ثم وظف اللون (حمراء) والصفة (نائحة، وخاوية) والتشبيه (كموَّال نبطي) ليسوِّغ استفهامه التعجبي، وليبرز مفاتن هذه المدينة الأثرية وعراقتها[٣].

ومن هذا النوع كلمة (أتعفرت)في قصيدة " مطر حامض " من ديوان " حيزية " في قوله[٤]:

مرّة كنتُ أغفو على جبلٍ مشرفٍ

ويطلُّ على بحرِ ملحٍ... وكان السبب

أنني اشتقت أن أتعفرت أو

أحتوي نجمة في السماء

جاء الفعل (تعفرت) المشتق من اسم (عِفريت) لتنتقل دلالة هذا الفعل إلى التصرفات الطفولية البريئة التي لا تخلو من بعض الفوضى والتخريب، وغالباً ما يقوم بها الأطفال، بحركات غير مقصودة، غير آخذين بالحسبان نتيجة هذه التصرفات الطائشة، لذلك نرى الشاعر وقد استعرض صورة من صوره الطفولية

(١) الأعمال ص ١٧٩.
(٢) الأعمال ص ٢٦٦.
(٣) انظر هذا الاستعمال، الأعمال ص٤٤٦.
(٤) الأعمال ص٥٢٢.

يستعيدها، ويحاول أن يسترجع بعضاً منها بالفعل (أتعفرت). ولهذا الفعل نظائر في لغتنا، مثل الأفعال: (تشيطن) و (تَمَسْكن) (تمجنن)...

ج. أفعال ذات جذور رباعية أو ثلاثية، تنتمي إلى حقول دلالية متشابهة:

١. مفردات شعبية متعلقة بالحركة والسير:

- تتلكع: التباطؤ في الحركة، ولعلها من تتلكأ.
- تتغنج: الغنج هو السير في دلالٍ وخِفّةٍ.
- تتمنجق: الاستهزاء والسخرية، وغالباً ما يكون بالفم واللسان.
- تتمختر: المشي بتمايل واختيال، وهي من تتبختر بإبدال الباء ميماً.
- تتلولح: غالباً ما يكون لشيء يتحرك في الهواء بخفة.
- تتحنجل: نوع من المشي بزهو وخيلاء.
- تتقصّع: التردد في المشي.
- التسكع: المشي دون غاية، وغالباً ما يكون سيراً غير مقصود.
- يكسدر: المشي ببطء، وارتخاء.

والطائفة السابقة تشير إلى أشكال من الأفعال الدالّة على الحركة والسير والمشي، مما يجعلنا نطمئن إلى أن الشاعر اختار من معجمه العامي ما يناسب هدفه، لتحقيق شعرية النص، والسعي نحو جماليات القصيدة، من خلال توظيفه لمجموعة كبيرة من هذه الألفاظ الشعبيّة الدارجة.

٢ -مفردات دارجة متعلقة بالعين (الحاسة البصرية):

ومن هذه الألفاظ: بَحْلَقَ، فنجل، يتبصبص، تجحر، شفت. إنّ الأفعال السابقة من حقل دلالي واحد هو الرؤية، لكنها مختلفة من حيث درجة التركيز والإبصار؛ فَبَحْلَقَ يختلف عن دقّق أو أنعم أو حّدَّق، لأَنَّها رؤية مقترنة بخوف من منظر مرعب. وفنجل مشتقة من الاسم الجامد (الفنجان) إذ تتسع العين اتساع قطر الفنجان، فيتسع المدى البصري، قلبت النون لاماً، لقرب مخرجها.

أما (يبصبص) فالأصل فيها أنها تشير إلى تحريك الذَنَب، ثم انتقلت إلى حركة العين، للدلالة على نظرة متقطعة مختلسة فيها شيء من المكر والمخاتلة.

و(الجَحْر) بالعين، نظرة فيها استنكار عن فعل غير مرغوب فيه، تشتمل على تهديد ووعيد، و(شاف) فعل —وإن كان فصيحاً- إلاّ أن العامة تستخدمه بدلاً من (رأى)، وإنّ مثل هذه الاستخدامات تجعلنا نؤكد

حقيقة تمكنِ الشاعر من معجمه العاميّ، كما أنها تدلُّ على سعة اطلاعه على التراث الشعبي الفلسطيني-الأردني.

٣- مفردات دارجة متعلقة باسم الآلة:

إنّ ثمّة مفرداتٍ شعبيةً دارجة تتعلق بالآلة والأداة، ومنها ما جاء على أوزان اسم الآلة القياسية، ومنها لم يأتِ كذلك، لاتساع المعجم الشعبي في العصر الحديث، ومن الأوزان القياسية الواردة في الأعمال الشعرية:

- وزن (مِفْعَال)، ومنه: مِنْسَاس/ العصا الغليظة، وقد تكون محوّلة عن (منسأة)، كقوله[١]:

كنتُ أسمعُ منساسَهُ عابثاً بضفائر قش الحقول

وهذه (العصا) تتناسب مع جو القصيدة التي يتحدثُ فيها عن الحراثة والحرَّاث الذي سرى باكراً إلى حقله[٢].

- وزن مِفْعلة، نحو: مخلاة/ كيس يضع فيه الحرّاث زوادته.
- وزن مِفعل، نحو: مِزود/ كيس الزاد، مِقلع/ آلة لقلع الحجارة.
- أوزان سماعية أخرى، نحو:

رحى المِعْرَك/ لطحن الحبوب، طوبة (اللّبنة)، سُبحة، مُغيطة، نبابيت (جمع نبوت) عصا، وفي ظني أنها تختلف عن المنساس المار ذكره لأن المنساس عصا الراعي أو الحراث، أما النبوت (مفرد النبابيت) فهو آلة حربية؛ لأنه أشار إليها بقوله[٣]:

هات النبابيت من خشب السّنط

للدلالة على قوتها وصلابتها، وأنها السلاح الوحيد للفلاح الفلسطيني المسموح له بحمله، ومن ذلك أيضاً (طبنجة: المسدس)، (الإبزيم: الحزام)، وعادة ما يربط به بطن الدابة، نقَّافة (وهي المقلاع، وتلفظ بالعامية بضم النون وتشديد القاف، مع أن وزنها القياسيّ بفتح النون؛ لأنها على وزن (فعّال) وهو من أوزان اسم الآلة، والنرجيلة والعرزال (موضع يتخذه الناطور فوق أطراف النخل والشجر يحتمي فيه من الأسد)[٤]، خلخال، حطّة، كوفية، مرير (العقال) تحول من الدلالة على ما يربط به البعير إلى ما يوضع على

---

(١) الأعمال ص ٦٩٦.

(٢) انظر: ٦٩٦، فراشات متوحشة ص٦٩٦.

(٣) الأعمال ص٥٩١.

(٤) انظر معجم لسان العرب مادة (عرزل).

الرأس، بارودة، خوازيق، قنينة، برميل، بقجة، الصنوج (آلة موسيقية) البُسطار، القنابيز (نوع من الثياب الفلسطينية التقليدية)، الحذوة، الصبّاط، القِربة.

ولقد شكلت مثل هذه الأسماء والأدوات الشعبية جانباً مهماً من معجمه العامي الذي من خلاله اختار ما يحقق لقصائده شعرية عالية، واقتراباً من اللهجة الشعبية المبسطة، وهذا يفسر ابتعاد الشاعر، مثلاً، عن استخدام العصا والتحول عنها إلى: النبوت والمنساس ومن المسدس إلى الطبنجة، وهكذا.

٤-مفردات الحقل الدلالي الواحد :

ومما يمكن عدُّه من هذا الجانب وجود مجموعة من الكلمات العامية التي تنتمي لحقل دلالي معين ، يوظفها الشاعر توظيفاً خاصاً، ومن اختياراته، مثلاً:

معس، دهس، فدغ، فَغَص، صَحَن، مزع، نَعفَ، من معجم الإتلاف والسيطرة؛ فالمعس باليد، والدهس بالرجل، والفدغ للنهد والفغص للفواكه، والصحن/السحن للمواد الصُّلبة كالملح والسكر والمزع للأوراق، والنعف لما يتطاير وهكذا.

إضافة إلى ما ذكرنا سابقاً من أفعال تذوقية، نحو: مزمز، مصمص، فصفص، جغم، وبصرية وحركية من الأمثلة السابقة.

وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة عز الدين المناصرة، قصيدة تعتمد على الحركة والأفعال الدالة عليها أكثر من غيرها، وفي ظني، أنّ قصيدته مبنية على الحركة والوصف والسرد والإخبار، والنص المفتوح (تفشي السواد) وطول الجملة في السطر الواحد، والتركيز على الجملة الخبرية دون الإنشائية[١]. وللتمثيل على بعض الفروق بين الأفعال الحركية، نأخذ استخدام الشاعر للأفعال: صحصح[٢]، وتعتع[٣]، وسخسخ[٤]، وكنعس[٥].

يقول الشاعر[٦]:

ولي في مقاهيك صَحْبٌ إذا سكروا

أصبحوا سادة العالمين

(١) انظر قصيدة فراشات متوحشة، ص٦٩٦.

(٢) الأعمال ص١٢٣.

(٣) الأعمال ص ٥٢١.

(٤) الأعمال ص١٢٤.

(٥) الأعمال ص٧٠٨، ٤٦٩.

(٦) الأعمال ص١٢٣.

وإن صحصحوا ذكروا مجدهم في السجون

إن المقطع مبني على التضاد بين: السكر والصحو؛ فهم في حالة الانتشاء وبتأثير الخمر، يتصورون أنفسهم سادة العالمين، وفي حالة صحوهم يتذكرون واقعهم المؤلم وتضحياتهم في السجون، فهم بين حالتين من حالات المجد: السكر والصحو. أمّا لِمَ اختار الشاعر فعلاً مثل (صحصح) ولم يختر أفعالاً، نحو: استفاقوا، صحوا، عادوا إلى وعيهم؟ وفي رأيي أن (صحصح) أقوى في الدلالة من (صَحَّ) لأن في خلخلة المفردة وتكرار حرفي الصاد والحاء ما يشير إلى حالة الصحو هذه، فالفعل يفيد الصحو التدريجي بعد بلوغ السكر مبلغه، كما أن الشاعر معنيٌّ بالموسيقى الصوتية؛ لقرب هذه المفردات صوتياً: أصبحوا، صحصحوا، صَحْبٌ في مقابل تكرار السين في: سكروا، سادة، سجون.

يضاف إلى هذا ما يشير إليه في الفعل (تعتع)، في قوله[١]:

وقومٌ يتعتهم سحر هذا الشراب

فعدل عن (تتايعوا) اللفظة المعجمية، التي تعني: "رمى السكران بنفسه"[٢] إلى (يتعتع) ليدل على تأثير الشراب ليس على حركتهم، بل سيطرته على اللسان والحركة معاً، زيادة على ما في تعاقب (التاء) و(العين) من دلالة موسيقية تشير إلى عوائق نطقية نتيجة ذلك.

وأختم هذه الطائفة بمفردة قد لا توفرها المفردة الفصيحة مطلقاً، ولهذا نراه مغرماً باستخدامها وهي (كنعس)، في قوله[٣]:

ثم كَنْعَسْتُ كالعصفور

وفي قصيدة أخرى جاء العنوان: (مكاناً أكنعسُ فيه)[٤].

وبالرجوع إلى المعجم وجدت أن الفعل هو (كنع) ومعناه: "لزق ودام" وذلّ للشيء وخضع له، والمكنوع: مقطوع اليدين، غير أن الشاعر عدل عن هذا الفعل (كنع) إلى الكلمة الشعبية (كنعس) وفي اختياره لها، صورة كاريكاتورية لرجل مترو، يجلس القرفصاء، وقد جمع يديه ورجليه وضمهما ثم وضع رأسه بينهما، ليتخذ الجسم شكلاً كروياً. إن التعبير عن هذه الوحدة أو العزلة، تقتضي فعلاً يؤدي هذه الدلالة، فكان الفعل (كنعس) وهذا سرّ استخدامه له في مواطن شتى في أعماله: حينما يذهب إلى أماكن محببة، ليختلي بنفسه، كالذهاب إلى الكروم أو إلى البحر أو إلى أماكن عزلته.

---

(١) الأعمال ص٥٢١.

(٢) انظر المعجم الوسيط: تاع.

(٣) الأعمال ص٤٦٩.

(٤) الأعمال ص ٧٠٥.

٢. تقريب المفردة الفصيحة إلى العاميَّة بالانزياح:

الانزياح، أو ما كان يطلق عليه في النقد العربي القديم العدول، وهو كما يرى (جان كوهن)، الذي شغل بنظرية الانزياح، أن الشعر انزياح عن معيار، هو قانون اللغة، ولكنه يرى أن الانزياح ليس فوضوياً، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول، ويذهب إلى أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر، بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح(١).

إن عز الدين المناصرة وظّف الانزياح بأنواعه على الصعيد الكِلميّ، أخرج المفردة عما هو معتاد أو مألوف، لتحقيق التفرد والخصوصية، وشحنها بطاقة تعبيرية إضافية.

ويمكن أن نصنف الانزياح الكلمي، أو ما يتعلق بالمفردة في شعره في الأنواع الآتية:

١. الانزياح الصوتي والموسيقي:

ومن الأمثلة عليه أنه يحذف بعض حروف المفردة، خدمةً لموسيقاها، وقد تكون مما تسمح به قواعد اللغة، كالحذف في كلمة (يَتُها) في قوله: (يتها البيضاء)(٢)، يَتُها المترلقة(٣)، يتها النسوة(٤)، فالصورة الأساسية في النداء أن يُقال: يا أيتها أو يأيتها، إلاّ أن الشاعر أزاح المفردة صوتياً عن إيقاعها وموسيقاها بأن حذف الهمزة وواحدة من اليائين، وتحولت التفعيلة من (أيتها — ب ب -) إحدى تفعيلات (مستفعلن) الفرعية، إلى (فَعِلن) تفعيلة المُحدث، فصار الإيقاع أقصر، زيادة على الإيحاء الذي يوحي بالقرب والحميمية، وقرب المنادى عليه النفسيّ منه، وكأن الشاعر قطع الزمن الفاصل (بالياء) بهذا الحذف الذي أوجده.

وفي مفردة —تبدو أثيرة لدى الشاعر- هي (يافا) التي اعتدنا على طريقة نطقها بفتح الفاء وبالألف القائمة، نجد أن الشاعر أزاح طريقة نطقها في غير مرة إلى (يافِه)، وهو يصرّ على هذا النطق، بوضعه علامات الاحتراس، الدالّة على النطق الخاص؛ كأن يقول(٥):

أول فأسٍ نكشتْ حقلاً كانت في يافِه —بكسر الفاء-

(١) انظر جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦، ص٣٤-٣٥)

(٢) الأعمال ص٥٥٤.

(٣) الأعمال ص ٤٧٩.

(٤) الأعمال ص ٤٦٥.

(٥) الأعمال ص٤٤٠، وانظر: ص٤٦٥.

وكأنه يعطي لهذه المدينة بهذا النطق الشعبي الدارج، خصوصية تراثية لمواجهة محاولات الطمس الحضاري والتهويد.

أو كما في قوله[(١)]:

نظرت من الكِرْمِل -بكسر الكاف والميم

إلى مخاضات البحر الميت

فحوّل المفردة بهذا الاحتراس لتقارب ما تنطق به العامة، من (الكَرْمِل) إلى (الكِرمِل) لصعوبة الانتقال من الفتح إلى الكسر، زيادة على ترسيخ اللفظ الشعبي في ذهن أبنائنا في الحاضر، حبّاً في ربطهم بتراثهم الشعبي الأصيل، وفي تقديري، أن الشاعر بهذا الانزياح اختصر صوراً وذكرياتٍ طفولية لها ارتباط بالمكان، كما أنّ لها تأثيراً نفسياً عليه.

ومن صور الانزياح الموسيقي الشكل الكتابي أو التشكيل البصري المتطابق مع الدلالة التي يريد التعبير عنها، نحو قوله[(٢)]:

أكرر كلمة كنعان: أُ...مو...طّو...ها

كا

ن

عا

ن

حتى أصدّق أنّها تخصني وحدي

أرسمها على النحو التالي: ك — ا — ن — ع — ا — ن

حتى تشبه الصوص في البيضة

فهو يكتب كتابة صوتية كما لاحظنا في كتابة (أمُطُّها) الذي وافق الانزياحُ الصوتيُّ الكتابيُّ المعنى المرادَ توصيله، ولا يخفى ما في هذا الانزياح المتعلق بالرمز (كنعان/الفلسطيني) من خصوصية: بتكريره أو بتقطيع حروفه أفقياً أو عمودياً، فوافق التشكيلُ البصري الدلالةَ، بل صار التشكيل البصري في القصيدة دلالة معنوية أساسية.

(١) الأعمال ص ٤١٦.

(٢) الأعمال ص ٤٤٤.

وهناك بعض الانزياحات الصوتية، التي تتعلق بنطق بعض اللهجات العربية كتحويل (العين) إلى (نون) على قراءة من قرأ الآية: "إنّا أنطيناك الكوثر" وهي لهجة فلسطينية موجودة، ظهرت في قول الشاعر(١):

أنطيتكم بحيرة زُغر للرؤيا

كما استخدم مصدرها (أنطى، نطيّة) على وزن (أعطى، عطيّة) ومن الأمثلة على الانزياح الصوتي أيضاً مدُّ الصوت أو إشباع حركة الفتح لتتحول إلى ألف مد، في قوله(٢):

ناديته، حتى يفتاح الباب

ومن المعروف أن بعض اللهجات العربية (في بلاد الشام) تستخدم فعل الأمر اشْرب- اشراب، العبْ- العاب، وافتح- افتاح.

وأخيراً، نعثر في هذا النوع من الانزياح على قلب السين زاياً، أو حذف همزة (أبو) لتصبح (بو) كما تلفظ في بعض البلدان العربية، أو كما لاحظنا فك تضعيف بعض الحروف، نحو مصمص، مزمز، وشرش، بقبق، وعوع، فكفك، كما نجد أنّه حوّل الاسم المركّب إلى جملة فعلية مستفيداً من طاقاتها التعبيرية، نحو: (رامَ الله) التي تحولت إلى: (رامَ اللهُ)، وغير ذلك من الانزياحات التي حققت شعرية عالية.

٢. الانزياح الإضافي:

وهو أن يضاف إلى كلمة شعبية ما لا يناسبها دلالياً، أو لا يتجانس معها، فأساس الإضافة أن تكون مثل: شرشرة البحر، مشماس السفح، الذي نجد فيه تناسباً بين المضاف والمضاف إليه، أما الإضافات غير المتجانسة فنجدها في مثل قوله: شلاطيف الزبد، سراويل الشجرة، حمحمة الأنثى، سحاحير الفجر، حليب الغلاوة، ترانزيت الغربة، سيخ الانتقامات، مشاغل الحياة...

ولا يخفى أن هذين النوعين من الانزياح الدلالي استطاعا أن يستوعبا دلالات إضافية، رغب فيها الشاعر، وحققّا نكهة شعرية خاصـــّة، جعلت من الشاعر عـــز الدين المناصرة شاعراً أصيلاً في هذا المضمار.

٣. بعض الانتهاكات أو التجاوزات اللغوية:

---

(١) الأعمال ص ٤٦٤.

(٢) الأعمال ص ٤٦٤، ص٤٦٥ أيضاً.

هذا النوع من الاستخدام لدى الشاعر من نوع التجاوزات المتساهل بها، ويمكن أن نجدها في شعرنا العربي القديم عند المتنبي وغيره، نحو إدخال (أل) التعريف على الفعل، كما في قول المتنبي(١):

ما أنت بالحكم الترضى حكومته

ومثال ذلك عند المناصرة، قوله(٢):

نحن وهجُ القبائل،

نحن البحار التصب إلى بركة راكدة

أو قوله(٣):

نحن هذا الزمان اليطلُّ عليكم

- ب -/ - ب -/ - ب -/ ب ب -/ -

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن

والذي أراهُ أن إدخال (أل) التعريف على الأفعال يضمنها معنى الموصوليّة فيقرب بين اسم الموصول وصلته، بل يربط بينهما بصورة أسرع ليغدو كلمة واحدة، إضافة إلى المحافظة على تفعلية (فاعلن) التي لو استخدم اسم الموصول (الذي) بدلاً من (أل) لاختلطت تفعيلتان: (فاعلن) وهي الأصل بـــ(فعول) فتتحول القصيدة من المحدث إلى خليط من المحدث والمتقارب.

كما في قصيدة أخرى فصل (أل) عن الفعل، نحو قوله(٤):

نحن الأرض ونحن الماء (إلْ) يروي

٤. الانزياح (النحتي) الطريف:

اختار الشاعر بعض المفردات الشعبية الخاصة، مثل كلمة: العنطبيخ، التي تتكون من: (عنب – طبيخ) وهو العنب الذي يطبخ إلى أن يتحول كالمربى وهي من الأكلات الخليلية. –بلد الشاعر-.

كما أن له استخدامات نحتية طريفة كاختياره الكلمة وضدها في آن واحد، نحو: الأعدقاء: الأعداء والأصدقاء للتعبير عن حالةٍ هي بين بين.

ومن نظائرها كلمة (لَعَم): لا ونعم، للمواقف المتذبذبة.

(١) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، شرح الشيخ ناصيف اليازجي ، دار صادر ، بيروت (د.ت) ص٤٣

(٢) الأعمال ص ٢٤٩.

(٣) الأعمال ص ٣٥٠.

(٤) الأعمال ص ٣٥٩.

**المحور الثاني: المستوى التركيبي والتعبيري**

ويشتمل هذا المحور على التعبيرات والأساليب الشعبية الدارجة في شعر عز الدين المناصرة، والتركيب العامي، والتناص وتضمين الأغنية الشعبية، والمثل العامي والطرفة الشعبية، والصورة المفردة ذات المصدر الشعبي.

**١. التعبيرات والأساليب الشعبية الدارجة:**

شاع في شعر عزالدين المناصرة كثيرٌ من التعبيرات والأساليب والتراكيب الشعبية الدارجة، وهي مما يتناقله الناس في أحاديثهم اليومية، التي استفاد منها المناصرة وطوَّعها، لتنهض بالقصيدة، وتحقق لها مستوى أسلوبياً، ومما يمكن أن يُعدّ من هذا الباب، قوله: "سأقول دون لفّ ولا دوران" وهو التعبير ذاته الذي تطلقه العامة لدلالة اجتماعية، تتعلق بقول الحقيقية بمنأىً عن الالتواء والمواربة، ومن هذا النوع:

أ. التركيب العامي لجملة الشرط، نحو: "إنْ كنت تصدقني كان به".

ب. تحويل دلالة بعض الألفاظ الفصيحة لتتناسب مع التعبير العامي، نحو فلينفلق العسكر؛ فكلمة (انفلق) فصيحة لكنها تحوّلت وَفْقَ المدلول الاجتماعي إلى الإمعان في قلة الاكتراث وعدم المبالاة، ومنه، قوله: تطق أعصابنا للدلالة على نفاذ الصبر. واستخدام الفعل (دارى) ومنه المداراة، أي التعامل على وفق طباع الآخر، لكسب رضاه، والفعل (فرَّق) بمعنى وزّع أو قسَّم.

ج. استخدام بعض العبارات الجاهزة المستقاة من المعجم العامي، في معرض الكناية، نحو: لا يقطع الرأس إلا الإله، كناية عن عدم الخوف إلا من الله، وفي المشمش قابلني، التي هي صحيحة نحوياً، إلا أن الأعراف الاجتماعية حولّتها إلى الكناية عن عدم حصول الشيء أو استحالته.

- ما مسدّ فوق ضفيرتها: كناية عن عدم زواجه منها.
- طُز: كناية عن عدم الاكتراث لما سيحصل.
- انفذ بجلدك: كناية عن الهروب، وتحقيق الأمن والسلامة.
- عز الظهر: كناية عن انتصاف النهار.
- أخشى أن تعلكني الألسنة: كناية عن كلام الناس فيه بالباطل.
- إنني ابن أبي: كناية عن أصالته وانتمائه إلى أسرة عريقة.
- يحوم على رأسي طير البين: كناية عن التشاؤم والطيرة.

- يهل شباط الخباط: كناية عن قدوم فصل الشتاء بقرِّه وبرده، وللعامة تعبيرات مسجوعة أُلِّفت في الأشهر العربية، لتظهر العلاقة بين الشهر والحالة الجويّة كما يقولون: "تموز يغلي فيه الماء بالكوز"، أو "أيلول ذيله مبلول".
- سأمط شفاهي: كناية عن الاستهزاء، أو الاستغراب.
- مدوا لنا ألسنتهم: كناية عن السخرية والاستهزاء والاستخفاف.
- القوام المهضوم: كناية عن الجسم الرشيق.
- هاج وماج: كناية عن الاضطراب والثوران.
- فشّتِ طبول التصاريح: كناية عن وقف الحملات الإعلامية.
- حطّ كفه على جبينه: كناية عن الحزن أو نسيان أمر ما.
- وحياتك مرّة: كناية عن الترجي لحصول الطلب.
- أخذني على قدّ عقلي: كناية عن التعامل على وفق مستوى المخاطب.

د. التركيب العامي الذي قد يتعارض مع قواعد اللغة:

- توالي فعلين، نحو: "قمتُ تحسستُ"، "رحت أقول لها" "قام هددني"، إِذْ لا محوج لزيادة الفعل الأول في مثل هذه التراكيب.
- تأخير أداة الاستفهام، نحو قوله: "تحسدني ليش؟"، وقوله: "تأخذني إلى أين؟"، إذْ إنّ من المعلوم تقديم اسم الاستفهام؛ لأنّ له حقّ الصدارة في الجملة، وكأنه أراد تقديم الجملة، ثم الاستفهام عنه باستغراب وتعجب.
- الانصراف عن استخدام النعت إلى الإضافة، نحو: "رزيل الكلمات"، "منفول الشعر" بدلاً من الكلمات الرزيلة والشعر المنفول.
- استخدام اسم الفاعل بمعنى الظرف، وتسهيل الهمزة، نحو "سأحبك بسْ تيجي"، إذ استخدم (بسْ) وهي بمعنى أكتفي أو اكتفِ ظرفية للدلالة على الزمان، ثم تحوير الفعل (تجيْء) بالقلب المكاني إلى تيجي وحذف الهمزة، كما تنطقها العامة.

٢. تضمين التعبير الشعبي الدارج:

التضمين وهو " أن يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير، مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء"[١]. ومن هذا الباب تضمين مقاطع من الأغنية الشعبية، والمثل الشعبي، والطرفة الشعبية، وبعض النصوص الشعبية التي يمكن إضافتها إلى هذا الباب.كما أنه استخدم بعض صور التناص (Intertextuality المحور لغاية دلالية ، في النصوص المضمنة؛ لاعتقاده بأن التراث الشعبي العربي والفلسطيني بخاصة تراث زاخر، يمكن الاستفادة منه وتطويعه في القصيدة الحديثة، وهو قادر أيضا على رفع شعرية النص، ومحاولة تقريبه من الذوق العام والنزول به من التعبير القاموسي الجاف إلى لغة شعرية طيّعة تقترب من نبض الناس بواقعية مقبولة، وبشكل فنيّ جذّاب.

وأول ما نطالعه في أعمال المناصرة، من هذا النوع:

أ. تضمين الأغنية أو الأهزوجة والموال الفلسطيني الشعبي في قصيدة "خان الخليلي"من ديوان"يا عنب الخليل"[٢]، مزج فيها أكثر من شكل؛ معتمداً على وحدة التفعيلة بداية، ثم بأبيات عمودية موحدة القافية تبعتها مباشرة مقاطع من أغنية شعبية باللهجة المصرية الدارجة ،أضاف إليها الشاعر بعض المقاطع باللهجة الفلسطينية، مستثمراً عنوان القصيدة في التلاحم التاريخي والترابط القومي بين فلسطين ومصر، في قوله :" وانصهر الحرف الكنعاني البحري الجبلي بمياه النيل ورمل الشطآن و"أقرأ طريق الخليلي من حبرون إلى الفسطاط

ثم الانطلاق إلى الإعلاء من شأن الخليلي / الفلسطيني ، وحثه على المقاومة والصبر والتمسك بقيمه الإنسانية السامية. إن الشاعر وهو يستدعي صورا من الذاكرة تم الربط فيها بين الهم الفلسطيني ومصر بالإتكاء على التنويع في شكل القصيدة لعله " يساعده في ترميم الخان ــــ كما يقول ــــ وهو رمز للوطن بصورته التراثية ، حفزه على استدعاء مقاطع من أغنية مصرية باللهجة الدارجة ، كتبها شاعر لهجيّ لمحمد عبد الوهاب عن النيل في قوله : [٣]

"آلو الأغاني، بتقول معاني، في وصف خوفي، من السنين
النيل نجاشي، يقولوا يضْحَك، وهُوّا ماشي، لكن حزين

(١) انظر الخطيب القزويني ( ٧٣٩هـ) الإيضاح في علوم البلاغة ،شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي،ج٢ الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٨٩، ص٥٩٠. وفي التناص انظر في التناص رولان بارت: نظرية النص، ترجمة منجي المشلي وآخرون، حوليات الجامعة التونسية، تونس، عدد ٢٧، ١٩٨٨، ص٨١، وانظر في تعريفه بشير العمري: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، مدخل نظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، عدد (٦٠/٦١) كانون ثاني، ١٩٨٩، ص٩١، وانظر: مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، جمع وترجمة، أحمد المديني في (أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٠٢،

(٢) الأعمال ص٣٥.

(٣) الأعمال ص ٤٢.

ضحكتوا سمرا، وفيها خُضرا، مليان طراوا، مليان حنين
قام الخليلي، ترك حبيبتو، في جبل جوهر، حمرا العيون"

إلى أن يقول:

"صوتك حنيني، يا فلسطيني، يابو العلاما، على الجبين
إياك تطاطي، لأي واطـــــي، على البواطي، إياك تلين
مات الخليلي، عاش الخليلي، فخان الخليلي، عُمر الخليلي
ما خان عهدو، عمرو ما مات"

إذْ اشتمل كل سطر على أربع جمل، منتظمة الإيقاع، وموحدة القافية. وفضلاً عن كون المقطع مشحوناً بالإيقاع ،فإنه قد أعطى مؤشراً دلالياً مرتبطاً بالهم الوطني بلغة شفافة رقيقة، تعتمد على الجمل القصيرة، التي أضفت على الفلسطيني كثيراً من الصفات الإنسانية السامية. كما أن الربط بين (الخليلي وخان الخليلي) والمؤشرات التراثية زاد المقطع روعة وجمالاً، ونوَّع في إيقاع القصيدة عن طريق العبارة السهلة، واللغة الشعرية المبسطة، والكلمات العامية التي طفت على سطح المقطعين[(١)].

كما ضمّن الشاعر قصيدة "الأرض تندهنا" بعض مقاطع من أغنية لفيروز، عنوانها "لا تندهي ما في حدا..." فاستغل الشاعر هذا العنوان، ثم قَلَب دلالته، فإذا كانت الأرض تنده (بمعنى تنادي) وتحرض على ممارسة الدفاع والاستجابة إلى ندائها، فإن الشاعر اتكأ على التضمين لتوجيه النقد اللاذع لأبناء أمته، الذين تخلّوا عن نصرته، بقوله:

"لا تندهي... ما في حدا"!!!

فالتناص فيه محوَّر يقابل بين الأرض التي تنادي وتستغيث، وأبنائها الذين كأنهم غير موجودين؛ لأنهم متقاعسون عن أداء الواجب.

ولقد وظف الشاعر أغنية شعبية من شعر (سيد حجاب) وهو شاعر مصري يكتب باللهجة المصرية، ومنها قوله[(٢)]:

"...أنا زي ما كونْ عسكري سكران
ماسك مدفع سَعران
أضربْ في الفاضي وفي المليان

(١) اشتملت هذه الأغنية الشعبية على صفحتين كاملتين في أعماله.
(٢) الأعمال ص ١٠٢.

يا ناس... منين السكّة/!!"

فالشاعر استفاد من هذا المقطع بالسؤال (فين السكّة) تلك الطرق المتشعبة التي يضل فيها السالك؛ لأنها غير واضحة، بعد أن قابل بين حالتهم، وحالة الآخرين بقوله: ألم نقل لكم يا وحدكم في الساح/ وهم هناك غارقون في الأقداح[1].

ومن تناصات الشاعر توظيف الأغنية الشعبية الفلسطينية التي تبدأ بـــ(آويها) واختار عنواناً لإحدى قصائده هو: "آه...وي...ها" فكأن القصيدة إعلان شعبي أو تصريح يعلن عن مجموعة من الأمور، في مجملها، تعبيرٌ عن مدى معاناة الشعب الفسطيني، وهمومه الوطنية على تراب وطنه، كقول الشاعر[2]:

آه...وي...ها

يا مدناً لا تعرفني إلاّ مقتولاً أو مطروداً في أرض الله

آه...وي...ها

يا زنبقة باضت في صحن الدار

آه...وي...ها

يا تينة وادينا... يا شوكة صبّار...

آه...وي...ها

لقد استخدم الشاعر عبارة "آه...وي...ها" ثم بنى عليها مقطعاً من الشعر الحر، وهو ما يسمى بالتناص الأسلوبي، الذي يعمد فيه الشاعر إلى التناص مع أسلوب الأغنية، كما وظّف أسلوب نطق العامة، وذلك بفصل العبارة، وكتابتها بشكلها الصوتي والنطقي، مع تكرير هذه العبارة، كما تكرر في الأغنية الشعبية بعد تقديم جملة ندائية حيناً تعبر عن المعاناة، وحيناً آخر تستدعي الذكريات الجميلة.

ويبدو أن مثل هذه العبارة التراثية الجاهزة، استحوذت على الشاعر لأنها تُعطيهِ نفساً أطول، وتعبيراً مثقلاً بالموسيقا والتراث والدلالة العميقة، كما في قوله:

آه...وي...ها يا قمرَ الأحراش

آه...وي...ها حَمَلْتُكَ رشّاش

آه...وي...ها خُلصُ الدوا والشاشْ

(١) الأعمال ص ١٠٣.

(٢) الأعمال ص ٣٥٣.

فهو يعبر بهذه الصورة التراثية عن استشهاد أحد الأبطال، وبعد أن زغردت أمه (أم علي) وهو مسجى أمامها، انتقلت صورة الموت الموحشة إلى صورة من صور الحياة والفرح والفداء.

وقد يوظف الأغنية الشعبية ذات الألفاظ المبسطة، وكتابتها كما تنطقها العامة، وبأساليبهم في استخدامها، كقوله(١):

ألا يا هلا، يا هلا، يا حبيبي
حبيبي، حبيبي، حبيبي
وضمته، ضمته
لكنه صخرةٌ راكدةْ
دزيتلو مكتوب
طوّل وما جاني يُومَّا

فاستخدم الفعل (دزيتلو/ أرسل له) كما تلفظها العامة، وكلمة (مكتوب) بمعنى رسالة، ثم كتب (يُومَّا) بمعنى أمّي، وطوّل وما جاني، بمعنى طالت غيبته و لم يأتِ. إن إدراج المقطع بهذه الصورة الشعبية يعبر عن حميمية اللقاء: لقاء الشاعر: الأرض، أو الشاعر/ الحبيبة، لكنّ درامية المقطع أبت إلاَّ أن يكونَ المتشوّق إليه جثّة هامدة، مما عمّق (تراجيديا اللقاء).

**ب. تضمين الأمثال الشعبية أو العامية:**

لقد وظّف المناصرة المثل الشعبي من التراث العربي لجعله محوراً من محاور القصيدة بقصدية واعية، في محاولة لربط الحاضر بالماضي، وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنه وظف التضمين في قصيدة له بعنوان " مهنة حرة " من " يا عنب الخليل" الذي يعرض فيها لمجموعة من الذين يدعون أعمالاً بطولية لم يقوموا بها وادعاء القيام بانتصارات زائفة ، إلى أن جاء من يكشف مثل هذا الكذب باستدعاء المثل الشعبي : " ما أكذب من شاب تغرب إلا شيخ ماتت أجياله " يقول المناصرة : (٢):

ما أكذبَ من شاب...يتغرّب في الأمصار
إلاّ شيخ ماتت أجياله
في حرب
كانت مهنته فيها نقل الأخبار

(١) الأعمال ص ٣٣٢.
(٢) الأعمال ص ٦٢.

إن المقطع يشير إلى فئة من الناس تدعي ما لاتفعل مستغلة عدم وجود من يكذب أقوالهم ، لنكتشف في نهاية المطاف أن مهمتهم التي يتقنونها هي في نقل الأخبار والوشاية بين الناس .

وهناك طائفة من الأمثال الشعبية، منها قوله:

- "الشكوى لغير الخليل مذلّة"، باستبدال الخليل بلفظ الجلالة ( الله ) لما للكلمة المستبدلة من أثر دلالي ومعنوي، في ( أنسنة المكان ) والارتقاء به إلى حالة من السمو والمشاركة الوجدانية .
- ومثله قوله: أسماء العنب الحسنى، فأحلّ كلمة (العنب) بدلاً من لفظ الجلالة ،وفي المثالين نلحظ أن مفردتي ( الخليل والعنب ) قد وظفتا في هذا التناص المحور؛ للتذكير بقدسية المكان وطهره .
- "الباب الذي يأتي منه الريح أغلقه واسترح"، حوّره إلى(١):

الباب إذا هبّت منه الريح

اخلعه لتكتشف هروب الحراس

ناطح عاصفة الأضواء

لقد عكس الشاعر الدلالة، فحوّل المثل الشعبي الذي يدعو إلى المسالمة، والاكتفاء بالابتعاد عن مصدر الشرور، إلى فعل مقاوم ومهاجم، وذلك بخلع الباب، والدخول إلى بؤرة الحدث والمواجهة.

- "سيذوب الثلج ويبين ما تحته" وما الثلج هنا إلاّ الغُمّة أو الأمر المخفيّ، إلا أن الشاعر وظفه للتعبير عن الضائقة الوطنية التي سرعان ما يتبدد (ثلجُها) ويعود الأمل والتفاؤل إلى النفوس المتعبة... كما يقول(٢):

سيذوب الثلج يوماً... وأراك

مزهراً كالورد، تجري تحت أقمار الدجى لتغني كالملاك

ثم يستبدل (بالثلج) كلمة (الظلم)، في قوله(٣):

سيذوب الظلم يوماً وأراك

- "أعرف البئر والغِطاء" يقال لمن يعرف كل شيء عن الحقيقة، فيحاول أحدهم إخفاءها، يقول(٤):

لقد قُلتُ يا سيدي ما يقال

وما لا يقال

(١) الأعمال ص ١٩.

(٢) الأعمال ص ١٨٨.

(٣) الأعمال ص ١٨٨، وانظر ٢٠٨.

(٤) الأعمال ص ١٣٧.

و لم يبقَ إلاّ نقوش الخرائب والمدن النائحات

فماذا تقول؟ وماذا نقول؟

أنا أعرف البئر يا –سيدي- والغطاء

- "إن للحيطان آذاناً" ويقال لمن يقول كلاماً فيخشى من أن يسمعه أحد خلف الجدران، إلاّ أن الشاعر قلب دلالة المثل، في قوله(١):

في قلبي آلاف الأشياء

لا أحكيها إلاّ للحيطان الصماء

إنّ أسرار الشاعر موضع كتمان، وإن أراد أن يبوح بها، فلا يبوحُ بها إلاّ لمن يحفظها ولا يفشيها لأحد، فعبّر هنا عن أنها حيطان صماء، أي لا تسمع لكي تبوح وتنشر ما استودعته.

- "رَجَع بخفيّ حنين"، وهو مثل فصيح وله مناسبة ، يقال لمن عاد خالي الوفاض، لا يملك شيئاً، إلا أن الشاعر طوّعه في قصيدة بعنوان " توقيعات" التي اشتملت على تسع عشرة توقيعة للتعبير عن حالة الفقد والضياع، وتوقيعة المطلع قوله(٢):

رجعتُ من المنفى

في كفي خفُّ حنين

حين وصلت إلى المنفى الثاني

سرقوا مني الخفين

يشير المقطع إلى معاناة الإنسان في غربته القسرية التي تكررت، وهو في تنقله دائم الخسارة ، فاقد الأمل. وهل لنا أن نقول إن خفي المناصرة يرمزان إلى مخططات العدو في اجتثاث الإنسان من أرضه وسلب هويته وتراثه ؟

وفي قصيدة " قاع العالم" حين أراد إظهار أثر البحر الميت تاريخياً، استدعى في مطلع القصيدة المثل الشعبي الذي يقول :" مِثل خبز الشعير مأكول مذموم" ويقال لمن يضحي بكل ما يملك لإسعاد الآخرين، لكنه يقابل بالنكران، تماما كمن يأكل خبز الشعير لفقره، ثم ما يلبث أن يذم أكله. فقام بتحويره، في نظرة متعاطفة مع ما آل إليه البحر الميت _ البحر الأثير لدى الشاعر_ الذي نعته بأنه بحر حي لا ميت، في قوله(٣) :

(١) الأعمال ص ٢٣٣.

(٢) الأعمال ص ١٤٠.

(٣) الأعمال ص ١١٩.

هذا البحر المأكول المذموم

منذ خراب مدائنه العامرة الآرجاء

قاع العالم هذا البحر الحي .

ومهما يكن من أمر، فالمناصرة اختار مجموعة من الأمثال الشعبية، و لم يكتف بإدراجها في نصوصه إدراجاً جامداً ثابتاً، بل قام بتطويعها إما باستبدال بعض مفرداتها، أو قلب دلالتها، لتعبر عن دلالة إضافية جديدة.

**ج. تضمين أسلوب الطرفة الشعبية:**

استفاد المناصرة من الموروث الشعبي المتعلق بأسلوب سرد الطرفة الشعبية، وهنا لم يضمن طرفة معينة، بل وظف أسلوب الطرفة ،وطريقة التمهيد لها وكيفية سردها، ثم في طريقة قفل الطرفة بمفارقة ساخرة كما في قوله من قصيدة " أمثال" في ديوان "يا عنب الخليل" [(١)]:

طخّ خليلي

جسد البحر الهالك

برصاصات الغيرة

هل تدري من غضب لذلك

هل تدري!!

طبعاً، أهل الطيرة!!

المقطع يشير إلى مكانة البحر الميت الفريدة لدى أهل المناطق المجاورة له، ولإظهار هذه الحميمية وظف الشاعر فيه أسلوب سرد الملحمة الشعبية التي تتصف بالتعابير السهلة المباشرة (طخ خليلي)، (هل تدري)، والاستعارة : ( جسد البحرالهالك)، ( رصاصات الغيرة )، والاستفهام المحفز للقارئ بـــ (هل )ثم الإجابة عن السؤال باختيار بلدة مجاورة لا تقل حبا للبحر الميت . إن استخدام هذا الأسلوب في السرد عمل على ربط أبناء الشعب الواحد، في مقطع يعزز أواصر المحبة، ويوطد علاقات الأخوة .ومن ذلك أيضاً ما سماه الشاعر(بالنكتة الملغومة) [(٢)]، التي تبنى على موقف ينطوي تحته موقف مخالف ناجم عن فهم خاص لعبارة ما، وغالباً ينتهي بموقف مضحك أو مفاجئ غير متوقع كما في قوله[(٣)]:

فجأة..

ظهرت طائرات العدو بحضن الجبل

(١) الأعمال ص ١٩.

(٢) الأعمال ص ٣٧٩.

(٣) الأعمال ص ٢٠.

فقال الخليلي لها: في خجل

يا مَرَة

طائرات العدو ترانا

فكفّي عن الثرثرة

خذي هيئة الانبطاح

فقالت: أما تستحي يا رجل!!!

لو تتبعنا أجواء الطرفة لوجدناها تشتمل على:

١. عنصر المفاجأة (فجأة)
٢. ظهور طائرات العدو.
٣. الحوار البسيط بين الرجل وامرأته (ولتعميق الطرفة اختار نسبته إلى الخليل) واختيار المفردات شعبية، مثل: مرة، طخّ).
٤. استخدام عبارة يرددها الجنود في ساحة القتال أو التدريب وهي: (هيئة الانبطاح)التي كانت عبارة ذات دلالة مزدوجة عمقت النادرة.
٥. استغلال طاقة العبارة التعبيرية لإحداث مفارقة تثير الضحك، والمفارقة قائمة بتحويل العبارة العسكرية إلى عبارة جنسيّة مضحكة.

وبتأثير من المعجم المقاوِم في فلسطين،كان الشاعر يمزج الطرفة البريئة بالمعاناة المريرة لإنتاج حالة إنسانية تخفف من وطأة المأساة كما في قوله(١):

إنني ابن أبي واسألوا ليلة الزحف في عريشة التين

**د. تضمين الصورة الشعبية المبسّطة:**

اعتمدت أغلب صوره الشعبية على التشبيه، ومحاولة مقاربة المشبه للمشبه به، كما اعتمدت على الحركة التي تثير السخرية، ومن الأمثلة على طبيعة صوره، فقوله:

مشيتُ على اللسس كماءٍ تحت التبن(٢)، قلبي أبيض كبفت الموتى(٣)

(١) الأعمال ص ١٧٦.
(٢) الأعمال ص ٢٦٥.
(٣) الأعمال ص٦٩.

مستفيداً في هذه الصور من التراث، وتبدو المفارقة في الصورة الثانية شديدة بين المشبه والمشبه به في اختياره لنقاء القلب، مشبهاً به من قاموس الموت، وهو البفت (نوع من القماش، ينسج منه الكفن)، فانقلبت دلالة اللون الأبيض إلى اللون الأسود نفسياً، مع تعميق صفة النقاء للقلب. ومن صوره المبتكرة وتشبيهاته المفردة:

| المشبه | المشبه به |
|---|---|
| القنفذ المتكوّر | كالقنبلة |
| احترق | كالعصفور في القش المحروق |
| مصمصتك | مثل أجنحة الدجاج |
| ثديان ممعوسان | كقمر الدين |
| القلب | كحبة قمح فوق النار |
| الطفل الندي | كالخضار البعلية |
| عروس عجفاء | كنعجة أصابها الجذام |
| عيونهن الزرقاء | كزهرة الحمحم (نبتة برية شوكية ذات أوراق بنفسجية) |

تُضَاف إليها، بعض الصور التي تثير الضحك، نحو:

أقفاؤهم المرطرطة[١]، مددنا لهم ألسنتنا[٢]، شاعر بلل الخوف سرواله[٣]، لنسد ثقوب أقفائهم[٤]، عجيزته دائماً في ارتخاء[٥]، والذي سيمدد اللسان لكل الأماني الصغيرة[٦]، هرت تحته ونقع الفراش[٧].

كما استخدم التشبيه بوساطة أداة التشبيه (زي)، نحو:

- ليش قلبك زي الصوان[٨]
- قلبك زي الحجر[٩]

هـــ. توظيف بعض المعتقدات الشعبية : استغل في قصائده بعض المعتقدات الشعبية، كقوله[١٠]:

(١) الأعمال ص ٢٩٣.
(٢) الأعمال ص ٢٩٣.
(٣) الأعمال ص ٣٤٩.
(٤) الأعمال ص ٣٩٦.
(٥) الأعمال ص ٥٦٤.
(٦) الأعمال ص ٣٠٩.
(٧) الأعمال ص ٤٥١.
(٨) الأعمال ص ٤٢٩.
(٩) الأعمال ص ٤٢٨.
(١٠) الأعمال ص ٤٧ وانظر ص ٥٦١.

- "رفّت عيني اليسرى"، للدلالة على وقوع أمر مؤلم.

أو توظيف المعتقد الشعبي عند سقوط أسنان الأطفال اللبنية، والتوجه نحو الشمس بالقول(١): "يا شمس خذي سن الحمار واعطيني سن الغزال".

وأخيراً، فإن الشاعر عز الدين المناصرة، وظّف اللغة المحكية والتراث الشعبي الفلسطيني في أعماله توظيفاً جميلاً، إن على مستوى المفردة الشعبية التي عبّر بها عن ارتباط المواطن العربي الفلسطيني بأرضه، أو على مستوى العبارة والتركيب، فاستطاع أن يستوعب كثيراً من هذا التراث الشعبي وأن يتعامل معه بوعي وفاعلية، بوصفه مكوناً أساسياً من مكونات الشخصية الوطنية للشعب الفلسطيني؛ لأن من لا تراث له لا أصل ولا وطن له.

لهذا غدت قصيدة عز الدين المناصرة غابة متشابكة من التضمينات التراثية، اختلطت فيها المفردة العامية، والتعبير العامي، والمثل الشعبي والأهزوجة الوطنية، والطرفة المعبّرة، والكناية المقصودة، بالقصيدة، فاتكأت قصيدته على توظيف التراث الشعبي، الحامل شرعية التاريخ والمكان الكنعاني الفلسطيني ورائحته.

---

(١) انظر الأعمال ص ٤٥٢، ٢٦٨.

# الهمزة و(هل)
# دراسة في الفروق التركيبية والدلالية

د. محمود الديكي *


## ملخّص

يتناول هذا البحث رتبة المكونات في تركيب الاستفهام الذي تستعمل فيه الهمزة أو (هل)، فقد قام الباحث بفحص مقولات النحاة المتعلقة بهذا الأسلوب الاستفهامي، بغية الوقوف على كفايتها الوصفية والتفسيرية .وينطلق الباحث من فرضية تقول بأن تلك المقولات لا تتسم بكفاية وصفية مناسبة لهذين التركيبين، أما في جانب التفسير فإن النحاة قد جانبوا الصواب في تعليل اختلاف (هل) عن الهمزة تركيبياً. وقد خلص الباحث إلى صياغة توصيف مناسب لهذا النمط من التراكيب.أما المدونة اللغوية التي بنى الباحث دراسته عليها فهي الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام، وفي جانب التطبيق درس الباحث الأخطاء التي نصت عليها كتب التصحيح اللغوي في العصر الحديث.وتكمن أهمية هذه الدراسة في طريقة معالجتها لهذه المسألة التركيبية وفي أنها تضع توصيفاً جديداً لما يصح وما لا يصح في هذا النمط من التراكيب.



## Abstract

(Al-Hamzah) and(Hal )
as Interrogative indicators
**"A study in Syntactical and semantically differences"**

This research deals with the rank of components in the construction process of interrogation the words (Hal) and (Al – Hamzah) are used in. The researcher investigated the Arab grammarian's utterances in this interrogative style to assemble abundant quantity of these utterances from a discretional and interpretative point of view. The researcher starts from a theorem that says that these utterances do not possess a suitable descriptive abundance to these two words syntactically. As for dealing with the interpretative aspect, grammarians were far from objective in explaining the difference the word between (Hal) and (Al-Hamzah) structurally. The researcher to suggests a suitable description to this type of structures, after discussing the grammarian's point of view. As for the written materials, the researcher builds his study on (Al-Jaheleya) poetry- (pre-Islamic poetry) and the initial era of Islam poetry. In the applicable part of the research, the researcher studied the errors and the books of linguistic corrections mention in the modern age.


* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة آل البيت.

أسلوب الاستفهام مصطلح أطلقه النحاة العرب القدماء على جملة من التراكيب الإنشائية التي تؤدى بأسلوب مخصوص لفظاً أو تركيباً أو أداء، أو باللفظ والتركيب والأداء مجتمعة؛ لفظاً باستعمال دوال محدّدة قسمها النحاة إلى حروف وأسماء، وتركيباً لأنه ينتج على نسق من رتب المكونات يختلف عن الجمل الخبرية، وأداء لأنه ينتج مصحوباً بأدوات فوق تركيبة، كالتنغيم والنبر، وهذا الأداء تتقارب فيه اللغات وتتباعد، غير أنها تتفق على ضرورة أداء الاستفهام بطريقة تختلف عن الإخبار.

يظهر من استقراء مصنفات النحو العربي أن مصطلح (الاستفهام) هو الأكثر شيوعاً، غير أن ثمة تسمية أخرى لهذا النسق هي (الاستخبار)، ومن النحاة من يفرق بين التسميتين، "فالاستخبار طلب الخبر، والاستفهام طلب الفهم بعد أن تكون قد أُخـــبرت" [١] في حين يرى ابن يعيش أن الاستفهام والاستخبار واحد[٢].

وهو في اصطلاحهم "طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً للسائل من قبل"[٣]، ولا ينطبق هذا التعريف على جميع الأداءات التي تنتسب لهذا الباب كما سيتضح من مناقشة أنماط الاستفهام في هذا البحث. أما ما يتعلق بالاصطلاح فلا يرى الباحث جدوى من الخوض في أي المصطلحين أدق، وإن كان الأمر يستحق البحث فليس مجاله هاهنا، وقد ارتأى الباحث أن يأخذ بمصطلح الاستفهام لأنه الأكثر شيوعاً في مصنفات النحو.

قسم النحاة هذا النسق إلى استفهام تصوري، واستفهام تصديقي، يقصد بالاستفهام التصوري النمط الذي يسأل فيه عن أحد مكونات الحمل ،كأن يسأل عن المحمول وحده أو الموضوع وحده، مع إدراك وقوع النسبة[٤]. ويكون باستعمال أدوات الاستفهام الاسمية (من، وما، وأين، ومتى، وأنى، وأيان، وكم، وكيف وماذا)، ويضاف إلى ذلك الهمزة حين تستعمل في التصور.

أما الاستفهام التصديقي فذاك الذي يطلب فيه إدراك نسبة، ويجاب عليه بنعم أو لا، وتختص به الأداتان الهمزة و(هل) ، وهما أداتان حرفيتان، وقد يكون هذا النوع دون أداة ملفوظة، وهو ما يعتمد على التنغيم وحده.

---

(١) الزركشي، بدر الدين ،**البرهان في علوم القران**، تحقيق:مصطفى عبد القادر عطا، بيروت ، دار الكتب العلمية : ١٩٨٨ ص٢/٣٢٦ .

(٢) ابن يعيش، موفق الدين ت٦٤٣هـــ، **شرح المفصل**، بيروت، عالم الكتب: د.ت، ص٨/١٥٠.

(٣) الهاشمي، التهامي الراجي ،**توطئة لدراسة علم اللغة** ، **التعاريف**، بغداد ، دار الشؤون الثقافية : ١٩٨٧ ص٨٥.

(٤) انظر: نفسه.

يثير موضوع الاستفهام مسألتين تركيبيتين؛ الأولى إشكالية الرتبة، والثانية الإعراب، يتناول هذا البحث إشكالية الرتبة فيما يخصُّ الأداتين الحرفيتين الهمزة و(هل). فما هي القواعد المتعلقة برتبة المكونات في هذين التركيبين الاستفهاميين؟

يجمع نحاة العربية على أن أدوات الاستفهام تحتل صدر الكلام ،وصدر الكلام عندهم ليس موقعاً تولد فيه المكونات أو تنقل إليه، إنما هو وسم للمكون الذي ينتج في بداية الكلام، والقول عندهم بأن هذا العنصر له صدر الكلام يعني أنه لا يجوز أن يتقدمه مكون من مكونات الجملة. هذا المفهوم يختلف عن مفهوم موقع المصدر في النحو الوظيفي، فهو موقع تولد فيه المكونات ويتقدمه موقع المنادى وموقع المبتدأ، ويليه موقع البؤرة، وفق ترتيب المواقع الذي تحدده السلمية الآتية:

م١ م٢ م٣ م٤ م٥ م٦ م٧ م٨

م.منادى< م .مبتدأ< م.مصدَر<م.البؤرة<م.الفعل والفاعل<م.المحور<م.الفضلات<م.الذيل[١]

وتنتج في هذا الموقع (م٣) أدوات الاستفهام، الهمزة و(هل) وبعض الأدوات الحرفية الأخرى التي نص النحاة على أنّ لها الصدارة، مثل أدوات الحض والعرض والتوكيد والشرط، أما أسماء الاستفهام فتولد داخل التركيب ثم تنقل إلى موقع البؤرة، كما يقول تشومسكي [٢] وهذا النقل ليس إجبارياً دائماً، إذ تحتفظ هذه الأسماء بمواقعها داخل التركيب، فيما دعاه الفهري بالاستفهام الصدي والاستفهام المتعدد [٣] ومن هنا فهي ترث الإعراب الذي كانت تخولها إياه وظيفتها التركيبة قبل النقل.

أما القواعد الأخرى فمبثوثة في مصنفات النحو العربي يذكر منها ما يتعلق بموضوع هذا البحث، أي القواعد المتعلقة بالهمزة و(هل).

**أولاً: الهمزة:**

الهمزة في العربية وحدة صرفية (صرفون= مورفيم صرفي) مستقلة أحياناً وغير مستقلة أحياناً أخرى بحسب وظائفها الدلالية والتركيبية، ولعلك لست واجداً أداة لها هذا التعدد كالهمزة، فهي للاستفهام والنداء والتعدية والوصل والتسوية وجزء من مبنى اللفظ أو البنية الصرفية، وهي في الاستفهام تستعمل للإنكار والتقرير والاستهجان ولكل الدلالات التي يخرج لتأديتها هذا الأسلوب، مما ينظر في بابه من مصنفات حروف المعاني مثل: المغني، والجنى الداني، وحروف المعاني، وليس ذلك متحققاً في أدوات الاستفهام الأخرى، حروفاً وأسماء.

---

(١) حول هذه المواقع ينظر: المتوكل، أحمد، **الوظائف التداولية في اللغة العربية**، الدار البيضاء، دار الثقافة: ١٩٨٥. ص١٠٨.

(٢) شومسكي:**اللغة ومشكلات المعرفة**، ترجمة: محمد قبلان المزيني ص٨٢ http://www٣٣.brinkster.com/thelanguage

(٣) انظر: الفهري: عبد القادر الفاسي، **اللسانيات واللغة العربية**، الدار البيضاء، دار توبقال: ١٩٨٨،ص١/١١٢

ويمكن إجمال سماتها التركيبية في باب الاستفهام بما هو آت:

١- لها الصـــدارة كغـــيرها من أدوات الاستفهام، إلا أن صدارتها أقوى من غيرها. فهي تتقدم حروف العطف[(١)].

ومن شواهد ذلك قوله تعالى: ﴿ أو لم ينظروا في ملكوت السموات والأرض ﴾ (الأعراف :١٨٥) وقوله تعالى: ﴿أفأمنوا أن تأتيهم غشية من عذاب الله﴾ (يوسف:١٠٧) وقوله تعالى: ﴿أثم إذا ما وقع آمنتم به ﴾ (يونس:٥٢)

٢- دخولها على النفي بخلاف (هل) [(٢)]ويخرج الاستفهام عندها إلى أغراض منها الاستنكار والتقرير والعرض والحض والتنبيه والتمني،من ذلك قوله تعالى: ﴿ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل﴾ (الفيل :١).

٣- دخولها على الشرط، مما لا يـــجوز في (هل) [(٣)]ومنه قوله تعالى: ﴿ أئن ذكرتم بل أنتم قوم مسرفون﴾ (يس:١٩ ) وقوله تعالى: ﴿ وقالوا أئذا كنا عظاماً ورفاتاً أئنا لمبعوثون﴾ (الإسراء :٤٩)

٤- دخولها على (من) إذا تمت بصلتها [(٤)] ومنه قوله تعالى: ﴿**أفمن يلقى بالنار خير، أمن يأتي قائماً يوم القيامة**﴾ (فصلت: ٤٠) .

٥- يذكر المسؤول عنه في التصور بعدها، وتسمى عندها الهمزة المتصلة [(٥)]. ومنه قول الشاعر:

أثعلبة الفوارس أم رياحا		عدلت بهم طهية والخشابا[(٦)]

٦- تدخل على الاسم وإن كان في حيزها فعل ولا يجوز ذلك في (هل)[(٧)]

٧- لا تذكـــر بعد أم الإضراب، فلا يقال: أقام زيدٌ أم أقعد؟ ويقال: أم هل قعد؟ [(٨)]

---

(١) سيبويه، عمر بن عثمان (١٨٠هـــ)، **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيـــل، بـــيروت، ١٩٩١،ج ٣، ص١٨٧/ ١٩٩، و السيوطي٩١١هـــ، جلال الدين، **همع الهوامع** في شرح جمع الجوامع، تحقيق: أحمد شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلميـــة: ١٩٩٨ :٣٦٢/٤.

(٢) ابن هشام،ت٧٦١هـــ **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق مازن المبارك ومحمد علـــي حمـــد الله، ط٦، بـــيروت، دار الفكـــر: ١٩٨٥ص٦، والسيوطي، الهمع، ص ٣٦٠/٤.

(٣) سيبويه، الكتاب، ٨٢/٣، والسيوطي، الهمع ٣٦٠/٤.

(٤) سيبويه، الكتاب ٩٩/١.

(٥) سيبويه، الكتاب ١٧٦/٣.

(٦) البيت لجرير وهو من شواهد سيبويه :١٠٢/١ .

(٧) سيبويه، الكتاب ٩٩/١، ١٠١، والمرادي، الحسن بن قاسم، **الجنى الداني في حروف المعاني**، تحقيق: فخر الدين قبـــاوة، بـــيروت، دار الكتب العلمية:١٩٩٢، ص ٩٧ وابن يعيش، شرح المفصل، ص ١٥١/٨.

هذه هي مجمل السمات التركيبية التي نص عليها النحاة في الهمزة استفهامية، ولأن لها هذه السمات دون غيرها من أدوات الاستفهام عدّها النحاة أماً لباب الاستفهام، فقد ذكر سيبويه أنه ليـــس للاستفهام في الأصل غيرها[١].

**ثانياً: (هل):**

هل من حروف الاستفهام وهي مورفيم صرفي(صرفون) مستقل، ولا تستعمل في العربية لغير الاستفهام، سوى ما يمكن عدّه تطوراً لـــ (هل) في (هلاّ) التي هي أداة من أدوات الحض، وما ذكره بعض النحاة من أن هل في قوله تعالى:﴿ وهل على الرسول إلا البلاغ المبين﴾ (النحل:٣٥) للنفي[٢]، وما هي إلا استفهامية خرج فيها الاستفهام إلى دلالة بيانية بلاغية تقتضي النفي.

توافق (هل) الهمزة في بعض سماقا التركيبية والدلالية وتخالفها في أخرى، وفيما هو آت السمات التركيبية لـــ (هل)، كما نص عليها النحاة:

١- لا يليهـــا إلا الفعل إن كان في حيزها فعل[٣]، وقد خص سيبويه النمط (هل < اسم < فعل) بالشعر وحكم عليه بالشذوذ والقبح[٤].
٢- لا يليها نفي، فهي عندهم بمترلة قد[٥].
٣- لا تدخل على شرط أو عطف أو (إن)[٦].
٤- لا يذكر معها ما دعوه بالمعادل، فلا يقال: هل لقيت زيداً أم خالداً؟

(٨) السيوطي، الهمع٤/٣٢٦، وابن هشام، المغني ٣١.

(١) سيبويه ، ١/٩٩، وانظر: ابن يعيش، السابق ٨/١٥١، والمبرد: أبو العباس، ت٢٨٥هـــ **المقتضب**، تحقيق: عبد الخالق عضيمة، بـــيروت، عالم الكتب : د.ت، ص٢/٤٥، وابن هشام، السابق، ص ١٩، والمرادي، السابق، ص٩٧.

(٢) انظر: ابن هشام:٤٥٦.

(٣) سيبويه: ١ / ٩٩، والاسفراييني، ٦٨٤هـــ **فاتحة الإعراب في إعراب الفاتحة**، تحقيق: عفيف عبد الرحمن، منشورات جامعـــة اليرمـــوك، سلسلة الآداب واللغويات، ١٩٨١، ص٣٣، وابن هشام، المغني، ٤٥٦.

(٤) سيبويه: ١/٩٩، ١٠١.

(٥) سيبويه: ٣/١٨٩، والمبرد، المقتضب، ص ٢٨٩.

(٦) ابن هشام، المغني، ٢/٢٨.

٥- يكثر أن يحذف المسؤول عنه بعدها، وذلك في سياق الطلب والحض، كقولنا: هل لك في ذلك؟ ولا يكون ذلك مع الهمزة، فلا يقال: ألك في ذلك؟

٦- تكون للنفي، ولهذا تأتي بعدها (إلا) و(الباء)[1]. ومنه قوله تعالى: ﴿**فهل على الرسول إلاّ البلاغ المبين**﴾ (النحل: ٣٥). ومنه قول الفرزدق:

**يقول إذا أقلوني عليها وأقردت　　　ألا هل أخو عيش لذيذ بدائم** [2]

ودليل النحاة على أن (هل) للنفي في مثل هذه الشواهد، هو أن (إلاّ) و(الباء) لا تقعان في هذا السياق إلا وقبلهما نفي.

هذه هي مجمل قواعد النحاة في الفرق دلالياً وتركيبياً بين الهمزة و(هل). ومن استقراء هذه القواعد يتضح أنها تتسم بكفاية وصفية عالية، وعلى الرغم من تشعبها وكثرتها إلا أنهُ يمكن إجمالها لتصلح للوصف والتوصيف على النحو الآتي:

قا١: تستعمل (هل) والهمزة في الاستفهام التصديقي.

قا٢: يخرج الاستفهام معهما لدلالات سياقية متعددة.

قا٣: تولدان في موقع المصدر (م٣)، وبعبارة النحاة: لها الصدارة.

قا٤: (هل) لا يليها إلا الفعل إن كان في حيزها فعل، ولا يليها حرف سوى حروف الجر، بخلاف الهمزة.

قا٥: هل لا تليها (أم) ويجوز أن تسبقها (أم) بخلاف الهمزة.

قا٦: تسبق الهمزة حروف العطف، ولا يجوز ذلك في (هل).

قا٧: تقترن الهمزة بالمسؤول عنه.

قا٨: (هل) يستدرك عليها بـــ (إلاّ) بخلاف الهمزة.

قا٩: لا يدخل حرف استفهام على حرف استفهام .

---

(١) ابن هشام، المغني، ٤٥٦.

(٢) **ديوان الفرزدق**، تحقيق: فاعور علي، بيروت :دار الكتب العلمية:١٩٨٧، ص٨٦٣ .

على ضوء هذه القواعد يمكن تفسير خطأ الجمل الآتية، وهي جمل توردها كتب التصحيح اللغوي في العصر الحديث.

| الجملة موطن ورودها | القاعدة | التصحيح[١] / التصحيح[٢] |
|---|---|---|
| ١- هل لم يكن هناك؟ (١) | قا٤ | ألم يكن هناك/ هل كان هناك؟ |
| ٢- هل لا يستحق ذلك؟ (٢) | قا٤ | ألا يستحق ذلك/ هل يستحق ذلك؟ |
| ٣- هل إنه استطاع أن يجتمع بالمسؤول؟ (٣) | قا٤ | أنه استطاع أن..../ هل استطاع أن....؟ |
| ٤- هل إن تخلفت عن وظيفتي أستوفي راتبي؟ (٤) | قا٤ | أن تخلفت.../ هل أستوفي راتبي إن تخلفت عن وظيفتي؟ |
| ٥- هل كانت مسرورة أم حزينة (٥) | قا٥ | أكانت مسرورة أم حزينة؟ هل كانت مسرورة؟ |
| ٦- هل هذا الأمر يعجبك؟ (٦) | قا٤ | أهذا...؟ هل يعجبك هذا الأمر؟ |
| ٧- أهل أستطيع أن أفعل ذلك؟ (٧) | قا٩ | هل أستطيع أن أفعل ذلك/ أأستطيع أن أفعل ذلك؟ |
| ٨- أجاء زيدٌ أم عمرو؟ (٨) | قا٧ | أزيدٌ جاء أم عمرو؟ أجاء زيدٌ أم لم يأتِ؟ |
| ٩- أهي بيضاء الصحيفة أم صفراء؟ (٩) | قا٧ | أبيضاءهي الصحيفة أم صفراء؟ |

(١) اليازجي، إبراهيم، **لغة الجرائد**، بيروت، دار مارون عبود: ١٩٨٤، ص ٧٧.

(٢) الزعبلاوي، صلاح الدين، **أخطاؤنا في الصحف والدواوين**، دمشق، المكتبة الهاشمية: ١٩٣٩، ص٥٣.

(٣) يعقوب، إميل، **معجم الخطأ والصوب في اللغة**، بيروت، دار العلم للملايين: ١٩٨٣.ص٣٥٧.

(٤) جاد الله، زهدي، **الكتابة الصحيحة**، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع: ١٩٧٧، ص٣٨

(٥) جواد، مصطفى، **قل ولا تقل**، بغداد، مكتبة النهضة العربية: ١٩٨٨، ص١١١.

(٦) داغر، أسعد خليل، **تذكرة الكاتب**، القاهرة، المطبعة العصرية: ١٩٣٣، ص٥٦.

(٧) نسيم، نصر، **أخطاء ألفناها**، بيروت، دار العلم للملايين: ١٩٩٤، ص١٩١.

(٨) يعقوب،معجم الخطأ والصواب، ص ٢٨٠

(٩) المنذر، إبراهيم، **كتاب المنذر**، بيروت، مطبعة الجهاد: ١٩٢٧ ، ص٤٣.

١٠-وأليس من الممكن فعل كذا؟ [(١٠)] قا٦ أوليس من الممكن فعل كذا؟

١١- ثم أليس من المعقول فعل كذا؟ [(١١)] قا٦ أثم ليس من الممكن فعل كذا؟

ومن النظر في هذه الأخطاء التي نصت عليها كتب التصحيح اللغوي يظهر أن القاعدة (قا٤) هي التي غلب تجاوزها تجاوز غيرها من القواعد، وهي قاعدة رتبية متعلقة بـــ(هل)، حيث استعملت (هل) بدل استعمال الهمزة. ويضاف لهذه الجمل الجملة رقم (٥)، ولا يمكن إرجاع خطأ هذه الجمل إلى نقص في الكفاية اللغوية في استعمال (هل) ومن ثم الإبقاء على (هل) وتصحيح الجملة بعدها بحذف النفي في (١) و(٢) وحذف الأداة (إنّ) في الجمـــلة رقم (٣) وإعادة ترتيب الشرط والمشروط في (٤) وحذف المعادل مع (أم) في (٥)، إنما يظـــهر أن المرسل استعمل (هل) في الموطن الذي يجب أن يستعمل فيه الهمزة، فهو في (١) و(٢) و(٣) و(٤) و(٥)و (٦) لا يسأل عن نسبة أي تصديق، إنما الاستفهام حسب مقتضيات التداول استفهام تصوري ينصب على جزءٍ من الإسناد. وعليه، فإن التصحيح الأول هو التصحيح المناسب لهذه الجمل.

الجملة رقم (٧) تبدو غريبة بعض الشيء، إذ يصعب أن يستعمل المرسل أداتين حرفيتين للاستفهام، ولا يمكن الاتكاء على شاهد نحوي وحيد للحكم في أن الهمزة تدخل على هل، وهو الشاهد:

**سائل فوارس يربوع بشدتنا أهل رأونا بسفح القف ذي الأكم**[(١)]

ويبدو أن هذا الخطأ، إن صح تحققه في واقع الاستعمال، من باب غلط السهو، أو أنّ المرسل أراد استعمال الهمزة ولكنه استثقل دخولها على الهمزة في (أستطيع) ففصل بينهما بـــ(هل) على أنني أشكك في وقوع مثل هذا الخطأ.

وفي الجملتين (٨) و(٩) لابدّ أن تقترن الهمزة بالمسؤول عنه، والبؤرة هنا بؤرة مقابلة [(٢)] ، كما يوضح ذلك استعمال (أم) ولهذا لابدّ أن ينتقل المسؤول عنه إلى موقع البؤرة، وعليه فإن التصحيح المناسب لهذه الجملة هو التصحيح الأول.

---

(١٠) أحمد مختار عمر، **أخطاء اللغة العربية المعاصرة عند الكتاب والإذاعيين**، القاهرة، عالم الكتب: ١٩٨١، ص١٩١.

(١١) نفسه.

(١) البيت ينسب لزيد الخيل وهو من شواهد المبرد، **المقتضب**، ٤٤/١، ابن جني، ت٣٩٢هـ **الخصائص**، ٤٦٥/٢، وابن يعيش: **شرح المفصل**١٥٢/٨، والبغدادي، الخزانة، ٥٠٦/٤.

(٢) حول مفهوم بؤرة المقابلة وبؤرة الجديد ينظر: المتوكل، **الوظائف التداولية**، ١٢٨.

أما الجملتان الأخيرتان (١٠) و(١١) فقد تقدم حرفا العطف (الواو) و(ثم) أداة الاستفهام الهمزة، خلافاً لسمات إحلال الهمزة التي تقتضي أن تتقدم العطف وهو الأداء الذي نجده في القرآن الكريم، غير أننا لا نسلم أن الهمزة تتقدم حرف العطف، ذلك أن العطف ينسق بين متناظرات، إما مكونات إفرادية، أسماءً أو أفعالاً، أو مكونات جملية متناسقة إنشاءً وإخباراً، فتقول: صلى علي ثم نام علي ←—— صلى عليٌ ثم نام

أصلى علي ثم (أنام) ؟ ←—— أصلى علي ثم نام؟

حيث تحذف المكونات المتشابهة وفقاً لقانون الاقتصاد اللغوي، ولا يمكن لك أن تنسق بين إخبارٍ وإنشاء على النحو الآتي:

صلى عليٌ ثم أنام؟

وإن شئت أن تسأل عن نوم علي دون صلاته فإنك تستعمل نسقاً آخر من الأداء كأن تقول:

أنام عليٌ بعد أن صلى؟

وفي أنماط العطف هذه كلها لا يمكن أن تستعمل أداة الاستفهام قبل العاطف فلا تقول:

صلى عليٌ أثم نام؟

أما الشواهد القرآنية التي تقدمت فيها الهمزة ما يبدو أنه حرف عطف فقد خرج فيها حرف العطف عن وظيفة العطف إلى وظيفة الاستئناف، أي الوظيفة التي يشعر فيها المرسل المتلقي ببدء إخبار جديد، وهو بذلك يشارك الهمزة في وظيفة التبئير (لفت الانتباه)، وبهذا صح أن يقترن بالهمزة ووجب أن تتقدم عليه، والأجدى أن ينظر للهمزة والحرف بعدها على أنهما أداة واحدة تفيد الاستفهام والتنبيه ، وقد خرج فيها الاستفهام إلى وظائف غير وظيفة الاستفهام المحايد.

**ثالثاً: في الكفاية التفسيرية:**

تنبه النحاة إلى اختلاف الهمزة عن هل تركيبياً وقد نجحوا في توصيف الفروق التركيبية بينهما، غير أنهم اختلفوا في تفسير هذه الفروق، وكانت الظاهرة الأبرز هي اختلاف الهمزة عن (هل) في عدم جواز دخول (هل) على الاسم إن كان في حيزها فعل، هذه الظاهرة هي التي راحوا يلتمسون لها تعليلاً مغفلين الفروق الأخرى بين الأداتين، وقد جاءت تفسيراتهم لهذه الظاهرة على النحو الآتي:

**أولاً: فكرة الأصالة في الباب:**

تعد نظرية الأصل والفرع من أعمدة الدرس النحوي العربي، فالفرع لا يقوى قوة الأصل، إذ له قوة في التصرف غير تلك التي للفرع، فلما رأوا الهمزة أكثر تصرفاً من (هل) عدّوهـــا أصيلة في بابها، ونفوا الأصالة عن سواها وهي عندهم أم باب الاستفهام[(١)]، وتعليل النحاة في مثل هذه الأحوال مرتبك، فهم يجعلون أداة من الأدوات أماً لباب نحوي لأنها أوسع تصرفاً من غيرها، فيجوز فيها ما لا يجوز في غيرها، ويعكسون الأمر أحياناً فيجعلون تصرف الأداة ناتجاً عن أصالتها في بابها وأمومتها لهذا الباب، فتكون أمومة الأداة علة ومعلولاً. وقد لفتت ظاهرة الأمومة في النحو العربي انتباه أحد الباحثين، غير أنه خرج من البحث برأي لا يصمد أمام النقد، وهو يصرح بأن رأيه مبني على الظن، فهو يعلل هذه الظاهرة بأسبقية الأداة في الوضع[(١)]، هذا الرأي الذي نص عليه الباحث هو ذاته رأي سيبويه ومن تبعه، فسيبويه يرى أنه ليس للاستفهام غير الهمزة، وحيثما وردت أداة أخرى للاستفهام فالهمزة منوية معها وقد حذفت استغناءً حين وجد أن هذه الأدوات تستعمل في سياق الاستفهام وحسب [(٢)].

يبدو هذه الرأي الذي يراه سيبويه وجيهاً على غرابته، ذلك إن سلمنا بأن الأداة الوحيدة التي كانت للاستفهام في مرحلة من مراحل تطور العربية القديمة هي الهمزة، أما الأدوات الأخرى؛ (هل)، وأسماء الاستفهام، فتطور لاحق حين أصبحت كل حالة من حالات الاستفهام تقتضي مؤشراً استفهامياً خاصاً يذكر مع الهمزة، ثم في مرحلة لاحقة استغني عن الهمزة في هذه المواطن وبقيت الهمزة محافظة على سعة استعمالها في مواطن تركيبية متعددة، غير أنه ليس ثمة ما يركن له في أنّ الهمزة هي أول ما وضع في باب الاستفهام، لاسيما أنها تستعمل في أنساق تركيبية كثيرة غير الاستفهام، فأيُّ هذه الأنساق أحق بالهمزة؟ والإجابة على هذا السؤال جد صعبة، وتقتضي بحثاً في اللغات السامية في دراسة مقارنة تبين عن خفايا استعمالات الهمزة وباقي مؤشرات الاستفهام في هذه اللغات.

### ثانياً: مقارنتهم هل بـــ (قد):

ينسب هذا الرأي لغير واحدٍ من النحاة منهم سيبويه والمبرد والكسائي والفراء وابن جني وابن يعيش والزمخشري، وخالفهم ابن هشام [(٣)]، وقد عُدّت (هل) بمعنى قد، استناداً إلى قوله تعالى:﴿ هل أتى على الإنسن حين من الدهر لم يكن شيئاً مذكوراً﴾ (الإنسان: ١ )، وقد أغراهم بهذا الرأي خروج الاستفهام

(١) انظر: سيبويه ١/٩٩، وابن يعيش، السابق، ١٥١/٨، والمبرد، السابق، ٤٥/٢، وابن هشام، السابق ٩٩، والمرادي، السابق ٩٧.

(١) انظر: القضاة، سلمان، **ظاهرة الأمات في النحو العربي**، حوليات الجامعة التونسية ، ١٩٩٥، ص١٦٩.

(٢) انظر: سيبويه: ١ /٩٩ .

(٣) انظر: ابن هشام، السابق، ٤٦٠-٤٦٢.

في هذه الآية إلى التقرير، ومن هنا عدّت (هل) بمعنى (قد). يضاف إلى ذلك الشاهد الشعري اليتيم، حيث اقترنت الهمزة بـــ(هل):

(أهل رأونا بقاع القف ذي الأكم)

وهذا الرأي ضعيف من عدّة أوجه؛ الأول أنه لا يمكن مقارنة (هل) بـــ (قد)، ذلك أن (قد) لا تدخل على الأسماء البتة، أما عدم دخول (هل) على الأسماء فمرتبط بوجود فعلٍ في حيز (هل)، والثاني أننا لا نسلم بأن (هل) في الآية بمعنى (قد) إنما الحاصل أن الاستفهام في هذه الآية خرج عن غرضه إلى غرضٍ تكشف عنه كتب التفسير والبيان القرآني، والإعجاز العلمي، مما ليس في مجال هذا البحث ونتركه لأهل الصنعة، أمّا الثالث؛ فيتعلق بتخريج دخول الهمزة على (هل) في الشاهد السابق، فلا يمكن أن تكون (هل) بمعنى (قد) ذلك أن الهمزة لا تدخل على (قد) وما هو بدلالتها من تحقيق أو تشكيك.

**ثالثاً: مقارنتهم أدوات الاستفهام بأدوات الشرط:**

قارن النحاة بين أدوات الشرط وأدوات الاستفهام من جهتين تركيبيتين؛ جهة الرتبة والتضام وجهة النحو والإعراب، فـــــقد وجدوا أن هذه الأدوات لا يليها إلا الفعل، وأنها تشكل حاجزاً فلا يعمل ما بعدها فيما قبلها(١).

هذا الرأي يحتاج إلى تدقيق من جهتين؛ الأولى أننا لا نسلم بأن أدوات الشرط لا يليها إلاّ الفعل، والأمثلة على مباشرتها الأسماء مما لا حصر له، كقوله تعالى:

﴿**إذا الشـــــمس كورت**﴾ (التكوير: ١). وقوله تعالى: ﴿**وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما**﴾(الحجرات: ١٠).

وتقدير النحاة لفعل محذوف وجوباً تعسفٌ اقتضاه طلب الاتساق وطرد قاعدة الشرط التي تنص على أن الشرط تركيب تتقدمه أداة الشرط يليها فعل الشرط ثم الجواب، وأن الأدوات الجازمة تقتضي مكوناً يظهر فيه أثر الجزم.

والوجهة الثانية ما ذكر في مقارنة (هل) بـــ (قد) من أن العلة لا تكمن في عدم مباشرة (هل) الأسماء، مما لا تقارن فيه (هل) بالأدوات التي لا يليها إلاّ الفعل، هذا إن سلمنا بأن أدوات الشرط لا يليها إلاّ الفعل.

والأبين من ذلك أن قولنا في الشرط:

إن زيد حضر/ أكرمته

(١) انظر: سيبويه: ٩٩/١، والاسترابادي ،٦٨٦هـــ رضي الدين، **شرح الكافية في النحو** لابن الحاجب، بـــيروت، دار الكتـــب العلميـــة: ١٩٨٥. ١٢/١، وابن يعيش ٢/٨- ٣.

أو إن حضر زيد/ أكرمته

سواء في المقبولية. والخلاف في أنظار النحاة وحسب. أما قولنا في الاستفهام:

هل حضر زيد؟ وهل زيدٌ حضر؟ فليس سواء في المقبولية.

أما اتفاق أدوات الشرط وأدوات الاستفهام في عدم ظهور الأثر النحوي لما بعد الأداة فيما قبلها فليس كافياً للمقارنة بين النسقين، إذ هو ظاهرة تتعلق بالعامل النحوي مما ليس له علاقة في هذا الموطن بالرتبة والتضام.

ويبطل آراء النحاة السابقة في تفسير الفرق بين الهمزة و(هل) جملٌ ولي الفعل فيها (هل) ولكنها جمل غير قواعدية (لا تتسق وقواعد العربية) كقولنا:

هل حضر زيدٌ أم عليٌّ؟

وأخرى غير مقبولة ولي فيها الاسم (هل) و لم يكن في حيزها (فعل) كقولنا:

هل حاضرٌ زيد؟

لقد لمس بعض النحاة الفرق بين الهمزة و(هل) بقولهم: إن الهمزة تكون للتصديق والتصور، في حين لا تكون (هل) إلا للتصديق ، وبقولهم: إنّ الهمزة يستفهم بها عن ذات وعن نسبة، أما (هل) فلا يستفهم بها إلاّ عن نسبة، ولعلّ الحل يكمن في مفهوم السؤال عن الذات والسؤال عن النسبة. يقصد بالسؤال عن الذات السؤال عن مكونٍ من مكونات الجملة. وهو السؤال الذي يتحقق باستعمال أسماء الاستفهام التي للتصور. على النحو الآتي:

الإخبار: زيد مجتهد

هذه الجملة تخبر عن نسبة الاجتهاد لزيد. والاحتمالات الممكنة للسؤال عن هذه الجملة أو مكوناتها يمكن أن تكون على النحو الآتي:

**أولاً:** السائل لا يعرف (خالي الذهن) أمتحققة نسبة الاجتهاد لزيد أم غير متحققة؟ فيسأل:

أزيدٌ مجتهد؟

هل زيد مجتهد؟

فهو يسأل هنا عن نسبة الاجتهاد لزيد

**ثانياً:** يسأل السائل عن المجتهد، من هو؟ (يسأل عن ذات) وفي هذه الحال لا يجاب بنعم أو (لا)، وله أن يسأل:

من المجتهد؟ (أهو زيدٌ، أم عمرو،...؟)

أو أن يسأل:

أزيدٌ المجتهد؟

**ثالثاً:** يسأل السائل عن حال زيد، (الخبر)

أمجتهد زيد؟

آلمجتهد زيد؟

ما حال زيد؟

هل المجتهدُ زيد؟

وعليه، فإن الذي يحدد موقع المكونات في هذه البنى هو حال المرسل (المستفهم) وما هي المعلومة (الخبر) التي يطلبها. مما يمكن نسبته إلى القواعد التداولية، بعد أن تكون قد لعبت القواعد التركيبية دورها في تحديد المكونات، ويمكن تحديد القواعد التي تتحكم في رتبة المكونات ومواقعها التي تولد فيها أو تنقل إليها وفق الترتيب الآتي:

القواعد المكونية ←—— القواعد التركيبية ←—— القواعد التداولية

يقصد بالقواعد المكونية في هذا البحث السمات التمايزية للمكونات، ومنها المعجم والدلالة والصرف، ويدخل من ضمنها التعقيد المقولي للمكون (حجمه) كأن يكون المكون جملة. أما القواعد التركيبية فيقصد بها السمات التركيبية كالتضام والوظائف التركيبية الإسنادية، أما القواعد التداولية فيقصد بها حال المرسل والمتلقي وما هو مقصودهما من الإخبار أو الاستخبار.

تتحدد السمات التمايزية لكل من (أ) و(هل) على نحو يفرض توليدهما في الموقع الذي تولد فيه الأدوات الحروف، ومنها (إنّ) وحروف العرض والحض، فهما حرفان لا يحملان دلالة في ذاتيهما، ولا يمكن أن تسند لهما وظيفة تركيبية إسنادية أو غير إسنادية، فلا تسند لهما وظيفة الفاعل أو الفعل أو المفعول أو الحال،....... وعليه، فإنهما لا يولدان داخل الجملة ليتم نقلهما بعد ذلك إلى موقع البؤرة أو المبتدأ أو الذيل، إلى غير ذلك من المواقع الممكنة ضمن بناء الجملة العربية، فليس من سبيل إلى وصف الموقع الذي تحتلانه غير أنه موقع المصدر، وهو موقع يسبق رتبة موقعي الإسناد، سواء أكان إسناداً فعلياً أو اسمياً أو وصفياً أو كونياً، كما يتضح في الجمل الآتية:

١- هل / أزيد مجتهد؟

٢- هل/ أحضر زيد؟

٣- هل/ أكان زيدٌ في البيت؟

أما قواعد التركيب الأخرى كالتضام فلا تمنع أن تتضام هذه الأدوات مع الفعل أو الاسم أو الحرف. ومن هنا فإن العربية تجيز:

١- أزيد حضر؟ أحضر زيد؟ أفي البيت زيد؟

٢- هل كان زيدٌ في البيت؟ هل زيدٌ هو الذي كان في البيت؟ هل في البيت كان زيد؟

**القواعد التداولية:**

تعدّ القواعد التداولية أقدر على تحليل كثير من الأداءات اللغوية، فهي تأخذ بعين الاعتبار المرسل والرسالة والمتلقي والسياق ومختلف ظروف التخاطب في الوقت الذي انشغل فيه الدرس اللساني بالبنية والنسق وأولوية اللسان على الكلام .

تنص القاعدة التداولية على أن المكون الذي يحمل المعلومة الجديدة يحتل موقع البؤرة ، غير أن المعلومة المستخبر عنها في جدّتها تعتمد على حال المرسل وفق المقامات الآتية:

أ- المرسل محايد /خالي الذهن من المعلومة التي يسأل عنها، وليس متحيزاً لأحد ركني الإسناد أي لا يعرف نسبة الخبر للمخبر عنه، فيسأل عن (اجتهاد زيد) على النحو الآتي:

- (أ) (زيدٌ) (مجتهد)؟ ←——— (نعم/ لا): زيدٌ مجتهد

- (هل) (زيدٌ) (مجتهد)؟ ←——— (نعم/ لا): زيدٌ مجتهد

هاتان البنيتان في هذا المقام متساويتان دلالة وتركيباً. فهما تسألان عن نسبة الاجتهاد لزيد تحققاً وعدماً.

ب- المرسل يعرف أحد طرفي الإسناد، فهو ليس خالي الذهن من الإخبار، كأن يكون يسأل عن الاجتهاد وليس عن (زيد) في هذه الحال تنقل المعلومة (الإخبار) المستفهم عنها إلى موقع البؤرة على النحو الآتي:

أ (مجتهدٌ) زيد؟ ←——— نعم/ لا: مجتهدٌ زيد

وتبدو الجملة الثانية باستعمال (هل) أقل مقبولية:

** هل مجتهد زيد؟

على الرغم من أن الإخبار لا يتضمن فعلاً، من نمط:

- هل زيدٌ يجتهد؟

وهو الذي وصفه النحاة بعدم المقبولية، وخصه سيبويه بالشعر وحكم بشذوذه.

نخلص مما تقدم أن ترتيب الجملة مع (هل) يجب أن يكون على النحو الآتي:

١- (هل) < مسند إليه < مسند ←——— جملة اسمية

٢- (هل) < مسند < مسند إليه ←——— جملة فعلية

وهما يمثلان الترتيب المحايد (غير المشحون ذرائعياً) لنمطي الجملة في اللغة العربية. ومن خلال بحث استقصائي في القرآن الكريم وفي الشعر العربي الجاهلي وشعر صدر الإسلام، وقد تم البحث حاسوبياً في موسوعة الشعر العربي التي أعدّها المنتدى الثقافي- أبو ظبي ومنشورة على موقعه على شبكة المعلومات (www.cultural.org.ae) لم يعثر الباحث إلا على شاهدٍ وحيد غيرت فيه الرتبة، وذلك في قول الشاعر:

**هل اليأس يسلي النفس عنها وتنقضي أمور تعنيها وأخرى تشوقها**(١)

في حين تبيح الهمزة جميع تغيرات الرتبة الممكنة.

إن كلام النحاة حول (هل) بأنها يسأل بها عن نسبة فيه مفتاح الحل، إذ يقصد بالنسبة علاقة تربط الخبر بالمخبر عنه، أي نسبة الخبر إلى المخبر عنه، والأصل في وضع الإخبار أن يكون المتلقي للإخبار محايداً يمثل له الخبر معلومة جديدة (حسب توقع المرسل) فتقول لمن لا علم له مسبقاً:

١- دَمّرَ الاحتلال بيتاً في غزة.

هذه الجملة تنسب تدمير بيت في غزّة للاحتلال.

فإن أردت أن تكون بؤرة الإخبار هي المُدَمِّر قلت:

٢- الاحتلال دمّر بيتاً في غزة

هذه الجملة هي جواب على سؤال: من دمّر...؟

وإن أردت أن يكون الإخبار منصباً على المكان نقلته إلى موقع البؤرة :

في غزة دمّر الاحتلالُ بيتاً.

وهكذا،

ويقتضي السؤال بـــ (هل) أن يكون السائل في مقام المحايد السائل عن نسبة اتصاف المخبر عنه بالخبر، فهو يسأل عما لا يعلم، وعليه، فإن الجملة بعد (هل) تتخذ فيها المكونات مواقعها المحايدة.

هل دمّر الاحتلال بيتاً في غزّة؟

في هذه الجملة تكون جميع المكونات، الحدث والمحدث وما وقع عليه الحدث والمكان، على ذات المستوى من الأهمية في الإخبار، فإن كان واحد من هذه المكونات يحمل وظيفة تداولية تخوله احتلال موقع غير ذاك الذي تخوله إياه وظيفته التركيبية فإنه ينقل إلى موقع آخر، فإن كان يمثل بؤرة السؤال احتل موقع البؤرة وهو موقع بعد (م٣) ( وهو موقع المصدر الذي تحتله أداة الاستفهام كما تقدم).

١- م٣ (الاحتلال) دمّر بيتاً في غزّة؟

٢- م٣(في غزة) دمّر الاحتلال بيتاً؟

---

(١) البيت لأبي عدي النمري، وهو من الشعراء الأعراب المغمورين ، وينسب إلى قبيلة أزد ، له شعر في كتاب: **منتـــهى الطلـــب في أشـــعار العرب.**

٣- م٣(بيتاً) دمّر الاحتلال في غزة؟

في الجملة (١) ينصب السؤال على الحدث، ويصلح أن يسأل عنه بـــ (مَن)، وفي (٢) على المكان ويمكن أن يسأل عنه بـــ (أين) وفي (٣) ينصب السؤال على من وقع عليه الحدث، ويصلح أن يسأل عنه بـــ (ماذا)، وعليه، فإن السائل قد انتقل من مقام السؤال عن النسبة في: (هل دمّر الاحتلال بيتاً في غزة؟) إلى مقام التصور، حيث ينصب السؤال على أحد مكونات الجملة، وبما أن (هل) لا تستعمل في التصور، فإنها تخلي موقعها إلى واحدة من أدوات التصور، وهي الهمزة وما دعاه النحاة بأدوات الاستفهام الاسمية على النحو الآتي:

آلاحتلال دمّر بيتاً في غزة؟

أفي غزة دمّر الاحتلال بيتاً؟

أبيتاً دمرّ الاحتلال في غزة؟

ولكن ما الفرق بين استعمالنا للهمزة في هذه التراكيب واستعمالنا لأسماء الاستفهام؟ بعبارة أخرى ما الفرق بين قولنا:

**أ- (أفي غزة دمر الاحتلال بيتاً) وقولنا: (أين دمر الاحتلال بيتاً؟)**

يتضح ذلك الفرق من المقارنة بين المقامين التخاطبيين، ففي الجملة (أ) يكون السائل متردداً بين خيارات معينة من مثل (في غرة، في نابلس، في جنين،..)، ولهذا فإنه يمكن استعمال (أم) في هذه الجمل:

أفي غزّة دمرّ الاحتلال بيتاً أم في نابلس؟

وهو ما دعاه المتوكل ببؤرة المقابلة (انظر: المتوكل: ١٢٨)، أما في الجملة (ب) فالمعلومة جديدة لا يعرفها السائل وهو ليس متردداً بين خيارات، ولهذا فإنه يسأل بـــ (أين)، وكذا الحال في السؤال عن جميع مكونات الجملة باستعمال (من، وما، وأين، ومتى...) وهنا لا يصح أن نستعمل (أم). ومن هنا يبرز فرق آخر بين الهمزة وهل، وهو أن الهمزة لا تستعمل إلاّ في بؤرة المقابلة غير أن وظيفة البؤرة يمكن أن تسند إلى أحد مكونات الجملة أو إلى الجملة برمتها، على النحو الآتي:

| | |
|---|---|
| أدمر الاحتلال بيتاً في غزة، أم لم يدمر....؟ | بؤرة المقابلة مسندة إلى الجملة برمتها |
| آلاحتلال دمرّ بيتاً في غزة، أم أهل البيت...؟ | بؤرة المقابلة مسندة إلى المنفذ |
| أبيتاً دمر الاحتلال في غزة، أم مسجداً...؟ | بؤرة المقابلة مسندة إلى المتلقي |
| أفي غزة... أم في نابلس...؟ | بؤرة المقابلة مسندة إلى المفعول فيه |

ولا يصح ذلك في (هل) حيث يسأل فيها عن نسبة، وتكون الإجابة معها بالإيجاب أو النفي ولا يطلب فيها التعيين (التصور).

هل دمّر الاحتلال بيتاً في غزّة؟ نعم / لا

ولا يصح أن تتبع بـــ (أم)، فالبؤرة معها هي بؤرة جديدة وتسند إلى الحمل برمته.

ويزعم الباحث أن الهمزة ما هي إلا مؤشر تبئير، أما الاستفهام فمتحقق من مكونات فوق تركيبية، هي التنغيم والنبر، وهذا هو الحال المتحقق في العاميات اليوم وفي اللغة الإنجليزية، غير أن الإنجليزية لجأت إلى إعادة الترتيب دون استعمالٍ لمؤشر للتبئير أو الاستفهام.

He is a student
Is he a student?

وتسلك الإنجليزية سلوك العربية في المحافظة على الرتبة في الاستفهام المشحون ذرائعياً الذي يكرر فيه المستفهم مضمون الجملة دون تغيير، وذلك في مقامات الاستغراب والاستهجان وغيرها من المقامات المشابهة، ويصبح المعول عليه فقط التنغيم:

he is a student?!

إن الوظيفة التي تقوم بها الهمزة مؤشر تبئير لا تبعد عن الوظيفة التي تقوم بها في أنماط تركيبية أخرى مثل التنبيه، وهي وظيفة موائمة لطبيعة صوت الهمزة وسماته الإكوستيكية في العربية، ويبدو لي أن الوظيفة التي تؤديها في الاستفهام تطور خاص باللغة الأدبية و لم يكن له تحقق في لغة الخطاب اليومي، هذا إن جاز لنا قياس الغائب على الشاهد إذ لا وجود للهمزة في اللهجات المحكية، ويغلب ألاّ يكون لها تحقق في اللغة الأدبية إن دلّ نص العبارة أو الإشارة أو الاقتضاء عليها، ولا يؤدي عدم ذكرها في البنى التي لا تحتمل غير الاستفهام إلى أي اختلاف بين إثباتها وحذفها.

أما (هل) فلا يبعد أن تكون تطوراً للهمزة خاصاً بالعربية فقد تحول صوت الهمزة إلى الهاء للقرابة الوثيقة بينهما، ويحدث ذلك في:

أراق ←——— هراق

ألا ←——— هلا

ثم أضيفت (اللام) وهي من حروف الذلاقة التي يكثر أن تضاف إلى المباني الصرفية العربية.

أذهبت ←——— (هـــ) ذهبت ←——— هل ذهبت؟

يعزز هذا الرأي النظر في أخوات العربية من اللغات التي يدعوها بالفصيلة السامية، فاللغات الأقدم مثل الأكادية والأجاريتية والفينقية لا تستعمل حروفاً للاستفهام فيما وصل إلينا من نصوصها ونقوشها [(١)] أما التي تحتوي حروفاً للاستفهام مشابهة لما هو في العربية فهي الأحدث نسبياً من الفصيلة السامية الشمالية الغربية، أقصد العبرية والآرامية والسريانية، ففي عبرية التوراة هناك حرف استفهام واحد هو(ha) أو(hi)

(١) E.kautzsch E.Kautzch, Gesenius, **Hebrew Grammar**,٢nd English idition ,German. p٤٧٢

أو(he )[٢]. وهو يستعمل استعمال الهمزة و(هل) في العربية، وقد تقترن هذه الأداة في أنساق تركيبية محددّة ببعض الأدوات مثل (im' )( ה א ם)[٣] وذاك في سياق النفي كما وردت في الإصحاح السادس عشر من سفر التكوين. وفي العبرية الحديثة أصبحت (ha ) للتصور فقط، أما حين تقترن بـ (im' ) لتصبح (ha 'im ) فهي للتصديق فقط. لعلّ هذا ما حدث في العربية، غير أن الأداة الأصيلة بقيت تستعمل توسعاً في كلا الأدائين. ويرى إسماعيل عمايرة أن أداة الاستفهام في العربية كانت هل وحدها ثم حذفت منها اللام، فتولدت أداة جديدة هي الهاء التي تحولت إلى الهمزة، وحافظت العربية على الأداة القديمة جنباً إلى جنب مع الهمزة ثم أصبح لكل منهما استعماله الخاص[١]، وقد حفظ لنا الشعر استعمالاً للهاء أداة للاستفهام في قول الشاعر:

هذا الذي منح المودة غيرنا وجفانا[٢]

والتقدير: إذا الذي...، غير أن الأمر لا يخلو أن تكون الهاء في هذا الشاهد ليست استفهاماً.

غير أنه ينبغي الاحتراز في الحكم على أي الصوتين أولى في الأسبقية، أهو (m) أم (L). مع الميل إلى أن الأداة الموجودة في العبرية (ha ' im) تمثل المرحلة الأقدم من تطور أداة الاستفهام، وذلك لوجود اللاحقة التي أصبحت في العربية (أم) مستعملة في الاستفهام، وقد عدّها بعض النحاة الحرف الثالث من حروف الاستفهام [٣] وقد حدث تحول مشابه في أداة التعريف العربية، حيث دالة التعريف المشتركة في الساميات (ha) تحولت إلى (آل) في العربية ولها صورة قليلة الورود هي (أم) التي تظهر في الحديث النبوي: ((ليس من امبر امصيام في امسفر))[٤] وهذه الصورة لأداة التعريف لها تحقق في بعض لهجات الجزيرة العربية إلى يومنا هذا ففي اليمن يقولون في غنائهم (يا شبه امغزال) بدل قولهم ( يا شبه الغزال )أما آرامية التوراة فنجد فيها الأداة (he) جنباً إلى جنب مع الأداة ( آ) وهذه الأخيرة تشاكل الهمزة العربية،

---

(٢) E.Kautzsch , **Hebrew Grammar**.p ٤٧٣

(٣) Gesenius.W, **Hebreo and English lexicon of the old testament** ,trans by :Edward Robinson,Oxford:١٩٧٩ . p٤٩

(١) عمايرة ، إسماعيل، **بحوث في الاستشراق واللغة**،عمان ، دار البشير وبيروت، مؤسسة الرسالة: ١٩٩٦، ص٥٦.

(٢) أورده الدكتور عمايرة على هذه الصورة، والبيت من شواهد ابن يعيش في شرح المفصل١٠/٤٣،٤٢، وروايته على هذا الوجه فأتى صواحبها وقلن لها : هذا الذي منح المودة غيرنا وجفانا.

(٣) انظر: ابن هشام، المغني، ص٦٠٢ والمرادي، الجنى الداني، ص٢٠٤-٢٠٧.

(٤) رواه النمر بن تولب ، وذكر ابن يعيش أنه لم يرو غيره، ابن يعيش:١٠/٤٣.

وتدخل في صياغة أدوات الاستفهام الأخرى[٥] وتقابلها في هذا الاستعمال (أي) العربية كما هي الحال في (أي، وأين، وأيان).

ولا يختلف حال السريانية عن الآرامية كثيراً غير أنها طورت أربعة حروف استفهام بعضها يختص بالتصديق وواحد للتصور وآخر يستعمل قبل المستفهم عنه ورابع بعده. وكلها تطوير لحرف الاستفهام المشترك في الساميات وهو (الهاء) [١].

فلما أصبح للغة الأدبية أداتان خصت كل واحدة منها بنمط تركيبي معين، فخصت الهمزة ببؤرة المقابلة بينما خصت (هل) بالاستفهام التصديقي، غير أن هذا التحديد الصارم للأداتين بقي غائماً، ولهذا يكثر أن تستعمل إحداهما مكان الأخرى، ومن هذا الباب وجدنا النحاة مترددين في تحديد الفرق بينهما. وها هو سيبويه يخص استعمال (هل) ومعها الاسم وفي حيزها فعل بالشعر، مع أنني لم أعثر في الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام إلا على بيت واحد هو ما ذكر سابقاً في ثنايا البحث، فهل كان سيبويه وهو يتحدث عن خصوصية هذا النمط بالشعر يشير إلى ما كان يجري على الألسن في زمانه ؟

**خاتمة ونتائج**

بعد مناقشة آراء النحاة حول (هل) والهمزة والنظر في كفايتها الوصفية والتفسيرية والنظر في الأداءات التي استعملت فيها (هل) أو الهمزة في الشعر العربي الجاهلي وشعر صدر الإسلام، وفحص التراكيب الاستفهامية التي توردها كتب التصحيح اللغوي، يخلص الباحث لما هو آت.

أولاً: تعد (هل) تطوراً خاصاً بالعربية للأداة الاستفهامية الهمزة. وهذا التطور مشابه لما حصل في لغات سامية أخرى مثل العبرية. غير أن هذا التطور، أي تخصيص كل أداة بنسقٍ محدّد لم يستقر حتى يصبح كفاية لغوية لا يجوز خرق قواعدها.

ثانياً: اتضح من استقراء الشعر العربي والقرآن الكريم ونصوص أدبية راقية أن العربية قد اتجهت إلى تخصيص (هل) بالاستفهام التصديقي. أي أنها يسأل بها عن نسبة اتصاف المخبر عنه (المسند إليه)

---

(٥) Wright, William, **Lectures on the languages, comparative grammar of the Semitic**, Amsterdam: Philo Press,١٩٦٦pp:١٢١-١٢٢

(١) انظر: برصوم، أيوب يوسف، **اللغة السريانية**، دمشق ، مطبعة الرافدين:١٩٧٢،ص ٨٩، والقرداحي جبرائيل، **اللباب**، بيروت، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين: ١٩٧٨ ، ص١٢٦- ١٢٨.

بالخبر (المسند). في حين اختصت الهمزة بالاستفهام التصوري، أي الاستفهام الذي يحتوي بـؤرة مقابلة مسندة إلى أحد مكونات الجمل.

ثالثاً: تحافظ (هل) على رتب المكونات في الجملة على النحو الآتي:

هل < مسند إليه < مسند ← جملة لا تحتوي فعلاً.

هل < مسند < مسند إليه ← جملة تحتوي فعلاً.

ولا يتقدم الحمل (الخبر) سواءٌ أكان فعلياً أم اسمياً. ولا صحة لمقولة النحاة بـأن ذلـك خـاص بالإخبار الفعلي.

رابعاً: تقوم الوظائف التداولية بدور رئيس في رتبة المكونات في التركيب الاستفهامي الذي تستعمل فيه الهمزة، فينقل المكون المستفهم عنه إلى موقع البؤرة حيث يقترن بالهمزة.

## المراجع


- ابن جني: أبو الفتح، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ط٤، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٩٠ .
- ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، ط٦، بيروت، دار الفكر: ١٩٨٥.
- ابن يعيش، موفق الدين، شرح المفصل، بيروت، عالم الكتب: د.ت.
- أبوميمون، محمد بن المبارك، منتهى الطلب من أشعار العرب، فرانكفورت، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية: ١٩٨٦ .
- أحمد مختار عمر، أخطاء اللغة العربية المعاصرة عند الكتاب والإذاعيين، القاهرة، عالم الكتب: ١٩٨١.
- الاستراباذي: رضي الدين، شرح الكافية في النحو لابن الحاجب، بيروت، دار الكتب العلمية: ١٩٨٥.
- الاسفراييني.فاتحة الإعراب في إعراب الفاتحة، تحقيق: عفيف عبد الرحمن، منشورات جامعة اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، ١٩٨١ .
- برصوم، أيوب يوسف، اللغة السريانية، دمشق، مطبعة الرافدين:١٩٧٢.
- البغدادي: عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٦ .
- جاد الله: زهدي، الكتابة الصحيحة، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع: ١٩٧٧.
- جواد، مصطفى، قل ولا تقل، بغداد، مكتبة النهضة العربية: ١٩٨٨.
- داغر، أسعد خليل، تذكرة الكاتب، القاهرة، المطبعة العصرية: ١٩٣٣.
- الزركشي، بدر الدين، البرهان في علوم القران، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، بيروت ، دار الكتب العلمية: ١٩٨٨ .
- الزعبلاوي، صلاح الدين، أخطاؤنا في الصحف والدواوين، دمشق، المكتبة الهاشمية: ١٩٣٩.

§ سيبويه، عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل: ١٩٩١.
§ السيوطي، جلال الدين، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: أحمد شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلميـــة: ١٩٩٨.
§ شومسكي: اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة: حمزة قبلان المزيني http://www٣٣.brinkster.com/thelanguage/
§ عمايرة، إسماعيل، بحوث في الاستشراق واللغة، عمان، دار البشير وبيروت، مؤسسة الرسالة:١٩٩٦
§ الفرزدق، الديوان، تحقيق: فاعور علي، بيروت: دار الكتب العلمية: ١٩٨٧ .
§ الفهري: عبد القادر الفاسي، اللسانيات واللغة العربية، الدار البيضاء، دار توبقال: ١٩٨٨.
§ القرداحي، جبرائيل، اللباب، بيروت، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين: ١٩٧٨
§ القضاة، سلمان، ظاهرة الأمات في النحو العربي، حوليات الجامعة التونسية ، ١٩٩٥ .
§ المبرد، أبو العباس، المقتضب، تحقيق: عبد الخالق عضيمة، بيروت، عالم الكتب، د.ت.
§ المتوكل: أحمد، الوظائف التداولية في اللغة العربية، الدار البيضاء، دار الثقافة:١٩٨٥.
§ المرادي: الحسن ابن قاسم، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، بـــيروت، دار الكتب العلمية:١٩٩٢ .
§ المنذر، ابراهيم، كتاب المنذر، بيروت، مطبعة الجهاد: ١٩٢٧.
§ نسيم، نصر، أخطاء ألفناها، بيروت، دار العلم للملايين: ١٩٩٤.
§ الهاشمي، التهامي الراجي، توطئة لدراسة علم اللغة، التعاريف، بغداد، دار الشؤون الثقافية : ١٩٨٧ .
§ اليازجي، إبراهيم، لغة الجرائد، بيروت، دار مارون عبود: ١٩٨٤.
§ يعقوب، إميل، معجم الخطأ والصوب في اللغة، بيروت، دار العلم للملايين: ١٩٨٣.

Gesenius.W, Hebreo and English lexicon of the old testament ,trans by :Edward Robinson,Oxford:١٩٧٩ .

http://www.cultural.org.ae/A/default.htm

Wright, William, Lectures on the languages, Amsterdam: Philo Press,١٩٦٦comparative grammar of the Semitic

E.Kautzch, Gesenius, Hebrew Grammar,٢nd English idition ,German :١٩٠٩

# "من أساليب العربية لا أبا لك – لا جَرَمَ دراسة لغوية: نحوية ودلالية"

د. يحيى بن محمد الحكمي*


## ملخّص

تناول البحث أسلوبين من أساليب العربية وهما: ( لا أبا لك – لا جرم ) من ناحيتين:

**أولاً:** الناحية اللغوية الدلالية وتوصل الباحث إلى المعاني المختلفة لكل أسلوب وكان اعتماده في هذا الجانب على المعجمات العربية وأقوال العلماء المختصين.

**ثانياً:** الناحية النحوية. وقد تناول الباحث من خلالها تخريجات النحويين وإعراباتهم هذين الأسلوبين.

وكان من أبرز النتائج التي أفضت إليها هذه الدراسة:

١- لم يرد أسلوب : (لا أبا لك ) في القرآن الكريم على الرغم من وروده بكثرة في شعر العرب.

٢- إعراب أسلوب ( لا أبا لك ) ليس محل اتفاق بين النحاة بل هو محل نزاع واختلاف.

٣- ورد أسلوب : ( لا جرم ) في القرآن الكريم في خمسة مواضع على حين أن شواهده الشعرية قليلة.

تعددت استعمالات العرب لأسلوب: لا جرم بالحذف والزيادة كما تعددت أراء النحاة في إعرابه.



## Abstract

**In the name of Allah, most Gracious, most meraful**

This research deals with two modes from Arabic modes which are “la’ aban laka – la jarama”.These modes are considered from two perspectives.

**First :- linguistic and semantic perspective**

Deals with some new findings of several meanings for each style. His reliability and dependence are on Arabic lexicons and specialized scholars’ utterances.

**Secondly:- Grammatical Perspective:**

The research focuses on the grammarians’ exegesis, deductions and analysis of these two modes.

The following prominent results and findings:

١- The mode “la aban laka” did not exist in the Holy Quran, despite its Occurance in Arabic poetry.

٢- Analysis of the mode “la aban laka” is not a point of congruity between grammarians, but differences.

٣- The mode (la jarama) occurred in five places in the Holy Quran. However its poetic evidences are rare.

The usages for the mode “ La jarama” are multitudinous by omission and increase. The grammarians hold several viewpoints about its analysis.


---

* قسم اللغة العربية، كلية المعلمين في جازان، المملكة العربية السعودية.

لا نفتقر إلى دليل عندما نقول إن اللغة العربية من أغزر اللغات مادة وأقدرها على تأليف الجمل، وصياغة العبارات، ذلك أنها تؤدي المعنى الواحد بطرق شتى من الإيضاح والتصريح أو التكنية والتلميح أو الحقيقة والمجاز في ضروبه المختلفة، ومن الإيجاز إلى الإطناب، إلى كثير من ضروب الأداء.

ولعل مما يستوجب النظر ويستحق التأمل أننا نجد كثيراً من الكلمات العربية المنثورة في مواد المعاجم العربية قد هُجرت، كما أن كثيراً من العبارات قد عُطِّلت وتُرِك استعمالها فإذا بنا نجدها محفوة من الاستعمال في عصرنا الحاضر إما جهلاً بها، أو إيثاراً لغيرها عليها، أو لعدم الحاجة إليها، أو غير ذلك من الأسباب.

وغير خاف أن للقرآن الكريم فضلاً لا ينكر على العربية؛ فقد أمدها بمدد زاخر من الكلمات التي أضافت إلى معجمها الجديد، كما كان لخروج العرب خارج الجزيرة العربية مبشرين وداعين إلى الإسلام أثر في زيادة ثروة اللغة العربية اللفظية ونمو معجمها، وذلك بسبب عملية التأثر والتأثير والتعريب التي اتخذت طريقها في العربية منذ وقت غير بعيد.

وقد استوقفني أن كثيراً من عبارات العربية وأساليبها لم يعد مستعملاً في زماننا هذا، وكأنما وقف استعمالها على العصر الذي ساغ للعلماء تسميته عصر الفصاحة. فهل أصبحت اللغات في عصرنا هذا غير محتاجة إلى مثل هذه العبارات والأساليب لأن حاجات جديدة قد جدت فصرفت المتحدثين عن البحث في هذه اللغة ليجدوا فيها ما يفي بهذه الحاجات؟ وإذا كان الأمر كذلك فإن دراسة الأساليب القديمة دراسة لغوية تكشف معناها يدخل في معرفة تاريخ اللغة الفصحى أو القديمة، وعندما نقول القديمة فإن معنى ذلك أن العربية المعاصرة قد خلت من هذه الأساليب التي تمثل ألواناً بديعة من البيان، ويؤكد ذلك أن اللغة المعاصرة قد خلت من الأمثال فيما عدا ما يستعيره بعض الكتاب من العربية القديمة أحياناً للتعبير عن بعض المواقف في الحياة المعاصرة.

ومن هذه الأساليب التي أثارت اهتمامي فرأيت أن أدرسها: قول العرب:( **لا أبا لك– لا جرم أن** ... ) فأما العبارة الأولى فقد وقعت في كثير من كلام العرب شعراً ونثراً، بيد أنها لم ترد في القرآن الكريم، وربما كان ذلك لأن القرآن الكريم كان يتخير من كلام العرب أصفاه معنى وأبعده عن الغرابة وأنسبه لمقصوده.. وأما العبارة الثانية فقد وردت في القرآن الكريم في خمسة مواضع فضلاً على ورودها في كلام العرب. والذي يجمع بين الأسلوبين أن كلا منهما أسلوب نفي يتركب من " لا " النافية وكلمة أخرى.

وقد تركزت هذه الدراسة حول هذين الأسلوبين على ناحيتين:

**الأولى:** الناحية اللغوية الدلالية وذلك للوقوف على الدلالات والمعاني المختلفة لكل أسلوب مستعيناً في ذلك بالمعجمات العربية وأقوال العلماء المختصين المنثورة في كتبهم.

**الثانية:** الناحية النحوية وذلك للوقوف على تخريجات النحويين وإعراباتهم هذين الأسلوبين ليتضح في نهاية الأمر ما إذا كانوا متفقين أم مختلفين ودواعي ذلك.

وقد جاءت النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة كما يلي:

**أولاً: أسلوب ( لا أبا لك ):**

**١ - الناحية اللغوية الدلالية :**

تُعدُّ هذه العبارة من جمل الدعاء في العربية ولها أمثال هي "لا أم لك" "ولا أخا لك"؛ فأساليب الدعاء في العربية كثيرة ومتنوعة، منها ما يبدأ بالفعل كقولهم: هُديت خيراً، ومنها ما يبدأ بالاسم المرفوع نحو: رحمة الله عليه، ومنها ما يبدأ باللام ومدخولها نحو: لك الحمد، لك الويل، ومنها ما يرد في عبارة صدرت بالمصدر المنصوب نحو: سقياً ورعياً.

لكن المتأمل شعر العرب ونثرهم يجد أن قولهم: **"لا أبا لك"** يستأثر بالنصيب الأكبر من الشواهد من ذلك قول عنترة :

**فاقني حياءك لا أبا لك واعلمي … أني امرؤ سأموت إن لم أقْتلِ**(١)

وقول آخر:

**عزاء لا أبا لك إن شيئاً … تولي ليس يرجعه الحنينُ**(٢)

وقول المتلمس:

**ألق الصحيفة لا أبالك إنه … يُخشى عليك من الحياء النقرسُ**(٣)

(١) ديوان عنترة، شرح يوسف عيد، بيروت ٢٠٠١م، ص٨٩ والخصائص، تحقيق محمد علي النجار، القاهرة ١٩٥٢-١٩٥٦م، ٣٤٤/١، وخزانة الأدب لعبد القاهر البغدادي، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية للكتاب، ١٠٧/٤.

(٢) البيان والتبين، للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون – القاهرة ١٩٨٩م، ٩٦/٣.

(٣) البيت في الخصائص ٣٤٥/١، والخزانة ١٠٧/٤.

وقول الحطيئة:

**أقلُّوا عليهـــم لا أبـــا لأبيـــكم        من اللوم أوسُدُّوا المكان الذي سَدُّوا**(١)

وقول زهير:

**سئمتُ تكاليف الحياة ومن يَعِشْ        ثمانين حولاً لا أبا لك يسأمِ**(٢)

ومن ذلك أيضاً قول جرير:

**يا تيمَ تيمَ عَدْيٍ لا أبا لكمُ        لا يُلْقِيَنْكم في سَوأةٍ عُمرُ**(٣)

وقول كعب بن زهير في لاميته المشهورة:

**فقلت: خَلُّوا سبيلي لا أبا لكم        فكل ما قَدَّرَ الرحمنُ مفعولُ**(٤)

أما في النثر فقد ورد كثيراً(٥)، والذي يتأمل مواقع هذه العبارة من كلام العرب يقف على عدة دلالات لها، تختلف تبعاً للسياق الذي يحتويها، والمقام الذي يكتنفها.

**استعمالات أسلوب (لا أبا لك )**

ويستعمل أسلوب ( لا أبا لك) استعمالات عديدة، منها:

---

(١) ديوانه ص٣٠.

(٢) ديوان زهير ، البيان والتبيين، ص٣٤٦ والكتاب، لسيبويه، تحقيق عبد السلام هارون ت الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٨م، ٥٣/١، والخصائص ٣٤٥/١، شرح المفصل، لابن يعيش – المطبعة المنيرية – القاهرة (بدون تاريخ)،١٠٥/٢.

(٣) ديوان جرير، شرح يوسف عيد، دار الجيل – بيروت (بدون تاريخ)، ص٣٤٦، والكتاب ٥٣/١، والخصائص ٣٤٥/١ وابن يعيش ١٠٥/٢.

(٤) ديوان كعب بن زهير، صنعة أبي سعيد السكري، دار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٥٠م ،ص١٩، وشرح بنت سعاد ص٨٠.

(٥) انظر مثلاً: العقد الفريد لابن عبد ربه ٤٣٣/٦.

أ- **يستعمل هذا الأسلوب في الحث على الجد في الأمر والتشمير له:** لأن من ليس له أب يعول عليه في أمور المعاش جدير بأن يجاهد ليعيش، يقول أبو العباس المبرد معلقاً على قول الحسن البصري للإمام علي: "ولِمَ تُحكم والحق معك؟ ألا تمضي قدماً لا أبا لك وأنت على الحق... قال أبو العباس: هذه كلمة فيها جفاء والعرب تستعملها عند الحث على أخذ الحق والإغراء[١]".

ب- **يستعمل هذا الأسلوب في مقام الذم:** والمعنى حينئذ أن المخاطب مُضيَّع في الناس، ليس له نسب ينتمي إليه ويدين له بالبنوة، من أمثلة ذلك قول كعب بن زهير:

**فقلت: خَلُّوا سبيلي لا أبا لكم … فكل ما قَدَّرَ الرحمنُ مفعولُ**

يقول ابن هشام: "واعلم أن قولهم (لا أبا لك) كلام يستعمل كناية عن المدح والذم. ووجه الأول أن يراد نفي نظير الممدوح بنفي أبيه، ووجه الثاني أن يراد أنه مجهول النسب. والمعنيان محتملان هنا، أما الثاني فواضح لأنهم لما لم يُغنُوا عنه شيئاً أمرهم بتخلية سبيله ذماً لهم[٢]".

ج- **يستعمل هذا الأسلوب في الدعاء على المخاطب**، والمعنى أنه لا خير فيه، وهو حقيق أن يُدْعَى عليه بفقد الأب، فإذا قلت لإنسان ما: لا أبا لك، فأنت لا تنفي في الحقيقة الأبوة، وإنما تخرجه مخرج الدعاء، أي: أنت عندي ممن يستحق أن يُدعى عليه بفقد أبيه، يشير أبو الفتح بن جني إلى هذا المعنى في قوله: "ويؤكد عندك خروج هذا الكلام مخرج المثل كثرته في الشعر، وأنه يقال لمن له أب، ولمن ليس له أب، فهذا الكلام دعاء في المعنى لا محالة وإن كان في اللفظ خبراً ولو كان دعاء مصرحاً وأمراً معنياً لما جاز أن يقال لمن لا أب له، لأنه إذا كان لا أب له لم يجز أن يُدْعَى عليه بما هو فيه لا محالة، ألا ترى أنك لا تقول للأعمى أعماه الله"[٣].

د- **يستعمل هذا الأسلوب في معنى التعجب:** ويراد به أن المخاطب قد بلغ من التقدم والامتياز حداً جعله ينشأ على خلاف ما ينشأ الناس، فلكل واحد من الناس أب ينتمي إليه وينحدر منه، أما هو فخلق عجيب، خلقه الله تعالى من غير أن يجعل له أباً كالآخرين. ومثل هذه العبارة قولهم: (لله دره فارساً)،

---

(١) الكامل للمبرد ١١٣٨/٣.

(٢) شرح بنت سعاد ص٨١.

(٣) الخصائص ٣٤٤/١.

فالدر هو اللبن، وهو غذاء الطفل يرضعه من ثدي أمه، لكن العبارة تنسب اللبن إلى الله ولا تنسبه إلى أمه فيقال(لله دره فارساً) ومعنى ذلك أن اللبن الذي غذي به من يقال له ذلك لبن إلهي اختص به.

روى المبرد أن سليمان بن عبد الملك سمع رجلاً من الأعراب في سنة مجدبة يقول:

**رب العبـــاد ما لنـــا ومالكـــا قد كنت تسقينا فما بدا لك**

**أنزل علينا الغيث لا أبا لك**

ولعل الأعرابي يقصد بقوله هذا نفي الشرك عن الله في أفعاله فإذا أراد أن ينـــزل الغيث لا مانع يمنعه من ذلك من منطلق أن الأب في نظر الأعرابي صاحب السلطة العليا على ابنه، وهو موضع المشورة لديه، والله منزّه عن هذا، وهذا القول بجملته يحمل معنى التعجب؛ إذ القائل يتعجَّب من أنَّ الله تغيَّر عليهم إذْ أمسك الغيث بعد أن عوّدهم إرساله، وعليه؛ فالعجب من عدم الفعل لا من الله تعالى.

فأخرج قوله أحسن مخرج فقال: "أشهد أنه لا أبا له ولا ولد ولا صاحبة، وهو الأحد الصمد"(١) فالذي يفهم من هذا الرجز أن الأعرابي يقر بأن الله يسقيهم، ومن ثم فلا يعقل أن يذمه أو يدعو عليه، بل الأقرب أن يُحمل قوله على التعجب!.

**هـــ- يستعمل هذا الأسلوب في مقام المدح**، ذهب إلى ذلك بعض العلماء ومنهم ابن هشام، حيث يقول: "واعلم أن قولهم: لا أب لك كلام يستعمل كناية عن المدح والذم، ووجه الأول أن يراد نفي نظير الممدوح بنفي أبيه(٢)" والذي يبدو للوهلة الأولى أن هذه العبارة تنافي المدح، إذ ظاهرها دعاء على المخاطب أو ذم له، ولكن المقام قد يقتضي أن تتحول هذه الجملة الدعائية إلى مديح، روى المبرد أن بعض العرب كانوا يستعملون هذه العبارة عند المسألة والطلب، فيقول القائل للأمير والخليفة انظر في أمر رعيتك لا أبا لك(٣) فهل يعقل أن يذم سائل من يسأله أو يدعو عليه!! إن المقام مقام مدح، وليس للسائل إلا إظهار المسكنة والتذلل لمن يسأله إن أراد أن يظفر منه بنائل.

والذي يؤكد أن عبارة الذم الدعائية قد تخرج عن هذا المعنى ويراد بها المدح أحياناً ما يجري على ألسنة العوام من مثل قولهم:(الله يجازيك)، (الله يخرب بيتك)، وهم إنما يمدحون من يقال له ذلك.

---

(١) الكامل، للمبرد ٣/١١٣٨.

(٢) شرح بانت سعاد، ص٨١.

(٣) الكامل، للمبرد ٣/١١٣٩.

وما ذكر آنفاً من دلالات لأُسلوب **(لا أبا لك)** يرد على ما زعمه السامرائي من أنَّ هذه العبارة لا تدل على خصوصية معنوية، إذ يقول:"ولو أّنك قرأت قول زهير:

**سئمتُ تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبا لك يسأمِ**

أحسست أن قوله **(لا أبا لك)** كلام معترض لا يدل على خصوصية معنوية، بل هو تعبير جميل استحسنوه فاستعملوه كثيراً، وأقيم به الوزن في البيت[1]". لكن ما القيمة الجمالية لهذا التركيب إذا كان يخاطب به الملوك والسوقة على حد سواء؟! وما وجه حسنه في النثر؟!

والذي لا مراء فيه أنَّ العرب لم تضع كلمات أو عبارات خالية من الدلالة المعنوية، فعبقرية العربية – التي يجسدها القرآن الكريم- تكمن في أن الألفاظ تكون دائماً على قدر المعاني، حتى لو وجد ما سمي بالزيادة أو الصلة أو الحشو أو اللغو كزيادة (ما) في قوله تعالى **﴿فبما رحمة من الله لنت لهم﴾**[2] فإنما زيدت لتأكيد الكلام وتقويته في ذهن السامع، و لم يكن وجودها في الكلام عبثاً، وليست عبئاً على الجملة.

**٢ - الناحية النحوية :**

أما من الناحية النحوية فإن أسلوب (لا أبا لك) يدرس في باب لا النافية للجنس، أو لا التبرئة كما ينعتها الكوفيون، لذا لابد من توطئة تعرف بلا النافية للجنس وبشروط إعمالها، حتى نستطيع أن نتبين عملها في هذه العبارة.

فلا النافية للجنس وضعت لاستغراق النفي وعمومه، لذا اشترط في اسمها أن يكون نكرة متصلاً بها نحو (لا رجل في الدار)، ولا يصح أن يكون معيناً وإلا كان النفي له وحده. أمَّا إذا كان اسمها معرفة أو نكرة منفصلاً عنها أُهملت وكررت نحو قوله تعالى: **﴿لا فيها غول ولا هم عنها ينـــزفون﴾**[3]، وقولك:(لا هذا ولا ذاك مجديان). ولكن الواقع اللغوي يشهد بما ظاهره وقوع اسم "لا" معرفة علماً في نصوص كثيرة، فكيف كان صنيع النحاة إزاء هذه الظاهرة اللغوية؟

وقع في نصوص كثيرة اسم لا النافية للجنس معرفة من ذلك قول عبد الله بن الزَّبير الأسدي:

**أرى الحاجات عند أبي خُبيب نَكِدنَ ولا أُمَيَّةَ في البلادِ** [4]

(١) من أساليب القرآن، للدكتور/إبراهيم السامرائي، مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٨٣م،ص ٣١.

(٢) سورة آل عمران الآية : ١٥٩.

(٣) سورة الصافات الآية ٤٧.

(٤) قاله في عبد الله بن الزبير. وهـــو من شواهد: الكتاب ٢/٢٩٦، والمقتضب ٤/٣٦٣، والأصول ١/٣٨٣، وابن يعيش ٢/١٠٤، وارتشاف الضرب، ٣/١٣٠٧، والخزانة ٤/٦١.

وقول الآخر:

*** لا هيثَم الليلة للمطيِّ[(١)]***

وقول عمر رضي الله عنه بحق الإمام علي رضي الله عنه :"قضيةٌ ولا أبا حسنٍ لها[(٢)]".

وقولهم: لا بصرة لكم. فكل من أميَّة وهيثم وبصرة علم، و"أبا حسن" كنية. فأميَّةُ علم على الجد الذي تنسب إليه الدولة الأموية، وهيثم اسم رجل يحسن الحداء، وبصرة علم على المدينة العراقية المشهورة، و"أبا حسن" كنية الإمام علي رضي الله عنه.

فاسم (لا) معرفة في جميع هذه النصوص، إلا أنَّه لا يراد به نفي كل من اسم هيثم، وأمية، وبصرة، ولكن يُراد نفي أسماء منكرة اتصف أصحابها بالأوصاف التي غلبت على أصحاب هذه الأسماء، وهي جودة الحداء وسخاء بني أمية، وفطنة الإمام علي رضي الله عنه. والعلم إذا اشتهر بوصف يصبح بمترلة اسم الجنس الذي يدل على هذا الوصف، إذن يكون المنفي في هذه النصوص أمثال هؤلاء، الأعلام التي ذكرت فيها، ممن يقوم مقامها في الأوصاف التي اشتهرت بها. فيسري النفي على أمثالهم ومن هو في خلالهم لا نفي هؤلاء المعرّفين فحسب.

فالمعنى في النص الأول مثلاً (لا هيثم) يكون لا مثلَ هيثم، ولا مثل أمية في قوله: ولا أُميَّة في البلاد. ولما كان النفي للمثل في التقدير كان اسم لا نكرة وإن كان النفي مضافاً إلى معرفة، لأن كلمة (مثل) ملازمة للتنكير وإن أُضيفت إلى معرفة، يشهد لذلك قول ذي الرمة:

**هي الدارُ إذ مَيٌّ لأهلك جيرةٌ لياليَ لا أمثالهن لياليا[(٣)]**

يعلق المبرد على ذلك بقوله:"فأمثالهن نصب بلا، وليس معها بمترلة اسم واحد[(٤)]".

فإذا وقع بعد اسم لا اسم مجرور باللام نحو ( لا غلام لك ) كان اسم لا مبنياً على الفتح؛ لتركبه مع لا كتركب خمسة عشر وبابه، والجار والمجرور خبر له، أو صفة لاسمها والخبر محذوف. وإذن يكون قول العرب:

---

(١) هذا بيت من الرجز، وبعده: ولا فتى مثلُ ابن خبيري. وهو في الكتاب ٢/٢٩٦، والأصول ١/٣٨٢، وابن يعيش ٢/١٠٢، شرح الأشموني، وبهامشه حاشية الصبان، مطبعة عيسى الحلبي – القاهرة ٢/٤.

(٢) هذا القول في: الكتاب ٢/٢٩٧، والمقتضب ٤/٣٦٣، وارتشاف الضرب ٣/١٣٠٦.

(٣) ديوان ذي الرمة، تصحيح كارليل هنري هيس، كمبردج ١٩١٩م ، ص٦٥٠، والكتاب ٢/٢٩٢، والمقتضب ٤/٣٦٤، وابن يعيش، ٢/١٠٣والتبصرة ١/٣٩٠.

(٤) المقتضب ١/٣٩٠.

" **لا أبا لك** " جارياً على خلاف الأصل، لأنه منصوب مع أنه غير مضاف، وحقه أن يكون مبنياً على الفتح، وأن تكون العبارة: " **لا أبَ لك** " كما ورد في قول نهار بن توسعة اليشكري:

**أبي الإسلامُ لا أَبَ لي سواهُ إذا افتخروا بقيسٍ أو تميم** [١]

**مذاهب النحويين في تخريج أسلوب (لا أبا لك):**

ذهب النحويون في تخريج أسلوب " **لا أَبا لك** " مذاهب عدة أهمها:

**المذهب الأول:** أما المذهب الأول في تخريج أسلوب "لا أبا لك" فهو أنَّ كلمة "أبا" ليست اسماً لـ"لا" مفرداً ولكنه مضاف إلى الكاف، واللام مقحمة بين المضاف والمضاف إليه، هذا هو مذهب الجمهور[٢] والذي يدل على أن اسم " لا " قد أضيف إلى الكاف في (لا أبا لك) أنه قد أضيف للكاف إضافة مباشرة وإن كانت شاذة في قول مسكين الدارمي:

**وقد مات شَمَّاخٌ ومات مُزَوَّدٌ وأيُّ كريمٍ لا أباك يُمتَّعُ**[٣]

وقول آخر:

**أبالموت الذي لا بُدَّ أني ملاقٍ لا أباك تُخوفيني**[٤]

فيلاحظ هنا أن (أبا)أضيف للكاف و لم يفصل بينهما حرف الجر كما في لا أَبا لك.

يقول سيبويه حاكياً ذلك عن شيخه الخليل:" وقال الخليل رحمه الله هو مثل لا أبا لك، قد عُلِم أنه لو لم يجئ بحرف الإضافة قال: أبك، فتركه على حاله الأولى، واللام هاهنا بمترلة الاسم الثاني في قوله يا تيم تيم عدى[٥].

(١) البيت: في الكتاب ٢/٢٨٢، وابن يعيش ٢/١٠٤، وهمع الهوامع للسيوطي ١/١٤٥..

(٢) تراجع هذه المسألة في: الكتاب ٢/٢٠٦-٢٠٧، والمقتضب ٤٠٣٧٣، والأصول ١/٣٨٨، شرح بانت سعاد ص٨٠، المساعد لابن عقيل ١/٣٤٣.

(٣) البيت في: الكتاب٢/٢٧٩، والمقتضب ٤/٣٧٥، والأصول ١/٣٩٠، وابن يعيش ٢/١٠٥، والخزانة ٤/١٠٠، والهمع ٢/٩٥.

(٤) البيت لأبي حية النمري، وهو في: المقتضب، لأبي العباس المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة،٤/٣٧٥، والتبصرة والتذكرة، للصيمري، تحقيق فتحي أحمد مصطفى – دار الفكر دمشق ١٩٨٢م، ١/٣٩١. والمقرب لابن عصفور ١/١٩٢، وابن يعيش ٢/١٠٥، والهمع ١/١٤٥، والتصريح ٢/٢٦.

(٥) الكتاب ٢/٢٠٦، وقوله يا تيم عدى جزء من بيت لجرير وهو بتمامه:

ولإقحام اللام بين المضاف والمضاف إليه في ( لا أبا لك ) نظائر من كلام العرب، من ذلك قول سعد بن مالك:

**يا بــؤس للحــرب التــي وضعــت أراهــط فاستراحــوا**[١].

أي: يا بؤس الحرب.

ومثله قول النابغة:

**قالت بنو عامر خالوا بني أسد يا بؤساً للجهل ضِرًّارا لأقوام**[٢]

وقد علق سيبويه على ذلك بقوله :"حملوه على أن اللام لو لم تجئ لقلت: يا بؤس الجهل[٣]" ومثل البيتين قولهم: لا يدى لك، أي لا طاقة لك به، فقد زيدت اللام في العبارة المأثورة بين يدى والكاف لأمرين:

١ - توكيد معنى الإضافة، لأنها في (لا أبا لك) وشبهها بمعنى اللام، يشير ابن يعيش إلى هذا المعنى بقوله: "إنما خصت هذه اللام بالإقحام دون غيرها من حروف الإضافة، لما فيها من تأكيد الإضافة، إذ الإضافة هنا بمعنى اللام وإن لم تكن موجودة، فإذا قلت: أبو زيدٍ، فتقديره: أبٌ لزيد، فإذا أتيت بها كانت مؤكدة لذلك المعنى غير مغيرة له[٤].

والدليل على أن اللام لتوكيد الإضافة أنه لا يجوز أن يفصل بغيرها بين المضاف والمضاف إليه، فلا يصح أن يقال: لا رقيبَى عليها ولا مجيرَى منها، بالفصل بعلى ومن. وذلك يدل على أن اللام هي التي تزاد في مثل هذا الأسلوب: لتوكيد معنى الإضافة لا (على) و (من)، فهما هنا لا تؤديان معنى الإضافة التي تدل عليها اللام[٥].

والكاف في لا أبا لك مجرور بحرف وليس بالإضافة، لأن الكاف متصلة بحرف الجر، ولأن جر الاسم بالإضافة يترتب عليه تعليق حرف الجر عن العمل وهذا لا يجوز، وقد يقال: إذا جُعلت اللام هي

**يا تيم تيم عدى لا أبالكم لا يلقينكم في سوءةٍ عمر**

(١) البيت في: الكتاب ٢/٢٠٧، والمقتضب ٤/٣٧٣، والتبصرة ١/٣٩١، والخصائص ٣/١٠٢، وشرح بانت سعاد ص٨٠، والكامل للمبرد ٣/١١٤٠، والأمالي، لابن الشجرى – حيدر آباد الدكن – الهند ١٣٥٩هـ، ٢/٨٣.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر – ١٩٧٧م، ص٨٢، والكتاب ٢/٢٧٨، والخصائص ٣/١٠٦، وأمالي ابن الشجرى ٢/٨٠ وابن يعيش ٢/١٠٥، والخزانة ٤/١٠٨، والهمع ١/١٧٣.

(٣) الكتاب ٢/٢٧٨.

(٤) شرح ابن يعيش ٢/١٠٦، وانظر كذلك: الأصول لابن السراج ١/٣٨٩.

(٥) راجع: الكتاب ٢/٢٨٣ – ٢٨٤.

العامل كان ذلك يعني أن يكون المضاف معلقاً عن الإضافة، ومن ثم يصبح أسلوب لا أبا لك شاذاً، والحق أنه ليس شاذاً، لأن له نظائر من كلام العرب، من ذلك قول ابن قيس الرقيات:

**كيف نومي على الفراش ولما تشملِ الشامَ غارةٌ شعواءُ**

**تُذهل الشيخ عن بنيه وتبدى عن خدامٍ العقيلةُ العذراء**[١]

أي: عن خدامها فحذف المضاف إليه، والعقيلة فاعل، وعليه، فإن أسلوب (لا أبا لك) ليس شاذاً، لأن له نظائر من كلام العرب.

**٢-** أن اللام وقد فصلت بين المضاف والمضاف إليه جعلت المضاف غير مضاف إليه، وكأنه تبعاً لذلك ليس بمعرفة فأصبحت (أبا) كأنها نكرة، يقول ابن السراج شارحاً هذه المسألة: "ولقائل أن يقول: إذا قلت: "إن قولهم: لا أبا لك تريد به لا أباك، فمن أين جاز هذا التقدير، والمضاف إلى كاف المخاطب معرفة والمعارف لا تعمل فيها لا؟ قيل له: إن المعنى إذا قلت: لا أبا لك الانفصال، كأنك قلت: لا أباً لك، فتنوِّنُ لطول الاسم، وجعلت (لك) من تمامه، وأضمرت الخبر ثم حُذف التنوين استخفافاً ، وأضافوا وألزموا اللام لتدل على هذا المعنى فهو منفصل بدخول اللام، وهو متصل بالإضافة"[٢].

وخلاصة هذا المذهب أن (أبا) من لا أبا لك اسم "لا"، وهو معرب، والكاف مضاف إليه، واللام زائدة لتأكيد معنى الإضافة فلا تتعلق بشيء وأقحمت بين المتضايفين كما أقحمت في النداء في قوله:

**يا بؤس للحرب التي وضعت أراهط فاستراحوا.**

فثبات الألف في (أبا) من لا أبا لك دليل الإضافة، وثبات اللام وعمل لا في هذا الاسم يوجب التنكير والفصل، فهذه اللام مزيلة لصورة الإضافة، وعلى هذا فالخبر محذوف.

**المذهب الثاني:** وأمّا المذهب الثاني في تخريج أسلوب "لا أبا لك" فهو قول هشام وابن كيسان واختاره ابن مالك ومؤداه أن اللام غير زائدة، وأنها ومصحوبها صفة للأب، فيتعلق بكون محذوف، مرفوع أو منصوب، وشُبِّه غير المضاف بالمضاف في نزع التنوين من المفرد، والنون من المثنى والمجموع، يعلل ابن هشام لهذا التشبيه بقوله: "وأنهم نزلوا الموصوف مترلة المضاف

(١) الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، لابن الأنباري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد – القاهرة ١٩٥٣م، ٦٦١/٢، والخزانة ٢٨٧/٧.

(٢) الأصول ٣٨٩/١.

لطوله بصفته ولمشاركته للمضاف في أصل معناه، إذ معنى أبوك وأب لك شيء واحد[(١)] وعلى هذا القول يحتاج لتقدير الخبر.

**المذهب الثالث:** وأمّا المذهب الثالث في تخريج أسلوب "لا أبا لك" فهو أن نجعل الأب في **(لا أبا لك)** غير مضاف، وأن ألفه ليست ألف الإعراب، وإنما هي ألف المقصور على لغة من يعرب الأسماء الستة بحركات مقدرة على الألف، ونظير ذلك العبارة المأثورة "مكره أخاك لا بطل" وقد نسب أبو حيان هذا المذهب للفارسي وآخرين[(٢)].

وعلى رأي هؤلاء تكون اللام غير زائدة، وهي ومجرورها خبر متعلق بكون محذوف مرفوع، وأبا اسم لا مفرد مبنى، ولكنه جاء على لغة من يقول:

**إن أباهـــا وأبـــا أباهـــا　　　قد بلغا في المجد غايتاها**

وخلاصة القول: إن هذا التركيب مُشكل دلالة وإعراباً، وشاهد ذلك اختلاف العلماء الآنف الذكر وافتراضاهم التي لا تصل إلى حدّ الإقناع لا من جهة المعنى ولا من جهة الإعراب لكنه استعمال واقع في فصيح الكلام شعراً ونثراً، والذي يظهر لي أن المذهب الأول أوجه من أخويه، ليس لكونه رأي الجمهور فحسب، بل لأنه يخلو مما يشكل في المذهبين الآخرين فيشكل على المذهب الثاني أن الأسماء الستة لا تعرب بالحروف إلا إذا كانت مضافة، ويشكل على المذهب الأخير أن إعراب المقصور لا يمنع أن يكون حرف الجر حرفاً آخر غير اللام، فيقال مثلاً: لا أبا في المترل، و لم يمنع الجر بغير اللام في هذا الأسلوب وما يشبهه.

**ثانياً: أسلوب ( لا جَرَمَ ):**

**١ - الناحية اللغوية الدلالية :**

بخلاف **"لا أبا لك"** وردت " **لا جرم** " في القرآن الكريم في خمسة مواضع كما سيأتي، كما وردت في الحديث الشريف وكلام العرب شعراً ونثراً، ومن أشهر دلالاتها ومعانيها اللغوية ما يلي:

١ - لا جَرَمَ: أي: لا بُدَّ ولا محالة[(٣)].

٢ - وقيل: معناه: حَقّاً[(٤)].

(١) شرح بانت سعاد، ص٨٠.

(٢) ارتشاف الضرب من لسان العرب لأبي حيان الأندلسي، تحقيق الدكتور/مصطفى النماس، مطبعة المـــدني – القـــاهرة ١٩٩٨م، ٣/١٣٠٢.

(٣) لسان العرب، لابن منظور، دار الفكر، بيروت، ط٣، ١٩٩٤م (جرم).

(٤) السابق (جرم).

قال أبو أسماء بن الضَّريبة:

**ولقد طعنت أبا عيينةَ طعنةً جرمت فزارة بعدها أنْ يغضبوا**

أي: حُقَّ لها الغضبُ. قيل: معناه: كسَبَهَا الغضب. [١]

قال سيبويه[٢]: "فأمَّا قوله تعالى ﴿**لا جَرَم أَنَّ لهم النَّار**﴾[٣] فإن جَرَمَ عملت لأنها فعل، ومعناها: لقد حقَّ أنَّ لهم النار"[٤].

٣- وذهب الفرَّاء[٥] إلى أنها كلمة كانت في الأصل بمعنى: لا بُدَّ ولا محالة، فجرت على ذلك وكثرت حتى تحولت إلى معنى القسم، وصارت بمعنى حَقًّا، فلذلك يجاب عنها باللام كما يجاب بها عن القسَم، ألا تراهم يقولون: لا جرم لآتينك.

٤- وذهب الخليل[٦] إلى أن جَرَمَ إنما تكون جواباً لما قبلها من الكلام، يقول الرجل: كان كذا وكذا، وفعلوا كذا وكذا، فتقول: لاجَرَمَ أنهم سيندمون، أو أنه سيكون كذا وكذا.

٥- ونسب ثعلب[٧] إلى الفرَّاء والكسائي أنهما يقولان: لا جَرَمَ تبرئة.

٦- وذهب آخرون[٨] إلى أن لا جرم في قوله تعالى﴿ **لا جرم أنهم في الآخرة هم الأخسرون**﴾[٩] أن "لا" نفي لما ظنوا أنه ينفعهم، فردَّ ذلك عليهم فقيل: لا ينفعهم ذلك، ثم ابتدأ فقال: لا جرم أنهم في الآخرة هم الأخسرون، أي: كسب ذلك العمل لهم الخسران، وكذلك قوله ﴿**لا جرم أن لهم النار وأنهم مفرطون**﴾[١٠] المعنى: لا ينفعهم ذلك، ثم ابتدأ فقال: لا جرم أن لهم عذاب النار، أي: كسب لهم عذابَها. قال الأزهري[١١]: وهذا أبين ما قيل فيه.

---

(١) السابق ( جرم)
(٢) الكتاب ٣/١٣٨.
(٣) سورة النحل آية ٦٢
(٤) اللسان (جرم).
(٥) معاني القرآن، للفراء، تحقيق: أحمد يوسف، محمد علي النجار، دار السرور، د.ت، ٢/١٤٧.
(٦) الكتاب ٣/١٣٨.
(٧) اللسان (جرم).
(٨) ينظر الدر المصون للسمين الحلبي ٤/٨٨.
(٩) سورة هود آية ٢٢.
(١٠) سبق الإشارة إليها
(١١) تهذيب اللغة للأزهري ١١/٦٦.

٧- وقال ابن الأثير[١]: "هذه كلمة ترد بمعنى تحقيق الشيء".

٨- وقيل: جرم بمعنى كسب[٢].

٩- وقيل: بمعنى: وجب وحقّ[٣].

**استعمالات أسلوب (لا جَرَمَ):**

جاء في اللسان[٤]: "ويقال: لا جرم، ولا ذا جرم، ولا أنْ ذا جَرَمَ، ولا جَرَ حذفوه لكثرة استعمالهم إياه".

وقال الكسائي[٥]: "من العرب من يقول: لا ذا جرم، ولا أَنْ جرم ولا عن جرم، ولا جر، بلا ميم، وذلك أنه كثر في الكلام فحذفت الميم، كما قالوا: حاشَ لله وهو في الأصل حاشى، كما قالوا: أيش، وإنما هو: أي شيء ؟ وكما قالوا: سو ترى، وإنما هو: سوف ترى.

وزاد الصاغاني[٦]: لا جُرْم بضم فسكون، ولا جَرْم بوزن كَرْم، ومعنى لا ذا جرم، ولا أنْ ذا جرم: أستغفر الله.

وأرى أن أكثر هذه الاستعمالات شيوعاً والأقوى تأييداً بالشواهد هو الأول، فهو الوارد في القرآن الكريم كما سبق وفي الحديث الشريف كما في حديث قيس بن عاصم: **"لا جرم لأُفلَّنَّ حدَّها"**. وقول عمر رضي الله عنه:**"لا جرم إني لا أغسل رأسي حتى يشعث ولا أغسل ثوبي الذي يلي جسدي حتى يتَّسخ"**[٧]. وقول عبد الله بن مسعود : **"لا أرفع إليه بعدها حديثاً"**[٨]، وقول معاوية :**" لا جرم لا أخيبك فآمر له بمال "**[٩]. وفي شعر العرب كما في بيت ابن أبي الضريبة وكما في قول الشاعر[١٠].

**يا أم عمرو بيني لا أو نعـــم**

(١) النهاية في غريب الحديث لابن الأثير ٢٦٣/١.

(٢) اللسان (جرم).

(٣) السابق (جرم).

(٤) مادة (جرم).

(٥) اللسان (جرم)

(٦) التكملة والذيل والصلة للصاغاني ٦٠٠/٥

(٧) سنن الترمذي ٦٢٩/٤.

(٨) صحيح مسلم ٧٣٩/٢.

(٩) سنن الترمذي ١٤/٤.

(١٠) من الرجز بلا نسبة في التهذيب ٦٦/١١ واللسان (جرم) (ظلم)

**أو تصلى الحبل فقد رثَّ ورمَّ**

**إن تصرمي فراحة مما صــــرم**

**قلت لها: بيني فقالت:لا جرم**

**أن الفراق اليوم، واليومُ ظُلم**

والعرب تصل كلامها بذى وذا وذو فتكون حشواً ولا يعتد بها[١] كما في قول الشاعر [٢]:

**إن كلاباً والدى لا ذا جرم**

**٢- الناحية النحوية :**

أما من الناحية النحوية فإن الخلاف يطول بين النحويين حول هذه اللفظة وبتتبع ما وقع تحت يدي من كتب النحو والتفسير يمكن تلخيص آراء النحويين في أوجه أربعة كما يلي:

الوجه الأول: وهو مذهب الخليل وسيبويه[٣] والجمهور أنهما رُكِّبا من "لا" النافية و"جرم" وبُنيا على تركبهما تركيب خمسة عشر، وصار معناهما معنى فِعْل وهو "حَقّ" فعلى هذا يرتفع ما بعد "لا" بالفاعلية فقوله تعـــــالى: ﴿لا جـــــرم أن لهم النار﴾ أي: حَقَّ وثبـــــت كون النار لهم واستقرارها لهم[٤].

واستشهد سيبويه بقول الفزاري:

**ولقد طعنت أبا عيينة طعنــة      جَرَمت فزارة بعدها أن يغضبوا[٥]**

أي: أحقت فزارة.

وقد ردّ الفراء قول سيبويه واستشهاده فقال معترضاً[١]: "وليس قول من قال: إن جرمت كقولك: حَقَقَت أو حُقِقَت بشيء وإنما لبس على قائله قول الشاعر:

(١) ينظر البحر المحيط لأبي حيان ٥/٢١٣.

(٢) من الرجز بلا نسبة في اللسان (جرم) وتاج العروس (جرم )

(٣) الكتاب ٣/١٣٨.

(٤) ينظر الدر المصون ٤/٨٨.

(٥) من الكامل لأبي أسماء بن الضريبة في اللسان (جرم) وله أو لعطية بن عفيفي في الخزانة١/٢٨٣، ٢٨٦، ٢٨٨، وشرح أبيات سيبويه ٢/١٣٦. وبلا نسبه في أدب الكاتب ص٦٢، والاشتقاق ص١٩، والجمهــرة ص٤٦٥، وجــواهر الأدب ص٣٥٥، والمقتضب ٢/٣٢٥.

**ولقد طعنت أبا عيينة.........**البيت" ومرد اعتراض الفراء على سيبويه الرواية فكلمة "فزارة" في رواية سيبويه مرفوعة كما نص على ذلك الفراء وهي في رواية الفراء منصوبة(٢).

الوجه الثاني: أن لا تركيب بينهما ولا رد عليهم في الآية، وجرم فعل ماضٍ معناه: كسب والفاعل مضمر، أي: كسب هو أي: فعلهم، و"أن" وما بعدها في موضع نصب على المفعول به وجرم القوم كاسبهم وقال الشاعر: (٣)

**نصبنا رأسه في جذع نخل     بما جرمت يداه وما اعتدينا**

وقال آخر: (٤)

**جريمة ناهض في رأس نيق     ترى لعظام ما جمعت صليبا**

قلت: نسب السمين الحلبي هذا الرأي(٥) إلى الزجاج و لم أجده بنصه في المعاني المنسوب إليه(٦)، وإنما وجدت بعضه.

الوجه الثالث: وذهب الكسائي(٧) إلى أن معناها: لا صدَّ ولا منع، ويكون "جرم" بمعنى القطع، تقول: جرمت أي: قطعت فيكون "جرم" اسم لا مبني معها على الفتح، وخبرها "أن" وما في حيزها أو على حذف حرف الجر أي: لا منع من خسرانهم(٨).

الوجـــه الرابع: أن "جرم" بمنزلة "لا رجل" في كون "لا" نافية للجنس و"جرم" اسمها مبني على الفتح، وهي واسمها في محل رفع على الابتداء، وما بعدها خبر"لا" النافية، وصار معناها: لا محالة ولا بد(٩)، وقد نسب هذا الرأي للحوفي(١٠).

ولعل الخلاف الذي وقع بين النحاة حول أسلوب (لا جرم) فأفرز لنا عدَّة أوجه وتخريجات مختلفة لعله يعود إلى أمرين رئيسين:

(١) معاني القرآن ٢/٩.
(٢) قلت: وهذا يشهد بوقوف الفراء على كتاب سيبويه والإفادة منه.
(٣) لم أقف عليه.
(٤) البيت لابن خراس الهذلي ينظر ديوان الهذليين ٦/١٣٣، شرح أشعار الهذليين، صنعة أبي الحسين السكري، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة د.ط، د.ت ٣/١٢٠٥ واللسان "جرم".
(٥) الدر المصون ٤/٨٨.
(٦) معاني القرآن الكريم للزجاج- ١/١٢٧.
(٧) الدر المصون ٤/٨٨.
(٨) الدر المصون ٤/٨٨.
(٩) السابق ٤/٨٨.
(١٠) السابق ٤/٨٨.

**الأول:** الخلاف حول اسمية (جرم) أو فعليتها.

**الثاني:** تركيبها أو عدمه.

وبما أن اللغة قد أسعفت كل تلك الآراء وفتحت الباب لكلٍّ أن يجتهد في التخريج والتوجيه فإن في الأمر سعة ولا أرى أن يخطّأ رأي من تلك الآراء طالما عضده دليل من اللغة، إلا أن الذي أميل إليه وأختاره هو ما ذهب إليه الفراء الذي رأى أن (لا جرم) كلمة في الأصل بمعنى: لابد ولا محالة فجرت على ذلك وكثر استعمالهم إياها حتى صارت بمنزلة حقاً، فكأنما تحولت إلى معنى القسم " أي أن هذا الأسلوب قد تطور في استخدامه اللغوي حتى نُزِّل منزلة القسم وذلك إذا جاء بعدها ما يصلح للقسم، وعضد ذلك بقوله:" ألا تراهم يقولون: لا جرم لآتينك" فإذا طبقنا ذلك على الآيات الخمس الواردة في القرآن الكريم وفيها كلمة "لا جرم" فإن ذلك مُشكل؛ لأن همزة أن في الآيات مفتوحة ولو كانت جواباً للقسم لكانت مكسورة إلا أن هناك قراءة شاذة بكسر همزة " أنّ " بعد " لا جرم " فقد قرأ عيسى في الشواذ ﴿ لا جرم إنَّ الله ﴾[(١)] وهذه القراءة تتخرج على وجهين:

**الأول:** أن المعنى: لا جرم في كذبهم وإهلاكهم، أي : لاشك في ذلك ولا محالة منه ثم استأنف فقال: إن الله يعلم، فيكون المنفي بـــ "لا" محذوفاً.

**الثاني:** أن المعنى : والله إن الله يعلم ... فهذا على القسم .

أقول: لو صحت القراءة المذكورة لساغ لنا القسم لغة واستقام معنى، فعليه يكون معنى الآية والله أو أقسم أو حقاً إن الله يعلم ما يسرون وما يعلنون.

والحقيقة أننا لو سلَّمنا بذلك التطور الدلالي وعاملنا تلك اللفظة معاملة القسم أو تجوَّزنا فاعتبرناها أسلوباً من أساليب القسم فإن ذلك الخلاف الطويل والتخريجات المتعددة ستؤول إلى تخريج واحد وإعراب واحد، وذلك فيما إذا وقع بعد "لا جرم" ما يصلح للقسم، أما في حالة فتح همزة "إن" فإن أيّاً من الآراء النحوية التي سبق عرضها، يصلح أن تخرج عليه الآيات القرآنية، وإن كان رأي الجمهور أولى تقديراً و أظهر تعليلاً.

---

(١) انظر إعراب الشواذ ١/٧٦٠.

# إعجاز القرآن بين الرماني وابن سنان وصلة ذلك بآرائهما في البلاغة القرآنية

د. عبدالكريم الحياري *


## ملخّص

يتناول هذا البحث مذهب الرماني في أن بلاغة القرآن غير مقدور على مثلها، وأن هذا –مع وجوه أخرى منها "الصرفة"- ما يفسّر عجز العرب عن معارضته، ومذهب ابن سنان الذي يرى أن بلاغة القرآن غير معجوز عنها، وإنما لم يعارضوه لأن الله صرفهم عن ذلك (الإعجاز بالصرفة). يبيّن البحث جوانب كلٍ من المذهبين، ويوضّح ما غمض فيه، ويقارن بينه وبين المذهب الآخر. وقد انتهينا من ذلك إلى أن كلاً منهما كان له مذهبٌ مترابط متماسك التزم فيه الأصل الذي صدر عنه، فجاءت آراؤه في المسائل الفروع تابعة لذلك الأصل، متـسّقة معه. ولما كان المبدأ الذي بنى عليه كل منهما مذهبه هو الضدّ لذلك الذي يستند إليه مذهب الآخر، وكان كل منهما قد أخلص لمبدئه و لم ينحرف عنه –لا جرم كان الخلاف حادّاً بينهما في الفروع والتفصيلات التي تناولاها، فاختلفا حتى في مفهوم الصرفة التي ظنّ أكثر الباحثين أنهما متفقان فيها (وتوضيح مفهومها عند الرماني وأنه لا يناقض مذهبه في الإعجاز البلاغي، بل يؤيّده- من أهمّ ما انتهى إليه البحث). على أنهما متفقان في نهاية الأمر في أن القرآن في مترلة عليا من البلاغة لا يغادرها، مما يفضي بابن سنان إلى أن يكون الأصل نفسه الذي أقام عليه مذهبه موضع تساؤل.



## Abstract

To al-Rummani the Koranic eloquence is beyond man's reach; this, togethger with other things including sarfa, explains the inimitability of the Koran. In contrast, Ibn Sinan defends the notion of sarfa: the Koran could have been imitated had God not prevented it from being challenged. The present article undertakes to elucidate these two conflicting approaches, and compare one to the other. The findings of this study are both al-Rummani and Ibn Sinan adhere fairly consistently to the basic tenet underlying his standpoint. The sharp differences between them further attest to this consistency, since the leading idea is one that upholds the disagreement with the other. They differ- as the present article concludes- even in the concept of sarfa, in which they seemingly agree . However, that the koran does not deviate from the high level of eloquence is not disputed by Ibn Sinan, something which undermines his basic tenet itself.


* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الأردنية.

- أ -

عجز العرب عن معارضة القرآن الكريم على الرغم من أنه ظلّ يتحدّاهم إلى أن يأتوا بمثله، أو حتى بسورة من مثله- ألقى على أهل العلم سؤالاً مازالت محاولاتهم في الجواب عنه مستمرة إلى يومنا هذا: ما الذي أعجز العرب عن المعارضة؟ كان ذلك موضوعاً لأقوال كثيرة واجتهادات متنوعة يمكن اختصارها في مذهبين: أن القرآن معجز بنفسه (ولنسمّه الإعجاز الذاتي)، أو أن الله تعالى أعجزهم عن معارضته (وهو المعروف بمذهب الصرفة). الإعجاز الذاتي واضح بيّن، وهو أن القرآن معجز بنفسه بمعنى أن فيه ما هو خارق للعادة، غير مقدور على مثله، وبذلك فإن معارضته غير ممكنة. أما الصرفة فمعناها ( المشهور) أن المعارضة كانت ممكنة ومقدورا عليها، ولكن الله صرف قلوب العرب عنها، وأفقدهم القدرة عليها، فانعقدت ألسنتهم عن المعارضة، مع أنهم كانوا- لو تُركوا- غير عاجزين عنها، ومع أنها كانت- لو حدثت – تكفيهم مؤونة الحرب والنزال، والتضحية بالنفس والمال. هذا أمر خارق للعادة، فالصرف عن المقدور المعتاد من أعظم المعجزات(١).

الإعجاز الذاتي، وهو مذهب الجمهور، يتضمّن سؤالاً جديداً: ما الذي كان به القرآن معجزاً ؟ وقد قيلت في ذلك وجوه كثيرة منها مثلاً: بلاغته الخارقة للعادة التي وصلت غاية لا يمكن لغيره من الكلام أن يسمو إليها( الإعجاز البلاغي )، وحديثه عن الأمم البائدة، وإخباره عن الأمور المستقبلة، وما فيه من حقائق علمية لم تكن آنذاك معروفة. على أن الباحثين في الإعجاز الذاتي، ولا سيّما البلاغيون منهم وهؤلاء هم موضع اهتمامنا ههنا- يميلون إلى الوجه الأول ( الإعجاز البلاغي )، لأسباب في مقدمتها أن كل نبي تحدّى قومه في الشيء الذي برعوا فيه، لتكون المعجزة أعظم، والحجة عليهم أظهر وأكبر. ولما كان العرب هم أهل البلاغة ومعدن الفصاحة، فقد تحدّاهم القرآن في ذلك الشيء بعينه الذي تفوّقوا فيه وبه كانوا يفتخرون(٢). والإعجاز البلاغي أيضاً- خلافاً لوجوه الإعجاز الأخرى التي توجد في بعض

(١) للوقوف على هذا المذهب وآراء عدد من القائلين به من المعتزلة وأهل السنة، انظر: عمار، أحمد سيد: **نظرية الإعجاز القرآني وأثرها في النقد العربي القديم**، ط١، دار الفكر المعاصر –بيروت ودار الفكر– دمشق، ١٩٩٨، ص٤٢ وما بعدها.

(٢) انظر (مثلاً): الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن: **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٤، ص٤٧٥.

السور والآيات[٣]- عام في سور القرآن وآياته جميعها، فصار بذلك هو الوجه الذي يمكن به تفسير الإعجاز على نحوٍ كلّي شامل. وحقاً إنك تجد من يأبى الاقتصار على البلاغة وجهاً وحيداً في تفسير الإعجاز[١]، ويتّجه إلى جمع الوجوه التي قيلت في الإعجاز بما في ذلك الصرفة. ولكن البلاغة عند هؤلاء أيضاً (ولعلنا نسمّيهم أصحاب المذهب التوفيقي) هي العمدة والوجه المقدّم على غيره في تفسير الإعجاز.

أما الإعجاز بالصرفة فمذهب ينسب عادةً إلى أبي اسحق النظّام(-٢٣١هـ) من رؤوس المعتزلة، ولكن القول به لم يقتصر على النظام أو على المعتزلة[٢]، كما أن مصطلح "الصرفة"- وهذا ما يعنينا ههنا أكثر من غيره- متعدّد المعاني يختلف مفهومه من واحد إلى آخر من القائلين به[٣]، وهذه مسألة عدم التنبّه إليها يفضي بالمرء إلى استنتاجاتٍ غيرها أولى بالقبول منها كما سترى في حينه. على أن معنى الصرفة كما نُقل عن النظام هو المفهوم الدارج المتداول، ولذلك فإن هذا المصطلح حيثما ورد في بحثنا هذا مطلقاً دون تقييد أو تحديد، فإنما نقصد به معناه الذي يدلّ عليه عند النظّام، وهو أن العرب كانوا قادرين على أن يأتوا بمثل بلاغة القرآن الكريم، لولا أن الله تعالى صرفهم عن معارضته، ولو تركهم وخلاّهم لما عجزوا عنها.

لا يتّسع المقام لأكثر من هذه الكلمة الموجزة التي تحدثنا فيها عن موضوع الإعجاز بالقدر الذي يحتاج إليه كلامنا على الرماني وابن سنان، وأردنا بها أن نضع هذا البحث في إطاره العام. وما نريد أن ننتهي إليه هو أن سؤال الإعجاز يتعلّق أساساً بالبلاغة القرآنية: هل هي خارقة للعادة، متميزة من بلاغة العرب، فتكون هي الوجه في الإعجاز، أو الوجه الرئيس فيه (المذهب التوفيقي)- أم أنها من جنس بلاغتهم، وبذلك فإنها لولا الصرف كانت غير معجوزٍ عنها؟ والأرجح أن هذا هو السبب في أن ابن سنان (انظرص٤[*]) اختصر أقوال الناس في موضوع الإعجاز في مذهبين اثنين متقابلين وأضرب عن ذكر

---

(٣) انظر (مثلاً): ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد: **الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان**، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.، ص٢٤٨ – ٢٤٩.

(١) انظر نهاية القسم "ج" من هذا البحث.

(٢) انظر الحاشية "١" من الصفحة السابقة.

(٣) انظر في هذا الشأن: قصاب، وليد: **التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري**، دار الثقافة، الدوحة، ١٩٨٥، ص٣١٧-٣٢٣.

(*) أشرت في متن البحث – إذا كانت الإشارة مختصرة والسياق يدل على ذلك بوضوح – إلى المواضع المقصودة من رسالة الرماني **النكت في إعجاز القرآن** (منشورة ضمن "ثلاث رسائل في إعجاز القرآن"، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، د.ت.) وكتاب ابن سنان **سر الفصاحة**، (تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، ط١، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٣).

غيرهما: الإعجاز البلاغي، والصرفة. وغنيّ عن البيان أن الفكرة الأساس التي بُني عليها أي منـــهما هـــي الضد تماماً لتلك التي يصدر عنها المذهب الذي يقابله، والقائل بأحد المذهبين لابد من أن يفضي به الأمر إلى أن يمضي في طريق عكسها الطريق التي أخذ فيها صاحب المذهب الآخر، وهذه هي حال أبي الحسن علي بن عيسى الرماني(ت٣٨٤ أو ٣٨٦هــ) وأبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفــاجي (ت٤٦٦ هــ) فعلاً.

الرماني من مصادر ابن سنان الرئيسة، فقد أفاد منه وصرّح بالنقل عنه في غير موضع[١]، وقد وافقه في بعض آرائه واستحسنها، وراجعه في بعضها الآخر فردّها عليه ونقضها. على أن المواضع التي خالف فيها ابن سنان الرماني لا تزيد في عددها على تلك التي تابعه فيها فحسب، بل تفوقها في أهميتها كذلك؛ لقد وافقه في مسائل فرعية في حين عارضه في أمور جوهرية وأبواب بلاغية أصـــول كـــالتلاؤم والـــسجع. والسبب في ذلك أن معظم هذه الخلافات تعود في جذورها إلى افتراق مذهبيهما في القضية الكـــبرى : إعجاز القرآن وبلاغته. ويسترعي الانتباه ههنا أن ردود ابن سنان على الرماني تميل إلى الحدّة- وقد تكون حادّة جداً أحياناً— عندما يكون الأمر متصلاً بالإعجاز(وذلك على الرغم من كونه معتزلياً مثله وثنائـــه عليه في مواضع أخرى)، وما ذاك إلا لأن الخلاف بينهما في قضية الإعجاز هو نفسه غاية في الحدّة على نحوٍ لا يستقيم فيه الأمر لمذهب أحدهما إلا بإلغاء مذهب صاحبه، إذ يرى كل منهما رأياً هو على النقيض مما ذهب إليه الآخر.

لعل ما ذكرناه يبيّن أهمية المقابلة بين الرماني وابن سنان في هذا الباب، وهو موضوع لم تستقلّ بـــه دراسة —فيما وقفت عليه- من قبل، فضلاً عن أن ما قيل في أيّ منهما (ومن غير المألوف أن تجد فيمـــا كُتب في تاريخ الإعجاز ما يخلو من حديث عن أحدهما أو كليهما)هو في نفسه لا يخلو من مواضع قـــد تحتاج إلى مراجعة. وغرضنا من هذا البحث أن نستخلص من رسالة " النكت في إعجاز القرآن " للرماني وكتاب" سر الفصاحة " لابن سنان ما له صلة بإعجاز القرآن وبلاغته، لنتمكّن به من وضع تصوّر واضح المعالم لمذهبيهما في هذا الموضوع، والأصل الذي يصدر عنه كلّ منـــهما في ذلـــك، وأن نعـــارض رأي أحدهما في المسائل المتفرعة من ذلك الأصل[*] بما يراه الآخر، لعلنا بذلك نتبيّن مدى إخـــلاص الواحـــد منهما لطريقته من جهة، ونقف على مواطن اللقاء( إن وُجدت ) ومواضع الفراق بينهما من جهة أخرى.

---

(١) انظر فهرس الأعلام في **سر الفصاحة**.

(*) اقتصرت في البحث على هذه المسائل، فتركت الخوض في مسألة تفاوت البلاغة القرآنية التي أطال ابن سنان القول فيها (انظر ص٣٣٤-٣٣٧)، فهي لا تتصل مباشرة بالخلاف في كون البلاغة القرآنية معجزة أو ممكنة، فالقائل بها كما ذكر ابن سنان (انظر ص٣٣٦-٣٣٧) يمكن أن يكون على مذهب الإعجاز البلاغي أو من أصحاب الصرفة، فضلاً عن أنها لم تكن موضع خلاف بينه وبين الرماني، وهذه المسألة جديرة ببحث مفرد لعلي أتمكن من القيام به مستقبلاً.

على أن الرماني اكتفى في بيان مذهبه في الإعجاز نفسه، وإن كان موضوعه أصلاً، بعبارات شديدة الإيجاز. وابن سنان لم يكن معنيّاً بإيضاح مذهبه، وإنما هي أقوال تناثرت في مواضع من كتابه، وكانت في معظمها ردوداً على الرماني. هذا يجعل كلامهما محتملاً لتأويلات مختلفة، وقد اختلف القدماء والمحدثون في ذلك فعلاً (انظر بخاصة موضوعي الصرفة والتلاؤم فيما سيأتي). وقد استعنّا على فهم المواضع المشكلة عند كلٍ منهما بالاحتكام إلى مذهبه نفسه، بأن تركنا جوانبه يوضح بعضها بعضاً، أو بالبحث عن أشباه لها ونظائر في تراث القدماء، لعل ما صرّحوا به أن يفسر ما سكتا عن تفسيره .

ومن المؤمّل أن يكون في بحثنا هذا ما يصلح أن يستفيد منه الباحث في تأثير الرماني في البلاغيين بعده من جهة (وهو هنا تأثير عكسي بمعنى أنه استدعى المخالفة لا الموافقة) ، والدارس لمصادر ابن سنان من جهة أخرى، وكلاهما من الموضوعات التي ما زالت تتسع لمزيد من البحث والتحقيق. ونرجو أن نكون قد وفقنا في هذا البحث إلى إيضاح جملة من أهم المسائل الخلافية في موضوع الإعجاز والبلاغة القرآنية، فنكون بذلك قد أضفنا شيئاً ما إلى ما كُتب في هذا الموضوع، على كثرة ما كتب واتساعه .

- ب -

"سمِّيت البلاغة بلاغة"، كما يقول أبو هلال العسكري(١)، "لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه"، ومن هنا قيل:"كل من أفهمك حاجته... فهو بليغ"(٢). ولكن البلاغيين حذروا منذ وقتٍ مبكر من أن تصوّرالبلاغة على هذا النحو من كونها دالة على مجرد الإفهام قد يعني أن الكلام يستحق أن يسمّى بليغا ما دام قائله قد أفلح في إفهام سامعه معناه، حتى لو كان ذلك في عبارة رثّة وأسلوب مستكره وألفاظ ملحونة. ولذلك تجدهم يحرصون على التنبيه على أنه لا بد في الكلام البليغ من اجتماع الإفهام مع حسن الصياغة وفصاحة العبارة(٣). وفي هذا السياق نفسه يؤكد الرماني أن"ليست البلاغة إفهام المعنى [ فقط]... وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ" (ص٦٩)، فقد جعل حسن الصياغة شرطاً في بلاغة الكلام وجزءا من مفهوم البلاغة وحقيقتها. وابن سنان- وإن لم يعرّف البلاغة- فقد فرّق بينها وبين الفصاحة(ص٦٧) بأن جعل الفصاحة للفظ، والبلاغة للمعنى مع اللفظ، وبذلك

(١) الحسن بن عبد الله: **كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ١٩٨٦، ص٦.

(٢) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، ط٤، دار الفكر، بيروت، د.ت.،ج١ ص١١٣.

(٣) انظر: **المصدر نفسه**، ج١ ص١٦١-١٦٢؛ العسكري: **كتاب الصناعتين**، ص١١.

كانت الفصاحة التي تدل على حسن الألفاظ مفردة ومركبة جزءا من مفهوم البلاغة وشرطاً من شروطها عنده، فلا يكون الكلام بليغاً إلا إذا كان لفظه فصيحاً في الوقت نفسه. ولـمّا كانت البلاغة صفة للمعنى (وقد فسّر أبو هلال العسكري قبله صلة البلاغة بالمعنى بكون البلاغة "إنهاء المعنى إلى القلب") مع اللفظ أي جمال العبارة- فإن هذا ينتهي بنا إلى أن مفهوم البلاغة عنده هو مفهومها نفسه عند الرماني: إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ.

والبلاغة عند الرماني" على ثلاث طبقات: منها ما هو في أعلى طبقة، ومنها ما هو في أدنى طبقة، ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة" (ص٦٩). وههنا أيضاً نستطيع القول إن هذا ليس موضع خلاف بينه وبين ابن سنان، فإننا لا نرى سبباً يحمل ابن سنان (وقد تقول: وغير ابن سنان كذلك) على مخالفته في هذا الباب، فلو جعلنا البلاغة في طبقات عشر مثلاً أو أكثر أو أقل، فإن هذه يؤول أمرها إلى أن تُختصر في ثلاث منازل:عليا ووسطى ودنيا، وإن كان ما يقع في كل منزلة منها منه ما هو أعلى أو أدنى من غيره.

لا يخالف ابن سنان الرماني إذاً فيما يتصل بمفهوم البلاغة أو مستوياتها، أو على الأقل لم يعترض على ما جاء به الرماني في هذا الشأن؛ الخلاف بينهما إنما هو في بلاغة القرآن الكريم وما يترتّب على ذلك من الكلام على إعجازه. الطبقة العليا من طبقات البلاغة الثلاث عند الرماني يخصّصها للبلاغة القرآنية ويقصرها عليها، وأما كلام البلغاء من الناس فيدور بين الطبقتين الدنيا والوسطى، أي أنه مهما عظم حظه من البلاغة لا يمكن أن يتجاوز الطبقة الوسطى هذه إلى ما فوقها ( انظر ص ٦٩- ٧٠ ). والرماني هنا إنما ينطق بلسان كل من يفسّر إعجاز القرآن ببلاغته، يقول الطبري مثلاً: "فضل بيانه، جلّ ذكره، على بيان جميع خلقه كفضله على جميع عباده"(١). هذه هي الفكرة التي أسّس الرماني عليها تصنيفه البلاغة طبقات ثلاثاً وتخصيصه الطبقة العليا منها للبلاغة القرآنية، فالأصل الذي يصدر عنه في كلامه على القرآن وبلاغته أن "أعلى طبقات البلاغة للقرآن خاصة" ( ص٦٩ )؛ القرآن فريد في بلاغته، ليس من جنس بلاغة العرب، ولا يدانيه أبلغ كلامهم، فهو طبقة وحده، وصنف من البلاغة متميّز مما عداه، وما يلقاك من آرائه فيما سيأتي من بحثنا هذا فإنما هي فروع على ذلك الأصل.

---

(١) الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: **جامع البيان عن تأويل آي القرآن** (الجزء الأول) تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ت.، ص١١؛ قارن: الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: **إعجاز القرآن**، تحقيق السيد أحمد صقر، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١، ص٢٤٦.

لقد احتوت رسالة الرماني عدداً كبيراً من الآيات القرآنية مشفوعة بتعليقات تبيـّن ما فيها من حسن وبلاغة فائقة. على أن تفرّد القرآن في بلاغته يقتضي منه فضلاً عن ذلك أن يوازن بينه وبين البليغ من كلام العرب لتكون هذه الموازنة شاهداً على أن البليغ من كلامهم يقصر- على حسنه وبلاغته – عن الوصول إلى طبقة البلاغة القرآنية. وقد أبـان الرمـاني عن قـدرة متـميّزة في هذا الجانـب تصـوّرها موازنـته بين آية القصاص:﴿في القصاص حياة﴾( البقرة ١٧٩) وقول العرب: "القتل أنفى للقتل". ومع أنه من الكلام المشهود له بالبلاغة وقد استحسنه الناس، إلا أن الآية تفـوّقـت عليه من أربعة أوجه، فهي "أكثر في الفائدة، وأوجز في العبارة، وأبعد من الكلفة بتكرير الجملة، وأحسن تأليفاً بالحروف المتلائمة" ( ص٧١ ). والمقام يضيق ههنا عن تفصيل القول فيما ذكره الرماني في بيان كل وجه منها(انظرص٧١- ٧٢)، وحسبنا أن نقول في التدليل على براعته في التحليل والمقارنة إن موازنته هذه لقيت قبولاً واسعاً لدى البلاغيين- ومنهم ابن سنان نفسه(انظر ص٣١٢- ٣١٣) – الذين استمروا محاكاة له في الزيادة على أربعة الأوجه التي ذكرها حتى بلغت عند المتأخرين نحواً من عشرين وجهاً [(١)]. لقد جاءت تلك الموازنة في أثناء حديثه عن الإيجاز، وصارت بعده جزءاً من التراث البلاغي في هذا الموضوع حتى قلّ أن تجد حديثاً عن الإيجاز يخلو منها. على أن الرماني – وقد أراد لرسالته أن تكون موجزة يقتصر فيها على " ذكر النكت في إعجاز القرآن دون التطويل بالحجاج"( ص٦٩ ) – لم يكن لديه متـّسع من القول لعقد موازنات تفصيلية كثيرة بين القرآن وغيره من بليغ الكلام، ولعلّ غرضه من تلك الموازنة بين آية القصاص والقول العربي المأثور (انظر أيضاً ص٩١- ٩٢) أن تكون نموذجاً يُتبيـّن به فضل القرآن على سواه، ونزول غيره عن طبقته في البلاغة.

الطبقة العليا من البلاغة انفرد بها القرآن الكريم في مذهب الرماني، وليس الأمر كذلك عند ابن سنان الذي يرى أن كلام الأدباء يمكن أن يصل في بلاغته إلى درجة ما بعدها درجة، ففي التعليق على بيت استحسنه يقتبس قول أحدهم: "إن من الشعر ما يصل إلى غاية لا يمكن تجاوزها"، ثم يقول: "وهذا البيت عندي من ذلك القبيل حسناً وصحة وعذوبة " (ص١٩٣)، أي أن من الشعر ما يرتقي إلى أقصى الغايات في البلاغة، بل يصل إلى درجة الكمال فيها، ومعنى ذلك أن كلام الناس أيضاً يمكن أن يرتقي إلى الطبقة العليا التي وقفها الرماني على البلاغة القرآنية. ليس بممتنع عند الرماني أيضاً، كما سنرى من بعد، أن تقع في كلام الناس عبارات فائقة الحسن، ولكنها لا تعدو أن تكون "شذرات" لا يستحق بها الكلام أن يوضع

(١) انظر (مثلاً): الطيبي، شرف الدين حسين بن محمد: **التبيان في علم المعاني والبديع والبيان**، تحقيق هادي عطية مطر الهلالي، ط١، عالم الكتب/ مكتبة النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص١٥٥-١٥٦؛ الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله: **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٧-١٩٥٨، ج٣ ص٢٢٢- ٢٢٥.

في الطبقة العليا. أما ابن سنان فإنه، وإن لم يتناول على نحو مباشر طبقات الرماني الثلاث وكون الطبقة العليا منها مختصة بالقرآن، إنما يصدر في كلامه كله عن الإعجاز والبلاغة القرآنية، كما سيتبـــيّـــن في أثناء البحث، عن مذهبه في عدم التمييز بين القرآن وكلام العرب. القرآن عنده من جنس كلامهم ليس مبايناً له، لا في كونه عربياً وفي أنه نزل على أساليبهم في التعبير فقط، ولكنه كذلك- وهذا ما يعنينا في هذا المقام- ليس مختلفاً في مستوى بلاغته عن بليغ كلامهم. وعلى ذلك فإن الطبقة العليا من البلاغة تتسع في مذهبه لتستوعب( مع القرآن ) البليغ المحمود من كلام العرب، ولا تضيق عنه كما كانت عليه الحال عند الرماني. إن حرص الرماني في كل مناسبة على التمييز بين القرآن وكلام العرب يقابله إصرار ابن سنان المتواصل على عدم التفريق بينهما.

على أن القائل بأيّ من هذين المذهبين لا بد له من الرجوع إلى علم البلاغة والاحتكام إليه، وقد نبّه ابن سنان على ذلك فعلاً (انظر ص٤)؛ فعلى أحدهما أن يـــبيّن كيف وصلت البلاغة القرآنية حدّاً خرج عن طوق البشر، والآخر مطالب بأن يدلـــّل على أنهم كانوا قادرين على مثلها. ومع أن هذه المسألة لم تغب عن ابن سنان، فإنه يتخلـــّف فيها تخلفاً واضحاً عن الرماني، إذ اكتفى بإطلاق القول بأن القرآن لا يختلف عن الفصيح من كلام العرب دون أن يذكر مثالاً واحداً في هذا الشأن. أما الرماني فقد حشد في أكثر أبوابه البلاغية عدداً كبيراً من الأمثلة القرآنية، لا يكتفي بإيرادها، بل يحرص على أن يبيّن ما فيها من سموّ البلاغة وروعة البيان، ثم تراه بعد ذلك –وقد أدرك، فيما نرجّح، أن مذهبه يقتضي المقارنة بين القرآن وكلام العرب- يعقد موازنته المشهورة بين آية القصاص والقول العربي المأثور لتكون مثالاً يبيّن به كيف ينحطّ البليغ المستحسن من كلامهم عن أن يصل إلى مستوى البلاغة القرآنية.

- ج -

إعجاز القرآن وبلاغته موضوعان لا ينفكّ أحدهما عن الآخر؛ فإن الاختلاف في الوجه الذي كان به القرآن معجزاً إنما هو في أساسه، كما ذكر ابن سنان في مبتدأ كتابه، خلاف في طبيعة البلاغة القرآنية أو ماهيتها: هل هي من جنس بلاغة العرب وفي مقدورهم، أم أنها خارقة للعادة وفوق طاقة البشر. وليس لك، وقد رأيت ما كان من افتراق واضح بين مذهبي الرماني وابن سنان في أمر البلاغة القرآنية، إلا أن تنتظر أن يكون بينهما تباين موازٍ له في موضوع الإعجاز. وقد آثرنا ههنا أن نبدأ بابن سنان، خلافاً لما فعلناه في مواضع أخرى من هذا البحث، وذلك لأن مقالته في الإعجاز لا تحوج إلى كثير من الشرح والإيضاح.

ذكرنا أن ابن سنان اختصر الخلاف في موضوع الإعجاز في مذهبين اثنين: الإعجاز البلاغي، والصرفة. وقد تقـــدّم القول إنه يصرّ على أن القرآن من جنس كلام العرب، وأن المحمود من كلامهم يمكن أيضاً أن يرتقي إلى الطبقة العليا من البلاغة، ومن الواضح إذاً أنه من غير الممكن، إذا ظلّ متـــّسقاً

مع نفسه، أن يكون من أصحاب المذهب الأول، والأساس الذي بني عليه هذا المذهب هو انفراد القرآن بمنزلة في البلاغة لا يشاركه فيها غيره. آراء ابن سنان في البلاغة القرآنية لا بدّ من أن تنتهي به إلى أن يكون من القائلين بالصرفة، وهكذا كانت الحال فعلاً. صرف العرب عن معارضة القرآن هو الوجه الذي يعلل به وقوع الإعجاز، ولئن كان آخرون، ومنهم الرماني كما سنرى من بعد، قد أخذوا بالصرفة (كما أشرنا سابقاً) على أنها وجه من بين وجوه أخرى- لقد كانت عند ابن سنان الوجه الوحيد[١] الذي لا يقرن معه سواه في تفسير الإعجاز. وإذا تحدثنا عن البلاغيين بخاصة، فإننا لا نعرف بلاغياً آخر تحمس لمقالة الصرفة كما فعل ابن سنان، وقد دفعه تعلـّقه بها إلى أن يضع فيها كتاباً مفرداً[٢]( لم يصل إلينا ). ولا يكتفي بأن يؤكد أن الصرفة هي الوجه" الصحيح " في الإعجاز، وأننا " إذا عدنا إلى التحقيق وجدنا وجه إعجاز القرآن صرف العرب عن معارضته" (ص١٣٥، وانظر ص٣٣٦)، بل بلغ به الأمرحداً تصوّر معه أنه ينطق بلسان الجمهور، فزعم أن" هذا هو المذهب الذي يعوّل عليه أهل هذه الصناعة وأرباب هذا العلم " (ص٣٣٦- ٣٣٧).

على أن مما يسترعي الانتباه ههنا أن ابن سنان اكتفى بهذه العبارات الموجزة وما تتضمّنه من أحكام قاطعة في كون مذهب الصرفة وحده دون غيره هو الرأي الصواب في موضوع الإعجاز، فلم يعتنِ بالدفاع عن هذا المذهب الذي لقي معارضة شديدة قد تصل في شدّتها إلى درجة اتـّهام القائل به في عقيدته[٣]- هذا مع أن من عادته أن يطنب في الاحتجاج لرأيه في المسائل الخلافية للتدليل على صوابه وعلى فساد مذهب من يخالفه فيه. طريقة ابن سنان في الحديث عن الصرفة تترك لديك انطباعاً بأنه يرى فيها ما يشبه أن يكون أمراً مفروغاً منه على نحوٍ لا يجد نفسه محتاجاً فيه إلى إقامة الدليل على صوابه والرد على القائلين بخلافه. ولا بد لنا من أن نفترض أنه، وقد وقف على موضوع الصرفة كتاباً بأكمله كما ذكرنا، أشبع القول فيه هناك، وأسهب في الانتصار له والدفاع عنه، والأرجح أن قوله "وقد سطـّـر

(١) يفهم من عبارات بعض الباحثين أن الإعجاز عنده في الصرفة والبلاغة معاً، انظر الجويني، مصطفى الصاوي: **منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه**، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص٢٠٩-٢١٠؛ شرف، حفني محمد: **إعجاز القرآن بين النظرية والتطبيق**، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٠، ص٨٩، ص١٢٢؛ رحماني، أحمد: **نظريات الإعجاز القرآني**، ط١، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٩٨، ص٦١، ولكن كلام ابن سنان واضح في أن الإعجاز يعود إلى الصرفة وحدها.

(٢) انظر: ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله: **إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (معجم الأدباء)**، تحقيق إحسان عباس، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣، ج١، ص٣٢٥؛ قارن شرف: **إعجاز القرآن**، ص٨٧، حيث يذكر أن ابن سنان لم يؤلف كتاباً في الإعجاز.

(٣) انظر(مثلا): السيد صالح، **المعجزة والإعجاز في القرآن الكريم**، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣، ص١٥٧ حيث يرى أن أصحاب الصرفة "من الحاقدين على القرآن الكريم" وأن الصرفة "محاولة خبيثة لإسقاط القداسة عن القرآن الكريم، حتى تصل الوقاحة والبجاحة بأحدهم [والمقصود ابن سنان، قارن: **سر الفصاحة**، ص١٣٥] أن يقول: إن في كلام العرب ما يضاهي القرآن في تأليفه".

من الأدلــّة عليه ما ليس هذا موضع ذكره"( ص٣٣٧) إنما يشير به إلى ما جاء في ذلك الكتاب، فكأنه استغنى بما فصّـــله هناك عن إطالة الكلام فيه ههنا.

لقد رأينا أن مذهب ابن سنان في الإعجاز ورأيه في البلاغة ومستوياتها وموقع القرآن الكريم منها أمران لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، والشيء نفسه يُـــقال عن الرماني أيضاً؛ فلما كانت المرتبة العليا من البلاغة مقصورة عنده على القرآن ولا يمكن لكلام البشر أن يرقى إليها، فإن هذا في حدّ ذاته يفسّر عجزهم عن معارضته، إذ إن ذلك ليس في وسعهم أصلاً، ولا في حدود طاقتهم، يقول الرماني:" فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز، وهو بلاغة القرآن، وما كان منها دون ذلك فهو ممكن كبلاغة البلغاء من الناس... وأعلى طبقات البلاغة للقرآن خاصة، وأعلى طبقات البلاغة معجز للعرب والعجم كإعجاز الشعر المفحم[ولعل صوابها للمفحم]، فهذا معجز للمفحم خاصة، كما أن ذلك معجز للكافة"( ص ٦٩- ٧٠ ). الشعر معجز للمفحم الذي "لا يمكنه أن ينـــشيء بيتاً واحداً" (ص ١٠٣)، والقرآن معجز للناس كافة، ولا فرق في ذلك بين سورة طويلة منه وأخرى قصيرة، فقد تحدّاهم أن يأتوا بسورة من مثله، "فلم يخصّ بذلك الطوال دون القصار"( ص ١٠٣ أيضاً )، وقد ثبت عجزهم عن معارضة النوعين من الطوال والقصار.

والبلاغة عند الرماني عشرة أقسام: الإيجاز، والتشبيه، والاستعارة، والتلاؤم، والفواصل، والتجانس، والتصريف، والتضمين، والمبالغة، وحسن البيان. ويفهم من كلامه أن هذه الفنون هي التي تجعل الكلام البليغ بليغاً، وبمقدار تحقــّقها فيه يكون حظــّه من الجودة والحسن. على أن ثمة أمرين باجتماعهما معاً تفـــوّقت البلاغة القرآنية واختصت دون غيرها بالطبقة العليا: أولهما أن القرآن قد حوى هذه الفنون كلها لا بعضها وعلى أحسن وجوهها، والثاني أن الحسن فيه متواتر مطـــّرد؛ إن أقصر سورة من القرآن معجزة، فقد تحدّى الناس أن يأتوا بسورة من مثله، وليس في كلام البلغاء من الناس مهما كانت بلاغتهم فائقة معجبة ما يستمرّ الحسن فيه بمقدار أقصر سورة، بل يقتصر الأمر في كلام أحدهم على جملة فريدة هنا، أو عبارة يتيمة هناك، يقول الرماني: "وظهور الإعجاز في الوجوه التي نبيّـــنها يكون باجتماع أمور يظهر بها للنفس أن الكلام من البلاغة في أعلى طبقة، وإن كان قد يلتبس فيما قلّ بما حسن جداً لإيجازه وحسن رونقه وعذوبة لفظه وصحة معناه، كقول عليّ- رضي الله عنه-: قيمة كل امرىء ما يحسن، فهذا كلام عجيب يغني ظهور حسنه عن وصفه، فمثل هذه الشذرات لا يظهر بها حكم. فإذا انتظم الكلام حتى يكون كأقصر سورة أو أطول آية ظهر حكم الإعـــجاز كما وقـــع التحدي في قـــوله تعالى﴿ فأتوا بسورة من مثله﴾ [البـــقرة ٢٣] ، فبان الإعـــجاز عند ظهور مقدار الســـورة من القرآن"( ص ٧٢ ).

بلاغة القرآن في سوره الطوال والقصار أعجزت العرب المشهود لهم بالفصاحة، لأن رسوخهم في البلاغة جعلهم يدركون أن معارضته غير ممكنة، ولكن ما القول في غيرهم؟ هذا سؤال استوقف كثيراً من القدماء والمحدثين، وأجيب عنه بأن العجمي وغير البليغ أيضاً إنما يعرفان ذلك استدلالاً، فلمـّا كان فصحاء العرب قد عجزوا عن معارضته، فإن غيرهم أعجز، وبذلك "قامت الحجة على العالم بالعرب إذ كانوا أرباب الفصاحة"(١). والرماني من أوائل الذين عرضوا لهذه المسألة؛ لقد ذكر فيما اقتبسناه منه سابقاً أن بلاغة القرآن معجزة للكافة من عرب وغيرهم، ثم ختم رسالته بفقرة يقول فيها: "فإن قال قائل: فلِمَ اعتمدتم على الاحتجاج بعجز العرب دون المولدين- وهو عندكم معجز للجميع- مع أنه يوجد للمولدين من الكلام البليغ شيء كثير؟ قيل: لأن العرب كانت تقيم الأوزان والإعراب بالطباع، وليس في المولدين من يقيم الإعراب بالطباع كما يقيم الأوزان، والعرب على البلاغة أقدر لما بيّنا من فطنتهم لما لا يفطن له المولدون من إقامة الإعراب بالطباع، فإذا عجزوا عن ذلك فالمولدون عنه أعجز"( ص ١٠٤ ). العرب( والمقصود العرب القدماء الأقحاح ) الذين كانت الفصاحة لهم طبعاً وسليقة لم يتمكّنوا من المعارضة، فأحرى بالمولدين( المحدثين ) الذين يتعلـّمون اللغة تعلـّماً أن يكون عجزهم أكبر وأظهر، ولا داعي بعد ذلك إلى القول إن العجمي أعجز من الطائفتين جميعاً .

على أن الرماني لم يقتصر في تفسير الإعجاز على البلاغة، فقد زاد عليها وجوهاً ستة أخرى، فصارت وجوه الإعجاز عنده سبعة هي: ترك المعارضة مع توفّر الدواعي وشدة الحاجة، والتحدي للكافة، والصرفة، والبلاغة، والأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلة، ونقض العادة، وقياس القرآن بكل معجزة ( ص ٦٩ ). لقد عدّد الرماني هذه الوجوه السبعة في مطلع رسالته، تم عاد في خاتمتها فتحدث بكلمة موجزة عن كل وجه منها ما عدا البلاغة. وسكوته عن البلاغة في هذا الموضع من رسالته لا يعني أن غيرها أهمّ منها أو مقدّم عليها، بل على العكس من ذلك تماماً؛ إن رسالته ما بين هذه الخاتمة وذلك المطلع مخصّصة للبلاغة وأقسامها العشرة( التي أشرنا إليها سابقاً ) والأمثلة القرآنية عليها. وهكذا فإن عدم ذكره البلاغة في خاتمة رسالته إنما يعود إلى كونها قد استأثرت بمعظم تلك الرسالة، بل كادت تستأثر بجميعها، ولا معنى لذلك إلا أن البلاغة في مذهبه هي الأصل في الإعجاز والوجه الأساس في تفسيره. عنوان رسالته في الإعجاز بعامة وليس في البلاغة القرآنية وحدها، ومع ذلك فقد فصّل القول في البلاغة

---

(١) الزركشي:**البرهان**، ج٢ ص٩٧؛ وانظر أيضاً: الباقلاني: **إعجاز القرآن**، ص١١٣، ص٢٥٩؛ العلوي، يحيى بن حمزة: **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥، ص٥٧٣.

دون سائر وجوه الإعجاز وجعلها موضوع رسالته، وهذا يشير بوضوح إلى أن إعجاز القرآن عنده يعود أولاً وقبل كل شيء آخر إلى بلاغته.

وفضلاً عن أن البلاغة هي العمدة في مذهب الرماني في إعجاز القرآن، فإن أحد الوجوه الستة الأخرى، وهو نقض العادة، يؤول في نهاية الأمر إلى البلاغة نفسها. نقض العادة يعني أن القرآن نوع متميّز مختلف عن المعتاد من ضروب الكلام أو الأشكال الأدبية المعروفة، فلا هو من باب الشعر أو السجع أو الخطب أو الرسائل أو غيرها، وفي الوقت نفسه علت مرتبته في الحسن عليها كلها، فهو" طريقة مفردة خارجة عن العادة لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة"(ص ١٠٢). والرماني، الذي يُــفهم من كلامه أنه يفضل الشعر على غيره من ضروب الكلام، يرجع حسن الشعر إلى وزنه الذي لولاه " لنقصت منزلته في الحسن نقصاناً عظيماً"(ص ١٠٢أيضاً)، والقرآن تفوّق على الشعر فكان من إعجازه أنه "جاء بغير الوزن...الذي من شأنه أن يحسّن الكلام بما يفوق الموزون"(ص١٠٣)، فلو أن عاملاً عمل "من الكتان باليد من غير آلة ولا حَفّ[1] ما يفوق الدَّبــِــيقيّ في اللين والحسن، حتى لا يشك من رآه أنه أرفع الثياب الدبــِيقية[2] التي بلغت في الحسن النهاية، لكان معجزاً"(ص١٠٢-١٠٣). وبعبارة أخرى: القرآن مؤلــّف من المادة نفسها التي يتداولها الناس في خطبهم ورسائلهم ومحاوراتهم التي أدّى افتقارها إلى الوزن إلى نزولها عن مستوى الشعر الذي كان السبب في روعته أنه جاء موزوناً، فلما كان القرآن، على كونه من تلك المادة بعينها( أي من مادة مألوفة كالكتان في المثال الذي ضربه)، وخلوّه من الوزن (قارن بغير آلة ولا حفّ) أروع من الشعر( قارن الثياب الدبيقية الفاخرة) -كلّ ذلك دل على أنه معجز.

وإعجاز القرآن في كونه طريقة مفردة كما يقول الرماني، أو في نظمه الفريد كما يقول آخرون، قول مشهور يأخذ به كثيرون قبل الرماني وبعده، وكما قلنا فإنه لا يمكن فصله عن الإعجاز البلاغي الذي تحدثنا عنه، على الأقل فيما يتصل بالرماني، فما يقوله ههنا وما قاله هناك يعضد بعضه بعضاً ويصدر عن الأساس نفسه الذي أقام عليه مذهبه في أن القرآن خارق للعادة ، مباين لكلام الناس. على أن كون

(١) الحف: المنسج، انظر: **النكت**، ص١٠٢، حاشية المحققين؛ قارن: الفيروزآبادي، مجدالدين محمد بن يعقوب: **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦، مادة "ح ف ف".

(٢) نوع من الثياب الرقيقة تنسب إلى بلدة دَبيق بمصر، انظر: **النكت**، ص١٠٣، حاشية المحققين؛ قارن: الفيروزآبادي: **القاموس المحيط**، مادة "د ب ق".

القرآن قد خرق العادة ببلاغته التي لا يمكن لكلام البشر أن يقع قريباً منها كافٍ وحده في تفسير العجز عن معارضته[٣]، فلِمَ جعل الرماني وجوه الإعجاز سبعة و لم يقتصر على البلاغة وما يتصل بها مما سمّاه "نقض العادة"؟ قد نقول في تعليل ذلك إن الرماني، وإن كان الإعجاز البلاغي في مذهبه حجة على العرب والعجم جميعاً كما تقدم، إلا أنه أضاف إليه وجوهاً أخرى لأنك لا تزال ترى من الناس قديماً وحديثاً من يصرّ على أن الإعجاز البلاغي حجة على العرب وحدهم[١]، وقد نلتمس تفسيراً لذلك عند من يعترضون على الاكتفاء بوجه دون آخر من وجوه الإعجاز، فنقول إن الرماني يرى رأيهم في أن القرآن قد اجتمعت فيه تلك الوجوه كلها" فلا معنى لنسبته إلى واحد منها بمفرده مع اشتماله على الجميع"[٢] ، وهكذا جاءت الوجوه السبعة التي ذكرها شاملة معظم ما قيل في الإعجاز حتى ذلك الوقت أو ربما كله.

- د -

واذا استثنينا الصرفة، فإن وجوه الإعجاز الأخرى لا تتصل بموضوعنا هذا (الذي يتناول البلاغة القرآنية فيما إذا كانت معجوزاً عنها أو مقدوراً على مثلها) بسبب وثيق؛ فهذه الوجوه أقرب إلى إثبات وقوع العجز عن المعارضة منها إلى تعليله. ويزيد من أهمية الصرفة ههنا أنها موضع التقى عنده الرماني وابن سنان، وإن كانا يختلفان في أهميته أو وزنه، من حيث كونه هو وحده المعوّل عليه في تفسير الإعجاز عند ابن سنان، وكونه مجرد وجه من بين وجوه أخرى في مذهب الرماني. ويبقى بعد ذلك أن نتبيّن مدى اتفاقهما أو اختلافهما في مفهوم هذا المصطلح.

لقد آثرنا ههنا أيضاً أن نبدأ بابن سنان، وذلك لأن البحث في مفهوم الصرفة عنده لا تعترضه صعوبات كثيرة، ولا يحوجنا إلى مزيد من الشرح أو التأويل، فمع أن كلامه في هذا الموضوع كان شديد الإيجاز، إلا أن عباراته القليلة المتناثرة كافية في بيان مقصوده. مذهب الصرفة في مفهومه المتداول يعني أن العرب عجزوا عن فعل شيء كانوا قادرين عليه،بأن أفقدهم الله تعالى تلك القدرة ونزع منهم الوسائل التي كان يمكن لهم بها معارضة القرآن، لا أن عجزهم إنما كان عن فعلٍ هم غير قادرين عليه أصلاً، وهو

---

(٣) انظر: العلوي: **الطراز**، ص٥٨٦.

(١) انظر (مثلاً): ابن قيم الجوزية: الفوائد، ص٢٤٧-٢٤٨؛ العمري، أحمد جمال: **مفهوم الإعجاز القرآني حتى القرن السادس الهجري**، دار المعارف، القاهرة، د.ت.، ص٢٧٦.

(٢) الزركشي: **البرهان**، ج٢ ص١٠٦؛ وانظر ما يسميه أحمد رحماني "تضافر أوجه الإعجاز القرآني"، **نظريات الإعجاز**، ص١٣٨ وما بعدها.

غير ممكن لهم على أي حال. وهذا المفهوم نفسه هو الذي يأخذ به ابن سنان فهو يرى أن "وجه إعجاز القرآن صرف العرب عن معارضته، بأن سُلبوا العلوم التي كانوا يتمكـــنون بها من المعارضة في وقت مرامهم ذلك"(ص١٣٥). ومفهومه هذا ليس إلا نتيجة منطقية لرأيه في بلاغة القرآن؛ فلما كان غير ممتنع عنده أن يصل كلام العرب إلى مستوى البلاغة القرآنية، فإن هذا لا بد من أن ينتهي به إلى أن إعجاز القرآن إنما هو في صرفهم عن معارضته، لأن "فصاحته قد كانت في مقدورهم لولا الصرف"(ص٣٣٦). وهذا المفهوم نفسه هو الذي يأخذ به في كتابه في الصرفة الذي تقدّمت الإشارة إليه، فقد ذكر ياقوت الحموي الذي رأى الكتاب أن ابن سنان "زعم فيه أن القرآن لم يخرق العادة بالفصاحة حتى صار معجزة للنبي صلى الله عليه وسلم، وأن كل فصيح بليغ قادر على الإتيان بمثله، إلا أنهم صُـــرفوا عن ذلك، لا أن يكون القرآن في نفسه معجز الفصاحة"[(١)].

موضوع الصرفة عند الرماني يحتاج إلى وقفة متأنّية، ويتطلـــّب مزيداً من البحث والتدقيق، فلم يزد في حديثه عنها على أن قال: "وأما الصرفة فهي صرف الهمم عن المعارضة، وعلى ذلك كان يعتمد بعض أهل العلم في أن القرآن معجز من جهة صرف الهمم عن المعارضة؛ وذلك خارجٌ عن العادة كخروج سائر المعجزات التي دلـــّت على النبوّة، وهـــذا عندنا أحـــد وجوه الإعجاز التي يظهر منها للعقول" (ص١٠١). وهذا لا يكاد يبين شيئاً عن مفهوم الصرفة عنده، ونحن ههنا بين أن نقول (وقد ذكرنا سابقاً أن الصرفة مصطلح متعدّد المعاني) إنه يستعملها بمعنى يختلف عن مفهومها المتداول، وقليلون هم الذين ذهبوا في هذا الاتجاه، وقد افترضوا- دون أن يبيّـــنوا الأسس التي استندوا إليها- أن صرفة الرماني كصرفة الجاحظ[(٢)] (الذي يرى أن الله صرف العرب عن معارضة القرآن درءاً للشبهات عنه، ومنعاً للتشكيك في أمره[(٣)])، أو أن نفترض- كما فعل أكثر الباحثين[(٤)]- أنه يستعملها بمعناها المتداول، وعندئذٍ

---

(١) **إرشاد الأريب**، ج١ ص٣٢٥.

(٢) انظر:قصاب: **التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة**، ص١٤٣، ص٣٢٠؛ وانظر أيضاً: سلطان، منير: **إعجاز القرآن بين المعتزلة والأشاعرة**، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٦، ص٢٠٣؛ زيتون، علي مهدي: **إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي من أول القرن الخامس/ الحادي عشر إلى نهاية القرن السابع/ الثالث عشر**، ط١، دار المشرق، بيروت، ١٩٩٢، ص٣٨، ص٥٥.

(٣) انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٦٩، ج٤ ص٨٩؛ وانظر: قصاب: **التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة**، ص٧٠-٧١.

(٤) انظر: ضيف، شوقي: **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ص١٠٨؛ العمري: **مفهوم الإعجاز القرآني**، ص٨٠؛ عامر، فتحي أحمد: **فكرة النظم بين وجوه الإعجاز في القرآن الكريم**، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٨، ص٣٠؛ السرحان، محيي هلال:

تكون الصرفة عنده عبئاً ثقيلاً جداً على مذهبه، يذهب بتماسكه بل ينتهي به إلى التناقض- وقد رُمي به فعلاً[(١)]- فكيف يقول الآن إن القرآن ليس معجزاً بنفسه بعد أن قال سابقاً إن القرآن معجز بنفسه؟ وقد قيل ههنا إن ذلك ناشئ عن أن الرماني يجمع أقوال السابقين ويأخذ كلامهم على علاته[(٢)]، فلم يترك الصرفة أيضاً، وفاته أن يتنبّه إلى ما بينها وبين مذهبه في الإعجاز من تعارض. على أن مسألة التناقض هذه على قدرٍ من الوضوح نستبعد معه أن تغيب عمّن هو أقلّ من الرماني تمكّناً من علم الكلام والمنطق، ولعل من الحكمة ألا نسرع إلى القول بها قبل أن نبحث في "النكت" عمّا يمكن أن يؤدّي بنا إلى غيرها، وفي كلام الرماني فعلا ما يصلح أن يكون أساساً نستند إليه في هذا الشأن.

تناولت كتب الإعجاز منذ وقت مبكر مسألة السور القصار: هل وجه الإعجاز فيها هو الوجه عينه في غيرها؟ وهل يتأتى لمدّعٍ أن يدّعي أن معارضتها ممكنة[(٣)]؟ و لم يشأ الرماني أن ينهي حديثه في الإعجاز قبل أن يقول كلمةً فيها، حيث يردّ- استمراراً مع مذهبه في أن بلاغة القرآن في طواله وقصاره فوق طاقة البشر- على من يدعي أن معارضة القصار ممكنة. على أن ما يهمّنا أكثر من غيره ههنا سؤال ألقاه الرماني وأجاب عنه في فقرةٍ لا أعلم أنها استوقفت أحداً من نقّاده، وأكاد أقطع، بل أجزم فعلاً، أن تفسير موقع الصرفة الغامض والمحيّر في مذهبه ينبغي أن يُلتمس فيها، جاء في "النكت": "فإن قال [قائل]: فما ينكر أن يكونوا عدلوا عن معارضة الطوال للعجز، وعدلوا عن معارضة القصار لخفاء المساواة في الحكم؟ قيل له: لا يجوز ذلك، لأن الحجة لهم به قائمة لو كان الأمر على تلك الصفة، إذ كانت المعارضة فيما جرت به العادة على ذلك وقعت من عصبة قوم لأحد الفريقين وعصبة فريقٍ للآخر على نحو نقائض

"إعجاز القرآن" في **بحوث المؤتمر الأول للإعجاز القرآني المعقود بمدينة السلام بغداد للمدة ٢١-٢٦ رمضان ١٤١٠هـ ١٦-٢١ نيسان ١٩٩٠م**، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، بغداد، د.ت.، ص٦٣٠ (الحاشية).

(١) انظر: حويش، عمر الملا: **تطور دراسات إعجاز القرآن وأثرها في البلاغة العربية**، مطبعة الأمة، بغداد، ١٩٧٢، ص٢٧٢ (قارن: عمار: **نظرية الإعجاز القرآني**، ص٨٠)؛ الطوير، حسن مسعود: **جهود علماء الغرب الإسلامي واتجاهاتهم في دراسة الإعجاز القرآني من القرن الخامس حتى القرن الثامن الهجري**، ط١، دار قتيبة، دمشق- بيروت، ٢٠٠١، ص٧١.

(٢) انظر: المطعني، عبد العظيم ابراهيم محمد: **خصائص التعبير القرآني**، ط١، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٩٢، ج١ ص١٣٩؛ وانظر أيضاً: مخلوف، عبد الرؤوف: **الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن**، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٣، ص٤٣-٤٤ (قارن: السيد صالح: **المعجزة والإعجاز**، ص١٥٤)؛ أبو علي، محمد بركات حمدي: **في إعجاز القرآن الكريم**، ط١، المكتبة الدولية، الرياض، ١٩٨٣، ص٩١؛ رحماني: **نظريات الإعجاز**، ص٤٢.

(٣) انظر(مثلاً): الخطابي، أبو سليمان حمد بن محمد بن ابراهيم: **بيان إعجاز القرآن**، ضمن "ثلاث رسائل في إعجاز القرآن"، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، د.ت.، ص٥٠؛ الباقلاني: **إعجاز القرآن**، ص٢٥٤-٢٥٦؛ الزركشي: **البرهان**، ج٢ ص١٠٩؛ الرافعي، مصطفى صادق: **إعجاز القرآن والبلاغة النبوية**، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.، ص١٩٢ وما بعدها.

جرير والفرزدق، وقبلهما عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة، فلو كان مما يجوز أن يقع فيه الاختلاف بين الجيدي الطباع لخفاء الأمر فيه لم يتركوا المعارضة له والاحتجاج به" (ص١٠٤).

الرماني يشير هنا إلى ما في مسائل البلاغة من غموض جعل الأحكام الأدبية موضع خلاف دائماً. القرآن تحدّى العرب أن يأتوا بسورة طويلة أوقصيرة مثله، فهل يمكن القول- كما يزعم الملاحدة فيما يرويه عنهم العلوي[1]- أن العرب تركوا المعارضة لا عن عجز، بل لخوفهم من خفاء الأمر على الناس واختلافهم في كون هذه المعارضة- لو حدثت- مساوية أو مماثلة للقرآن أم أنها ليست كذلك؟ وجواب الرماني عن ذلك أن هذا أمر كان جديراً بأن يغريهم بالمعارضة لا أن يثبّطهم عنها، فقد أتاح هذا الخلاف لكل من أنصار جرير والفرزدق مثلاً أن يزعموا أن صاحبهم أشعر من صاحب أولئك، وتاريخ الأدب حافل بأمثلة من اختلاف القوم في المفاضلة بين شاعرٍ وشاعر، فما الذي أقعدهم عن المعارضة إذاً؟ تفوق القرآن على كل كلامٍ سواه أمر لا يحتمل الخلاف، وهذا هو الذي منع المشركين من أن يحاولوا معارضته، أو صرفهم عنها. سموّ البلاغة القرآنية أمر ظاهر على نحوٍ سيكون معه أي كلامٍ يقال في معارضة القرآن بيّن الانحطاط عن مستواه، وبذلك يكون القرآن نفسه ببلاغته الفائقة التي جعلتهم يوقنون أنهم عاجزون عن مثله قد صرفهم عن محاولة المعارضة (لا أن الله تعالى صرفهم عنها مع كونهم قادرين عليها).

كلام الرماني لا يمكن فهمه على غير هذا الوجه الذي ذكرناه، وأنا أضع بين يديك فقرة اهتديت إليها في كلام القاضي عبد الجبار بن أحمد الأسدآبادي (-٤١٥هـ) تشبه أن تكون إعادة صياغة لسؤال الرماني وجوابه؛ يقول عبد الجبار: "فإن قال [المخالفون]: جوّزوا أن المعارضة، وإن كانت ممكنة، فإنهم عدلوا عنها ظناً منهم أن الشبهة تبقى معها بأن يقال: إنها ليست بمثل القرآن بل هي مقاربة؛ لأن الفضل من [وصوابها الفصل بين[2]] الكلامين الفصيحين ومساواتهما ربما احتيج فيه الى تأمل... قيل لهم: إن إتيانهم بما يقارب كإتيانهم بما يماثل، وما يشتبه الحال فيه [أي المقارب] بمنزلة ما لا يشتبه عندهم [أي المماثل] في أنهم يعلمون أن القرآن يدخل في الطريقة المعتادة، وذلك يخرجه من أن يكون معجزاً، فلا فرق

(١) انظر: **الطراز**، ص٥٧٤.

(٢) كرر عبد الجبار عبارة " الفصل بين الكلامين" أو ما هو قريب منها في مواضع كثيرة مما يؤيد ما أثبتناه، انظر مثلاً: **المغني في أبواب التوحيد والعدل**، الجزء السادس عشر(إعجاز القرآن)، تحقيق أمين الخولي، القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد القومي، د.ت.، ص٢٨٩ س٢- ٣، س٩- ١٠، ص٢٩٠ س٧- ٨، ص٢٩١ س١١، س١٢، ص٢٩٢ س١٤.

في المعارضة لو أتوا بها بين أن يكون مثلاً للقرآن أو مقارباً له على هذا الوجه، ولذلك فإنما تثبت الحجة في القرآن من [الصواب: متى] لم تشتبه المعارضة به، لأن اشتباهها به في الوجه الذي سأل السائل عنه يقتضي دخول القرآن في طريقة العادة، فقد كان يجب أن يأتوا بذلك لأنهم يعلمون ما ذكرناه باضطرار، كما أن العقلاء يعلمون أن كل فعلٍ يشتبه بما جرت العادة به فغير ممكن ادعاء الإعجاز فيه، ويفارق [لعل الصواب: لا يفارق] ذلك طريقتهم في المباراة، لأنه لا يمتنع أن يفضل أحد الشاعرين الآخر، فإن [كذا والأقرب إلى الصواب: بأن] كان قدر رتبة كلامهما في الفصاحة داخلاً في العادة،ولم يكن الغرض من رسول الله، صلى الله عليه، في القرآن بيان فضل القرآن في الفصاحة فقط، وإنما كان المراد دخوله في كونه معجزاً، فإذا بين [لعلها: تبيّن] أنه مما يشتبه بالمعتاد فقد بطل ما ادّعاه، وكان يحصل ذلك بالمعارضة على أي وجه كانت، فلو كانت ممكنة لأتوا بها، وهذا يدل على أنهم لم يأتوا بها لعلمهم بما بين القرآن وبين كلام الفصحاء من البون البعيد"[١].

اعتراض المخالفين هنا يوضح معنى المساواة وخفاء الحكم فيها في نص الرماني: الموازنة بين كلامين فصيحين فيها غموض وتحتاج إلى تأمل، فما الذي يمنع من القول إن العرب عدلوا عن المعارضة ظناً منهم أن الشبهة تظل قائمة في كون المعارضة- لو حدثت- مساوية للقرآن أو غير مساوية له، فلا يقرّ الناس بأنها مماثلة للقرآن بل يقولون إنها مقاربة له فقط؟ ويجيب عبد الجبار عن ذلك بأن شبهة الالتباس بين كلامين فصيحين: هل هما متساويان أم متقاربان- إنما تقع إذا كان كل منهما داخلاً فيما جرت به العادة (وهذا يفسر عبارة الرماني الغامضة: "المعارضة فيما جرت به العادة") كما يحدث عند المفاضلة بين شاعرين (كالفرزدق وجرير في مثال الرماني).أما الأمر الخارق للعادة، فهو إنما صار كذلك لأنه يفارق ما هو معتاد على نحوٍ باهر يجعل شبهة الالتباس بينهما غير واردة أصلاً، لأن ما بينهما من بون بعيد يجعل الحدود بينهما لا تخفى على أحد. لا يصح إذاً الادّعاء في أمر أنه خارق للعادة إذا التبس بما هو معتاد، لا فرق في ذلك بين أن يكون قريباً منه أو مساوياً له. والعرب كانوا يعلمون أن إتيانهم بما يقارب القرآن هو كإتيانهم بما يماثله في أنه يُدخل القرآن في طبقة الكلام المعتاد مما ينفي عنه كونه معجزاً، لأن إعجازه إنما هو في كونه خارقاً للعادة (وهذا معنى قول الرماني "الحجة لهم به قائمة لو كان الأمر على تلك الصفة")، فلم يبقَ إذاً إلا أن العرب تركوا معارضته لأنه تأكد لهم أنهم عاجزون عن أن يأتوا بما يقاربه، فضلاً عن أن يساويه.

---

(١) **المصدر نفسه**، ج١٦ ص٢٨٢- ٢٨٣.

لقد عقد عبد الجبار فصولاً متتابعة بسط فيها مذهبه في الإعجاز وأفاض في شرح جوانبه، وحدّد أسساً أربعة صدر فيه عنها: أن العرب لم يعارضوا القرآن، وأنهم إنما لم يعارضوه لتعذر ذلك عليهم، وأن السبب في تعذره عليهم ما يختص به القرآن من المزية في قدر الفصاحة، وأن هذه المزية لم تجر العادة بمثلها في كلام الفصحاء مما يقتضي أن القرآن نقض العادة[١]. وتناول هذه الأسس لينتهي إلى مذهب في الصرفة خلاصته أن العرب ما كانوا ليعدلوا عن معارضة القرآن (بالكلام وهم سادته وفرسانه إلى التضحية بالنفس والمال في سعيهم إلى إبطال أمره) لولا أنهم علموا واستيقنوا أن القرآن خارقٌ للعادة، لا يستطيعون معارضته، فصار علمهم بذلك صارفاً لهم عن المعارضة[٢]. ولا إخالك تطالبني بدليل أو بيّنة على أن عبد الجبار لا يُسمعك في ذلك كله (إذا استثنينا ما وضعناه بين قوسين) شيئاً لم يقله الرماني؛ الفرق بينهما أن عبد الجبار شرح وفصّل، وجادل وحاجج، والرماني اكتفى بإشارات موجزة، مفرطة في إيجازها.

كان لوليد قصاب فضل التنبيه على مذهب عبد الجبار في الصرفة[٣]، ولكننا لا نوافقه (بعد أن عارضنا القطعة التي اقتبسناها من الرماني بنظيرتها التي نقلناها من كلام عبد الجبار) في أن معنى الصرفة عند عبد الجبار غير معناها لدى الرماني وأن مفهوم الصرفة عند عبد الجبار غير مسبوق إليه[٤]. لا يتسع المقام ههنا لاقتباسات كثيرة من عبد الجبار تبيّن لك مدى التوافق بينه وبين الرماني في هذا السياق، ولكن ما نقلناه من كلامه كافٍ لهذا الغرض. ولعلنا نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول إن إعادته سؤال الرماني أولاً، وإجابته عنه بجواب الرماني ثانياً، وقوة الشبه بين ما قاله كل منهما ثالثاً- ذلك كله يصعب أن يكون جاء اتفاقاً ومصادفة، فإذا غلب على ظنك بعد ذلك أن عبد الجبار استوحى كلامه في الصرفة من الرماني، فإننا إلى مشاركتك في رأيك هذا أميل وأقرب.

غنيّ عن البيان أن هذا مذهبٌ في الصرفة لا ينسجم مع فكرة الإعجاز البلاغي الانسجام كله وحسب، بل يعضده ويقوّيه، ويصبح أقوى دليل عليه وأوكده؛ فلا أدلّ على أن القرآن فوق طاقة البشر من أن أشد الناس كفراً به وعداوة له انصرفوا حتى عن أن يحاولوا معارضته، إقراراً منهم بأنهم إنما يحاولون أمراً لا يقدرون عليه، فكان ذلك منهم تسليماً بإعجازه البلاغي.

---

(١) **المصدر نفسه**، ج١٦ ص٢٤٧.

(٢) **المصدر نفسه**، ج١٦ ص٣٢٤-٣٢٥.

(٣) انظر: **التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة**، ص١٩٦-١٩٨، ص٣٢٠-٣٢٣.

(٤) انظر: **المرجع نفسه**، ص١٩٦، ص١٩٧، ص٣٢٠؛ انظر أيضاً: عمار: **نظرية الإعجاز القرآني**، ص٦٧، ص٦٨.

التباعد بين مفهوم الرماني للصرفة ومفهوم ابن سنان مما لا يحتاج إلى إيضاحٍ وبيان، ومن الواضح أيضاً أن كلاً منهما كان في ذلك متسقاً تماماً مع مذهبه العام في إعجاز القرآن وبلاغته. على أن ثمّة سؤالاً على القائل بالصرفة (على اختلاف معانيها) أن يجيب عنه: كيف يستقيم القول بها مع وجود محاولات للمعارضة كتلك التي رويت عن مسيلمة الكذاب مثلاً؟ ابن سنان أجاب عن ذلك أن حماقات مسيلمة ظاهرة السقوط والتهافت، وليس لها أدنى حظّ من البلاغة التي هي موضوع التحدّي ابتداءً، وبذلك يسقط السؤال لأننا إنما نتحدّث عمّا يصحّ أن يسمّى معارضة أصلاً. أما الرماني فلم يخض في هذه المسألة، ولكن من المؤكد أنه يرى الرأي نفسه، فقد وصف كلام مسيلمة –وقد اقتبس منه مثالاً على السجع- بأنه "أغثّ كلام وأسخفه" (ص٩٠)، وقد نصّ كما رأينا على أن القرآن ليس مما يجوز أن يقع الاختلاف فيه بين "الجيدي الطباع" مما جعلهم ينصرفون عن معارضته؛ فالإعجاز، أي كون القرآن لا سبيل إلى معارضته، يظهر- كما يقول الرماني- "للجيد الطباع البصير بجواهر الكلام كما تظهر له أعلى طبقات الشعر من أدناها إذا تفاوت ما بينهما" (ص٨٩). أما من يظن أنه يستطيع أن يعارض القرآن بكلام كذلك الذي جاء به مسيلمة فلا يؤبه له، وشبهة المعارضة إنما تكون إذا اختلف الناس في كون الكلام مساوياً للقرآن أو مقارباً، أما ما كان مثل كلام مسيلمة فلا خلاف في سخفه وغثاثته[1]، ولن يستقبله الناس إلا بالسخرية من صاحبه، واجتماع كلمتهم على تسفيهه.

- هـ -

أثر التباين بين مذهبي الرماني وابن سنان في بلاغة القرآن وإعجازه أوضح ما يكون في موضوعي التلاؤم والسجع، وفي كليهما ردّ ابن سنان على الرماني وعنّفه، مبيّناً أن خلافه مع الرماني في هاتين المسألتين إنما هو فرع على اختلافهما في موضوع الإعجاز والبلاغة القرآنية.

التلاؤم عند الرماني وابن سنان هو حسن امتزاج الأصوات التي يتألف منها الكلام، ولكنهما يختلفان في تعليل هذا التلاؤم. على أن ما له صلة باختلاف مذهبيهما في الإعجاز إنما يتعلق بمستويات التلاؤم أو طبقاته وموقع البلاغة القرآنية منها. يقسم الرماني الكلام من حيث التلاؤم طبقاتٍ ثلاثاً: متلائم في الطبقة العليا، ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتنافر (أي يفتقر إلى التلاؤم)، ثم يقول: "والمتلائم في الطبقة العليا القرآن كله، وذلك بيّن لمن تأمّله، والفرق بينه وبين غيره من الكلام في تلاؤم الحروف على نحو الفرق بين المتنافر والمتلائم في الطبقة الوسطى"(ص٨٨). ويفهم ابن سنان من ذلك أن الطبقة العليا خاصة بالقرآن وحده، وعامّة كلام الرماني يؤيّد هذا الفهم حقاً؛ فالطبقات الثلاث هذه متسقة مع طبقات البلاغة

(١) انظر ما يقوله العلوي: **الطراز**، ص٥٧٧.

الثلاث عنده، وقوله "والفرق بينه وبين غيره إلخ..." معناه أن المتلائم من غير القرآن، أي البليغ من كلام الناس، لا يرتقي إلى الطبقة العليا، بل المسافة بينهما بعيدة بعد ما بين المتلائم من كلام الناس والمتنافر.

كلام الرماني ههنا وجه من وجوه مذهبه في إقامة حدّ فاصل بين القرآن والبليغ من كلام الناس، وهو حد يحرص ابن سنان حرصاً واضحاً على إلغائه مما حمله على الرد على الرماني : "وأما قوله[أي الرماني] إن القرآن من المتلائم في الطبقة العليا وغيره في الطبقة الوسطى- وهو يعني بذلك جميع كلام العرب – فليس الأمر على ذلك، ولا فرق بين القرآن وبين فصيح الكلام المختار في هذه القضية، ومتى رجع الإنسان إلى نفسه، وكان معه أدنى معرفة بالتأليف المختار، وجد في كلام العرب ما يضاهي القرآن في تأليفه"(ص١٣٥). وهكذا تجد ابن سنان يرفض تصنيف الرماني للتلاؤم في طبقات ثلاث ويصرّ على أن الكلام على ضربين فقط: متلائم ومتنافر، لينتهي من ذلك إلى "أن الذي يجب اعتماده أن...تأليف القرآن وفصيح كلام العرب[أيضاً] من المتلائم"(ص١٣٧). لقد جعل من الطبقتين العليا والوسطى عند الرماني ضرباً واحداً هو المتلائم، وهذا يعبّر عن إصراره على إزالة الحد الذي أقامه الرماني أكثر مما يعبر عن اعتراضه على تقسيم التلاؤم طبقتين، فهـــو نفسه يقرّر أن "في المتلائم ما بعضه أشد تلاؤماً من بعض"(ص١٣٤)، مما يعني أن التلاؤم ليس ضرباً واحداً أو طبقة واحدة.

واضحٌ أن رأي كل من الرماني وابن سنان في مسألتنا هذه إنما هو امتداد لمذهبه في الإعجاز والبلاغة القرآنية؛ فكما كانت المرتبة العليا من البلاغة عند الرماني مقصورة على القرآن لا تتعداه، فكذلك الطبقة العليا من التلاؤم مختصة به لا يشاركه فيها غيره، والأمر في الحالين عائد إلى أن بلاغة القرآن خارقة للعادة وأنه مباين لكلام البشر. أما ابن سنان فقد صرّح هو نفسه فيما اقتبسناه منه قبل قليل بأنه في رأيه ههنا يتابع مقالته في البلاغة القرآنية وأنها من جنس بلاغة العرب، غير مباينة لها، كما يصرح في موضع آخر بأن رأيه هذا نتيجة لازمة لمذهبه في الصرفة الذي يجعله "بمعزل عن ادّعاء ما ذهب إليه [الرماني] من أن بين تأليف حروف القرآن وبين غيره من كلام العرب كما بين المتنافر والمتلائم"(ص١٣٥).

القول بالصرفة على طريقة ابن سنان ينتهي بصاحبه إلى ما انتهى إليه ابن سنان ههنا، ولكنه يذهب إلى أبعد من ذلك فيؤكد أن رأيه في التلاؤم "لا يقدح ...في وجهٍ من وجوه إعجاز القرآن"(ص١٣٧)، وأن الإعجاز حتى على مذهب الرماني لا يلزم منه أن يكون تلاؤم القرآن على النحو الذي وصفه الرماني (وهذه مسألة سنعود إليها فيما بعد)، وهكذا فإننا "على كلا القولين [الصرفة والإعجاز البلاغي] لا حاجة بنا إلى ادّعاء ما ادّعاه"(ص١٣٦)، ولذلك تجده يحمل على الرماني بعباراتٍ قاسية كقوله: "ولعل أبا الحسن[الرماني] يتخيّــل أن الإعجاز في القرآن لا يتمّ إلا بمثل هذه الدعوى الفاسدة، والأمر بحمد الله أظهر من أن يعضده بمثل هذا القول الذي ينفر عنه كل من علق من الأدب بشيء، أو عرف من نقد الكلام طرفاً"(ص١٣٥).

لم يشأ ابن سنان أن يترك رأي الرمـــاني ههنا، مع إصراره على "وضوح بطلانه وعدم الشبهة فيه" (ص١٣٦)، دون أن يقدّم أدلته على خطئه. على أن الحجج التي يسوقها في هذا الباب لا تخلو من تعسّف في الفهم، ولا تلزم الرماني، فهو يحتج على الرماني بأن الألفاظ المفردة في القرآن هي نفسها ألفاظ العرب، فإما أن يعدّ الرماني هذه الألفاظ متلائمة في الطبقة العليا فيكون كلام العرب مشاركاً للقرآن في هذه الطبقة، أو يضعها في الطبقة الوسطى فينتهي إلى أن القرآن يشارك كلام العرب في طبقته، ففي الحالين لا بد له من التسليم بعدم الاختلاف بين ألفاظ القرآن وألفاظهم. ومثل ذلك في رأي ابن سنان يُقال عن الكلام المؤلف من هذه الألفاظ، "فإن أحد الموضعين كالآخر... فليس ينازعنا [الرماني] في كلمة من كلم القرآن إذا أوضحنا لك تأليفها... إلا ونقول مثله في تأليف الألفاظ بعضها مع بعض، لأن الدليل على الموضعين واحد"(ص١٣٦- ١٣٧)، أي أن كلام العرب من حيث التراكيب أيضاً إما أن يكون في طبقة القرآن، أو يكون القرآن في طبقة كلامهم.

حجة ابن سنان هذه غير متماسكة في حد ذاتها، فهو يجعل التلاؤم بين ألفاظ الكلام المؤلف تابعاً للتلاؤم بين حروف كل لفظةٍ منه ونتيجة له، وفاته أن التأليف تنشأ عنه علاقات جديدة قد تؤدي إلى التنافر بين تلك الألفاظ مع أن كل لفظة على انفرادها تكون متلائمة في حروفها. على أن ما يهمنا ههنا أنه يفرض رأيه على الرماني فرضاً؛ فابن سنان أطال الحديث عن شروط الفصاحة في الألفاظ المفردة قبل أن يتحوّل إلى الحديث عن شروطها في الألفاظ المركبة، وهو يجادل الرماني ههنا على أساسٍ من هذا المنهج، ظناً منه فيما يبدو أنه ليس موضع خلاف بينهما، مع أن عبارات الرماني واضحة في أن موضوع التحدي والإعجاز إنما هو في الكلام المؤلف، فكان على ابن سنان أن يحاجه في الألفاظ المركبة، لا أن يحتج عليه باللفظ المفرد الذي لا يعتدّ به الرماني أصلاً[1].

تستوقفنا حجة ابن سنان الأخرى (وقد أشرنا إليها سابقاً):مشاركة كلام العرب القرآن في موضوع التلاؤم لا يقدح في وجه إعجاز القرآن حتى على مذهب الرماني نفسه، فليس ثمة من تعارض بين كون القرآن في تأليف حروفه متلائماً كتلاؤم البليغ من كلام العرب، وكونه في الوقت نفسه متميزاً في بلاغته من طبقة كلامهم؛ ذلك أن البلاغة لا ترجع إلى التلاؤم وحده، فما هو إلا وجه من وجوهٍ كثيرة تجعل الكلام بليغاً، والقرآن في أعلى مراتب البلاغة لأن تلك الوجوه قد اجتمعت فيه، لا لأن تأليف حروفه جاء متلائماً فقط، فما الذي يمنع إذاً، كما يقول ابن سنان، من "أن يكون تأليف الحروف في القرآن

(١) يقول الرماني: "دلالة الأسماء والصفات متناهية، فأما دلالة التأليف فليس لها نهاية، ولهذا صحّ التحدي فيها بالمعارضة لتظهر المعجزة"(ص٩٩)؛ قارن: عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٣٨٦-٣٨٧؛ الزركشي:**البرهان**، ج٢ص٩٣.

وفصيح كلام العرب واحداً، ويكون القرآن في الطبقة العليا [من البلاغة على مذهب الرماني نفسه] لِما ضامّ تأليف حروفه من شروط الفصاحة التي التأليف جزء يسير منها؟**!**"(ص١٣٦**)**.

كأنّ ابن سنان فهم من كلام الرماني أن القرآن قد جاء في أعلى مراتب البلاغة لأن تأليف حروفه متلائم في الطبقة العليا، أي أن هذا التلاؤم بعينه هو الذي جعل القرآن متميّزاً من كلام العرب، مع أن الرماني لا يرى في التلاؤم إلا وجهاً واحداً من وجوه البلاغة، فهو كما رأينا أحد الأقسام العشرة التي بها يكون الكلام بليغاً. على أن ثمّة أسباباً ربما دفعت ابن سنان إلى ذلك الفهم، منها أن الرماني خصّ التلاؤم وحده من بين تلك الأقسام العشرة بأن جعله في طبقاتٍ ثلاث توازي طبقات البلاغة الثلاث، والطبقة العليا هنا كالطبقة العليا هناك مختصة بالقرآن لا يشاركه فيها غيره، كما أن تناول الرماني موضوع التلاؤم يختلف اختلافاً ظاهراً عن تناوله تلك الأقسام التي يكثر فيها من الأمثلة القرآنية كثرة ميّزته في نظر الباحثين عن غيره من المؤلفين في الإعجاز[1]، ففي باب التلاؤم لا تجد عليه أمثلة قرآنية ألبتة (وإشارته إلى التلاؤم في آية القصاص التي تناولناها سابقاً ورد عنده في باب الإيجاز لا التلاؤم)، بينما تجده في بابي الاستعارة والتشبيه مثلاً يورد عدداً كبيراً من الاستعارات والتشبيهات القرآنية. وحقاً أنه يورد في باب التلاؤم (انظر ص٨٩) عدداً من الآيات، ولكنه لم يذكرها على أنها أمثلة للتلاؤم، بل جاءت عنده في سياق حديثه عن قضية الإعجاز، فهي كلها من آيات التحدّي. لقد زاد على تركه التمثيل على التلاؤم بأن تحوّل عن هذا الموضوع نهائياً إلى الكلام في قضية الإعجاز نفسها التي استغرقت شطراً غير قليل من حديثه في باب التلاؤم، وهكذا مزج بين موضوعي التلاؤم والإعجاز على نحوٍ دفع ابن سنان إلى أن يتصوّر أن إعجاز القرآن عند الرماني إنما هو في تلاؤم حروفه[2]. وغير مستبعدٍ أن يكون هذا أيضاً هو الذي حمل الباقلاني على الظن أن الرماني يرى أن كل قسم من أقسام البلاغة العشرة "وحده بنفسه معجز"[3].

**- و -**

(١) انظر: بنت الشاطئ، عائشة عبد الرحمن: **الإعجاز البياني ومسائل ابن الأزرق**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١، ص٩٤؛ حسين، عبد القادر: **أثر النحاة في البحث البلاغي**، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٥، ص٢٤٩.

(٢) انظر: الحمصي، نعيم: **فكرة إعجاز القرآن منذ البعثة النبوية حتى عصرنا الحاضر**، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٠، ص٦٢، حيث يرى الرأي نفسه متأثراً بابن سنان بالتأكيد. ويُفهم من كلام عبد القاهر الجرجاني أن ثمة من يرى أن إعجاز القرآن في تلاؤم حروفه، انظر:**دلائل الإعجاز**، ص٥٧-٦٢، ص٤٧٤-٤٧٦؛ وانظر أيضاً: العلوي: **الطراز**، ٥٨٤.

(٣) **إعجاز القرآن**، ص٢٧٦؛ انظر في الرد عليه: قصاب: **التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة**، ص١٤٥، ص٣٣١-٣٣٢؛ عمار: **نظرية الإعجاز**، ص١٤٧(الحاشية).

تباينت الآراء في مسألة السجع وصلته بالقرآن لأسباب أهمها اقتران هذا الفن بكهان الجاهلية، وهكذا افترق الناس في ذلك على مذهبين(٤): فطائفة نفت وقوع السجع في القرآن وسمّت ما جاء فيه على مثال السجع "فواصل"، وطائفة أخرى أثبتت ورود السجع فيه و لم تجد حرجاً في أن تمثّل على السجع بآيات من الكتاب العزيز. وما من اثنين أولى بالخلاف في هذه المسألة من الرماني وابن سنان، وأنّى لك – وقد رأيت فراق ما بينهما في المسألة الأم: إعجاز القرآن وبلاغته- أن تنتظر التقاءهما في موضوع السجع والفواصل؟ ليس غريباً أن يختلف الرماني وابن سنان في هذا الموضع أيضاً، بل كان اتفاقهما– لو حدث- سيكون هو الأمر المستغرب.

ذكرنا سابقاً أن الفواصل من أقسام البلاغة العشرة عند الرماني، وهي عنده "حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني" ( ص ٨٩ ). والحروف المتشاكلة إما أن تكون متماثلة، وذلك بتكرار الحرف نفسه كالراء في قوله تعالى ﴿والطور، وكتاب مسطور، في رقّ منشور﴾ ( الطور ١- ٣ )، أو تكون بالحروف المتقاربة كالميم مع النون في قوله تعالى ﴿الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين﴾ ( الفاتحة ٣- ٤ ). أما السجع فلم يعرّفه، ولا نعلم على وجه اليقين إن كان عنده مثل الفواصل يأتي بالحروف المتماثلة والمتقاربة أيضاً، خلافاً لما عليه الجمهور، أو أنه يقتصر على الحروف المتماثلة، فالفرق الذي نصّ عليه بينهما هو أن "الفواصل بلاغة، والسجع عيب" ( ص ٨٩ أيضاً )، وعلى كلا المعنيين فالسجع عنده مثل الفواصل يشير إلى تشاكل الحروف في المقاطع. لا فرق إذاً بين المصطلحين في كونهما يشيران إلى ظاهرة أسلوبية واحدة، وإنما الفرق بينهما أن كلاً منهما يحمل حكماً تقييمياً، فأحدهما يستعمل لوصف هذه الظاهرة عندما تكون مزيّة في الكلام، والآخر يستخدم للدلالة على تلك الظاهرة في حالة كونها عيباً، فالأول وصف مدح، والثاني وصف ذم. المشاكلة الصوتية في الفواصل ليست مقصودة لذاتها، بل هي وسيلة إلى إفهام المعاني وإيصالها في أحسن صورة (قارن ذلك بتعريف البلاغة عنده فيما سبق). أما السجع فإن المعنى يكون فيه تابعاً، والسجع مخدوماً لا خادماً، فيأتي القائل بالمعنى دونما قصد الفائدة فيه، فلا يبقى في السجع حينئذ إلا الأصوات المتشاكلة، كما ليس في سجع الحمامة الذي استعير منه هذا المصطلح أصلاً إلا الأصوات المتشاكلة، وبذلك يكون حلية لفظية فارغة لا قيمة لها(انظر ص ٨٩- ٩٠).

وغنيّ عن البيان أن الرماني في عدّه السجع عيباً واستعماله الفواصل في حديثه عن القرآن قد نفى السجع عن القرآن وإن لم يقل ذلك، ومن المؤكد أن الفواصل عنده مقصورة على القرآن وإن لم يصرّح

(٤) انظر في هذا الشأن: الحسناوي، محمد: **الفاصلة في القرآن**، ط٢، المكتب الإسلامي/ بيروت ودار عمار/ عمان، ١٩٨٦، ص٩١ وما بعدها.

بذلك أيضاً، فالفواصل في أصل اشتقاقها وفي تاريخ استعمالها مصطلح ارتبط بالقرآن[١]، ومذهب الرماني أولى من غيره باختصاص الفواصل بالقرآن، لشدّة حرصه على التمييز بين القرآن وكلام الناس. وهكذا فإن "الفواصل" مصطلح قرآني يدل على تشاكل الحروف في مقاطع الآيات، أما السجع فيستعمل للدلالة على هذه المشاكلة في غير القرآن. وكون الرماني إنما يصدر ههنا عن مذهبه في إعجاز القرآن وبلاغته ظاهر بيّن، فعمود هذا المذهب إقامة حدّ فاصل بين القرآن وكلام العرب، وهذا أكثر ما يكون وضوحاً في مسألتنا هذه حيث يضع الرماني لظاهرة أسلوبية واحدة اسمين مختلفين، ويصوغ لها مفهومين متباينين بل متضادّين، حسب ورودها في القرآن أو في كلام الناس. لقد تحرّج فريق من البلاغيين من القول إن في القرآن سجعاً، "لا لعدم وجوده في نفس الأمر، بل لرعاية الأدب ولتعظيم القرآن وتنزيهه عن التصريح بما أصله في الحمام التي هي من الدواب العجم... ولكونه من نغمات الكهنة في كثرة أصل إطلاقه أيضاً "[١]. ورعاية الأدب واردة عند الرماني دون ريب، وإليها يُرجع ابن سنان (انظر ص٢٥٦) نفي الرماني السجع من القرآن، ولكن الأمر يتجاوز ذلك؛ ففي ثنائية السجع والفواصل يتجسّد في آن معاً مذهبه في الإعجاز البلاغي (مباينة القرآن لكلام العرب) ومذهبه الآخر في أن القرآن نقض العادة (الجهة السادسة من جهات الإعجاز عنده)، فقد ذكر هناك أن القرآن طريقة مفردة خارجة عن المعتاد من ضروب الكلام من شعر وسجع وخطب ورسائل (وذكره السجع وهو يعدّد "الأنواع الأدبية" يدلّ دلالة واضحة على أنه يعني به نوعاً أدبياً كالشعر والخطب وغيرهما) ومن هنا يمكن أن نفسّر حماسته لهذه الثنائية على نحوٍ دفعه إلى أن يطلق القول بكون السجع عيباً ولكنة، فعمّم و لم يستثنِ.

نظرة الرماني هذه إلى السجع يمكن أن نردّها إلى أنه يعدّه نوعاً أدبياً لا مجرّد فن بلاغي كالطباق أو الاستعارة؛ فهذا النوع الأدبي اقترن بالكهّان، ومن المؤكد أن الرماني إنما يتحدّث عن السجع وفي ذهنه — كما يتبيّن من مثالين أوردهما (انظر ص٩٠) سجع الكهّان على وجه التحديد. على أننا لا نستطيع أن نفترض أن كلام الناس قد خلا من عبارات مسجوعة، مهما كانت قليلة، لا تكون متكلفة، ولا يكون المعنى فيها أسيراً للفظ. وكان الأجدر بالرماني أن يميّز بين نوعين من السجع: النوع المذموم الذي تحدّث عنه، والنوع المقبول الذي ليس فيه جور على المعنى.وهذا التمييز بين النوعين لا يخرج بالرماني عن خطـــّته، بل على العكس من ذلك ينسجم الانسجام كله مع منهجه في تقسيم البلاغة طبقات ثلاثاً أن يقول إن الحروف المتشاكلة في المقاطع تأتي أيضاً في طبقاتٍ ثلاث: عليا (الفواصل)، ووسطى (السجع المحمود)، ودنيا (السجع المذموم). لقد شغلته حماسته لثنائية السجع والفواصل عن أن يلاحظ أنه قد أخلّ

(١) انظر: الزركشي: **البرهان**، ج١ ص٥٣، ص٥٩.

(١) المغربي، ابن يعقوب: **مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح**، ضمن "شروح التلخيص"، دار السرور، بيروت، د.ت.، ج٤ ص٤٥١.

بأصل من أصول منهجه وهو تقسيمه الثلاثي للبلاغة إلى عليا ووسطى ودنيا، ففيما بين الطرفين الأعلى والأدنى (الفواصل والسجع) اختفت عنده الطبقة الوسطى، وكان ينبغي أن يضع فيها ما جاء على ألسنة الخطباء والكتاب من سجع لا يضحّي فيه القائل بالمعنى، وأهمّ من ذلك كله: ما قول الرماني –والفواصل مختصة بالقرآن لا تتعدّاه- فيما يتناقله البلاغيون من كلام مسجوع مرويّ عن الرسول صلى الله عليه وسلم ؟

آراء الرماني في الفواصل والسجع دفعت بمذهبه في إعجاز القرآن وبلاغته إلى أقصى غاياته، ووصلت به إلى حدّ لا حدّ بعده، وبذلك نكون قد انتهينا إلى موضع يبلغ عنده التعارض بين مذهبه ومذهب ابن سنان أوجه ومنتهاه. وهكذا نجد ابن سنان ينقض عليه آراءه كلها[١] في هذا الباب، فهذه الآراء حلقات في سلسلة يأخذ بعضها برقاب بعض، فإما أن تقبلها مجموعة أو ترفضها جملة. ابن سنان يُثبت مجيء السجع في القرآن، وهذا لا بد من أن ينتهي به إلى أن ينكر على الرماني رأيه في عدّ السجع في حدّ ذاته أو على إطلاقه عيباً، وعندئذ يصبح التمييز الذي أقامه الرماني بين السجع والفواصل مرفوضاً كذلك. وابن سنان في ذلك كله إنما يعبّر عن التزامه خطــّته في عدم التمييز بين القرآن وكلام العرب، كما صدر الرماني في آرائه تلك عن منهجه في الإلحاح على الفصل بينهما.

القرآن في مذهب الرماني ليس من جنس كلام العرب وإن كان كل منهما مؤلــّفاً من الحروف والألفاظ نفسها، والفواصل كذلك ليست من جنس الأسجاع وإن كان كل منهما حروفاً متشاكلة في المقاطع. أما ابن سنان فيصرّ في ردّه عليه على "أنه لا فرق بين مشاركة بعض القرآن لغيره من الكلام في كونه مسجوعاً وبين مشاركة جميعه في كونه عرضاً وصوتاً وحروفاً وكلاماً وعربياً ومؤلفاً"(ص٢٥٦).

ابن سنان يخصّص مفهوم السجع فلا يكون عنده (انظر ص٢٥٤) إلا بالحروف المتماثلة (بينما يحتمل كلام الرماني كما رأينا سابقاً أن السجع يكون بالحروف المتماثلة والمتقاربة أيضاً)، ومذهبه في عدم التمييز بين القرآن وكلام العرب لا بد من أن ينتهي به إلى أنه "لا فرق بين [ما يسمّيه الرماني] الفواصل التي تتماثل حروفها في المقاطع وبين السجع"(ص٢٥٦). ثمّة ظاهرة أسلوبية واحدة، وهو لا يرى سبباً لاختصاص هذه الظاهرة عندما ترد في القرآن باسم غير ذلك الذي يدلّ عليها إذا جاءت في كلام آخر، وبعد ذلك فليس في الشرع ما يمنع في رأيه (انظر ص٢٥٥) من تسمية ما ورد في القرآن سجعاً[٢].

(١) ذكر الزركشي (انظر: **البرهان**، ج١ ص٥٧) أن ابن سنان رد على الرماني والباقلاني، ولكن ابن سنان لم يذكر الباقلاني قط.

(٢) انظر: علام، عبد العاطي غريب علي: **البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي**، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٣، ص٢٨٧، حيث يوافق ابن سنان في رأيه؛ انظر في الرد على ذلك: السبكي، بهاء الدين أبو حامد: **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، ضمن "شروح التلخيص"، دار السرور، بيروت، د.ت.، ج٤ ص٤٥٢؛ قارن الزركشي: **البرهان**، ج١ ص٥٤؛ المغربي: **مواهب الفتاح**، ج٤ ص٤٥١-٤٥٢.

وهكذا يصبح التمييز بين الفواصل والسجع على النحو الذي ذكره الرماني ازدواجية لا موجب لها في تسمية الشيء نفسه اسمين مختلفين. وفي سعي ابن سنان إلى توحيد المصطلح الدالّ على تماثل الحروف في المقاطع يرى أن يسمّى هذا التماثل في القرآن وفي غيره سجعاً، ثم يقسم السجع قسمين: فما كان اللفظ فيه تابعاً للمعنى كان سجعاً محموداً، والذي يكون فيه المعنى تابعاً للفظ هو القسم الآخر المذموم. وما ورد في القرآن كله من الضرب الأول المحمود، ولكن في الفصيح المختار من كلام الناس ما يكون أيضاً من هذا الضرب المحمود (انظرص٢٥٤-٢٥٦).

السجع عند ابن سنان لا يكون إلا بالحروف المتماثلة، فما قوله فيما جاء على الحروف المتقاربة؟ والجواب أنه لم يستبعد مصطلح الفواصل، بل مازال يستخدمه ليستوعب ما كان بالحروف المتقاربة، ولكنه متردّد بين أن يجعله خاصاً بهذه الحروف المتقاربة وحدها[(١)] لتمييزه عن السجع الذي تتماثل فيه الحروف (ونحن أميل إلى الظن أن هذا هو حقيقة رأيه)، وأن يدلّ به[(٢)] (كالرماني وبتأثير منه على الأرجح) على الحروف المتقاربة والمتماثلة جميعاً[(٣)] ليكون السجع داخلاً في مفهومه أو جزءاً من مفهومه[(٤)]. على أن ما يعنينا ههنا هو أنه يجعل الفواصل- متابعة منه لمنهجه العام- مثل السجع مشتركة بين القرآن وكلام العرب، فكلامه واضح في أن كلاً من السجع والفواصل يأتي في القرآن وفي غيره كذلك، وأن تفريقه بين المصطلحين مبنيّ على أساسٍ مختلف كلياً عمّا رأيناه عند الرماني، وهو أن تدلّ الفواصل على مفهوم غير ذلك الذي يدلّ عليه السجع وأن تشير ( ولا سيما إذا كان يقصد بها الحروف المتقاربة) إلى ظاهرة أسلوبية متميّزة تميزاً واضحاً عن ظاهرة السجع.

وكما رفض ابن سنان ازدواجية المصطلح عند الرماني، فإنه يرفض أيضاً إطلاقه القول بأن السجع عيب والفواصل بلاغة؛ وذلك ناشئ عن أن علاقة هذين المصطلحين بالقرآن مختلفة عند أحدهما عمّا هي عليه في نظر الآخر (نتيجة لاختلاف مذهبيهما في موضوع الإعجاز نفسه)؛ فالفواصل عند الرماني مختصة بالقرآن، فلا يمكن إلا أن تكون بلاغة وحكمة، والسجع يخلو منه القرآن وهو مرتبط بسجع الكهان، وفي رأي طائفة من الناس مذموم مكروه والرماني إنما ينطق بلسانهم. أما عند ابن سنان فلا الفواصل

(١) انظر قوله (ص٢٥٦): "وكما يعرض التكلف في السجع عند طلب تماثل الحروف، كذلك يعرض في الفواصل عند طلب تقارب الحروف".

(٢) وهذا ما يراه محمد أبو زهرة: **المعجزة الكبرى: القرآن**، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.، ص٢٩٣.

(٣) يقول (ص٢٥٤): "الفواصل على ضربين : ضرب يكون سجعاً وهو ما تماثلت حروفه في المقاطع، وضرب لا يكون سجعاً وهو ما تقاربت حروفه في المقاطع و لم تتماثل".

(٤) انظر: ضيف، شوقي: **معجزات القرآن**، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٥٣، حيث يوفق بين منكري السجع ومثبتيه في القرآن بالقول إن الفواصل منها مسجوع وغير مسجوع، ولا أرى كيف يمكن التوفيق بين الفريقين، فالمنكرون ينفون السجع من القرآن أصلاً.

مقصورة على القرآن، ولا السجع مستبعد منه، ووجود كليهما في القرآن وفي غيره يترتّب عليه أن كلاً من السجع والفواصل يمكن أن يكون حسناً إذا جيء به على الوجه الأمثل كما في القرآن والمحمود من كلام العرب، أو قبيحاً إذا ورد على خلاف ذلك. ولمّا كان القرآن "لم يرد فيه إلا ما هو من القسم المحمود لعلوّه في الفصاحة"(ص٢٥٤)، فلا حاجة بنا إلى القول بما قاله الرماني من أن السجع عيب والفواصل بلاغة هكذا على الإطلاق، فهذا "غلط، لأنه إن أراد بالسجع ما يكون تابعاً للمعنى وكأنه غير مقصود، فذلك بلاغة والفواصل مثله، وإن كان يريد بالسجع ما تقع المعاني تابعة له وهو مقصود متكلف، فذلك عيب والفواصل مثله، وكما يعرض التكلف في السجع عند طلب تماثل الحروف، كذلك يعرض في الفواصل عند طلب تقارب الحروف"(ص٢٥٦).

ابن سنان يصدر كما رأينا عن مذهبه في عدم التفريق بين القرآن وكلام العرب، وعلى أساسٍ من هذا المذهب يتناول مسألة ربما كان هو الذي فتح باب القول فيها: لِمَ لم يرد القرآن كله مسجوعاً؟ لا نعلم أحداً قبله أشار إليها، والذين تناولوها من بعده(١) هم من أكثر البلاغيين تأثراً به. على أن ما يعنينا ههنا هو أنه في جوابه عن السؤال السابق يتّخذ من مذهبه في مشابهة القرآن للفصيح من كلام العرب مرجعاً يفسر بناءً عليه عدم مجيء القرآن كله مسجوعاً؛ البليغ من كلامهم لا يلتزمون فيه السجع دائماً، لأن السجع إنما يُحمد "إذا وقع سهلاً متيسّراً بلا كلفةٍ ولا مشقّة"(ص٢٥٣)، ولا أدلّ على التكلف من أن يكون الكلام كله مسجوعاً، ولمّا كان القرآن من جنس بلاغة العرب، فقد سار على ما جرت به عادة بلغائهم، يقول: "إن القرآن أنزل بلغة العرب وعلى عرفهم وعادتهم، وكان الفصيح من كلامهم لا يكون كله مسجوعاً، لما في ذلك من أمارات التكلف والاستكراه والتصنع، لا سيما فيما يطول من الكلام، فلم يرد مسجوعاً جرياً به على عرفهم في الطبقة العالية من كلامهم، ولم يخلُ من السجع لأنه يحسن في بعض الكلام على الصفة التي قدّمناها [وهي أن يكون تابعاً للمعنى]"(ص٢٥٦).

## - ز -

ذكرنا في مطلع البحث أن الغرض منه (أو مشكلته أو أسئلته) أن نبيّن مذهب كل من الرماني وابن سنان في إعجاز القرآن وبلاغته والمسائل المتصلة بذلك، وأن نقف على مواضع الخلاف ومواطن اللقاء بينهما. ومن المؤمّل أن نكون قد أفلحنا فيما مضى في أن نوضّح هذه الجوانب، ولعلنا وقد فرغنا من ذلك

(١) انظر: ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٩- ؟، ج١ ص٢٧٧- ٢٧٨( قارن: العلوي: **الطراز**، ص٤١١)؛ حازم القرطاجني في الزركشي: **البرهان**، ج١ص٦٠، وقد نقل الزركشي كلام ابن سنان بنصه، انظر: **البرهان**، ج١ ص٥٨.

أن نصوغ الآن ما انتهينا إليه من نتائج جزئية أو تفصيلية في هيئة تصوّر عام يصلح أن يكون خاتمة لهذا البحث ،لا نكرّر فيها تلك النتائج ولكن نبني عليها.

اختصر ابن سنان الخلاف في الإعجاز في قولين اثنين: أن البلاغة القرآنية غير مقدور على مثلها (الإعجاز البلاغي)، أو أنها غير معجوز عنها (الصرفة)، أي بين مذهبه ومذهب الرماني. ونستطيع القول –ونحن إنما نتحدّث عن البلاغيين بخاصة- إن كلاً منهما يتصدّر القائلين بواحد من هذين المذهبين. بلاغة القرآن الخارجة عن طوق البشر هي الوجه في الإعجاز، أو الوجه الرئيس فيه، عند أكثر البلاغيين، وهم –وإن لم يقسموا البلاغة طبقات ثلاثاً كما فعل الرماني- فإنه في نهاية الأمر ينطق بلسانهم، فعمدة هذا المذهب في الإعجاز البلاغي، مهما اختلفت الطرق في العبارة عنه، هو أن القرآن في أعلى مرتبة من البلاغة، وهي مرتبة يمتنع على غيره من الكلام أن يتسامى إليها، وعلى ذلك فإن البليغ من كلام الناس لا يمكن أن يتجاوز ما سمّاه الرماني "الطبقة الوسطى" إلى ما فوقها. كما أن الرماني في تفسيره الإعجاز بست جهات أخرى فضلاً عن البلاغة هو من أوائل الذين أخذوا بالمذهب التوفيقي في الإعجاز، بمعنى جمع الوجوه المختلفة التي قيلت فيه.

أما ابن سنان فإنه بين البلاغيين على وجه التحديد هو أهم القائلين بالصرفة؛ إذ لا نعرف بلاغياً غيره تعلّق بها على النحو الذي رأيناه عنده، واتخذ منها مذهباً يفسر به إعجاز القرآن، فمن البلاغيين من جعل الصرفة وجهاً من وجوه الإعجاز، ولكن ابن سنان رأى فيها وجهاً وحيداً لا وجه آخر معه، وفضلاً عن ذلك تمسّك بمعناها التقليدي المتداول في أن العرب كانوا قادرين على المعارضة لولا الصرف، خلافاً لغيره (كالرماني والقاضي عبد الجبار والجاحظ أيضاً ) ممن تحوّلوا بمعنى الصرفة إلى مفهوم مختلف لا يتعارض مع مفهوم الإعجاز البلاغي، ولا يتضمّن مشاركة الفصيح من كلام العرب للقرآن في الطبقة العليا من البلاغة. وفضلاً عن إصرار ابن سنان على مذهب الصرفة التقليدي، فقد زاد في ذلك حتى على النظّام نفسه، أشهر القائلين بهذا المذهب، أو قد تقول كان أكثر تطرّفاً منه في الأخذ به؛ ذلك أن النظّام، مع قوله بالصرفة التي تفسّر الإعجاز بأمر خارج القرآن، إلا أنه يعلّل إعجازه أيضاً بما فيه من الإخبار عن الغيوب[1]، أي بشيء يتضمّنه القرآن نفسه، أما ابن سنان فالإعجاز عنده عائد إلى ذلك الأمر الخارجي وحده دون غيره.

لقد رأينا في أثناء هذا البحث ما كان من خلافات حادّة بين الرماني وابن سنان، وهي خلافات تصوّر لنا مدى التعارض بين مذهبي الإعجاز البلاغي والصرفة (وقد ذكرنا أننا إذا استعملنا مصطلح

(١) انظر: البغدادي، عبد القاهر بن طاهر: **الفرق بين الفرق**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥، ص١٠٣؛ الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم: **الملل و النحل**، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، د.ت.، ج١ ص٥٦-٥٧.

الصرفة على إطلاقه دون تقييد فإنما نريد به معناه الدارج). وقد وصلت الخلافات بينهما إلى أقصى غاياتها في موضوع السجع في القرآن نفياً وإثباتاً، وههنا أيضاً يأتي الرماني وابن سنان في موقع متقدّم من هذه القضية الخلافية، إذ يحقّ لكل منهما أن يدّعي لنفسه إمامة أحد طرفي النزاع فيها؛ فأما الرماني فقد اقترنت به ثنائية السجع والفواصل التي أسّس عليها منكرو السجع في القرآن مذهبهم، وحقاً أن القاضي الباقلاني يزاحمه مزاحمة شديدة في هذا الشأن، ولكن الباقلاني إنما اقتدى به وتبنّى آراءه وحججه[٢](وتأثّره به في هذه المسألة وغيرها من الأمور المتصلة بموضوع الإعجاز هو من العمق والاتساع على نحوٍ يجعله جديراً بأن يُفرد له بحثٌ قائم برأسه مما يضيق المقام ههنا عن الخوض فيه). أما ابن سنان فإنه يتصدّر الطائفة الأخرى، إذ لم يكتفِ بإيراد أمثلة قرآنية على السجع، أي لم يكن إثباته ورود السجع في القرآن موقفاً ضمنياً –كما هي حال كثيرين- بل كان له في ذلك مذهب صريح، حرص على إيضاحه، والاحتجاج له، والردّ على من يقول بخلافه. وثنائية الفواصل والسجع نفسها (بالصورة التي جاءت عليها عند منكري السجع في القرآن، وهي كما ذكرت الأساس الذي يستند إليه مذهبهم) لم تلقَ من البلاغيين– فيما أعلم- ما لقيته من ابن سنان من معارضة حاسمة ورفض قاطع.

لقد تباينت آراء الرماني وابن سنان في القضايا المتصلة ببلاغة القرآن وإعجازه لأنهما منذ البداية اتّجها اتجاهين متعاكسين، وأخذ كلٌّ منهما في طريق هي الضد من تلك التي سار فيها صاحبه، فكان لا بد– إذا ظلّ كل منهما مخلصاً لفكرته التي بدأ منها أو منسجماً مع المذهب الذي اختاره- من أن يختلفا في التفصيلات العائدة إلى تلك الفكرة أو المتفرّعة من ذلك المذهب؛ فاختلافهما في أمّ المسائل لا بد من أن يفضي إلى افتراقهما في هذه المسائل نفسها، وما بدا لأكثر الباحثين من لقائهما في مسألة الصرفة لم يكن– كما بيّنا- إلا اتفاقاً في المصطلح ليعود الخلاف بينهما بعد ذلك حادّاً شديد الحدّة في المفهوم الذي يعنيه هذا المصطلح لكل منهما.

جلاء مفهوم الصرفة عند الرماني هو من أهمّ ما انتهى إليه هذا البحث، وقد رأينا أن قوله بالصرفة لا يفسد عليه مذهبه في الإعجاز البلاغي، كما ظن غير واحدٍ من نقّاده، بل هو ناشئ عنه، مترتّب عليه، ويزيده قوة وتماسكاً. ولئن تركت ثنائية السجع والفواصل ثغرة في تقسيمه الثلاثي للبلاغة، لقد كانت متّسقة تمام الاتساق مع مذهبه في الإعجاز، بل دفعت به إلى أقصى غاياته، أو تجسّد فيها في أقوى صوره. ولعلنا بعد ذلك نستطيع القول إن الرماني قد عرض مذهباً في الإعجاز على قدرٍ عالٍ من الإحكام والانسجام. ومثل ذلك نقوله في ابن سنان، فقد ظلّ في آرائه كلها ملتزماً مقالته في الصرفة، يحيل عليها، ويحاجج مستنداً إليها. لقد حرص ابن سنان حرصاً واضحاً على أن يتعقّب آراء الرماني في الإعجاز

---

(٢) انظر: الباقلاني: **إعجاز القرآن**، ص٥٧-٦٥.

البلاغي وعلى أن يردّها عليه. هذا في آن معاً يعبّر عما في تلك الآراء من قوة وتماسك على نحوٍ وجد معه ابن سنان أنها تتضمّن تحدّياً كبيراً لمذهبه في الصرفة، ويعبّر أيضاً عن حرص ابن سنان على أن يظلّ مذهبه هذا متـــّسقاً متماسكاً، وذلك بدفع ما قد يرد على هذا المذهب من اعتراضات، سواء أكانت متضمّنة في كلام الرماني، أم كانت اعتراضات متوقــّعة أو متخيّلة يتناولها على طريقة الفنقلة **(فإن قيل ...قلنا...).**

على أن الأمر لا يخلو بعد كل الذي رأيناه من تباعد بين الرماني وابن سنان من مواضع يمكن أن يلتقيا عندها. كون القرآن معجزاً ليس موضع خلاف بينهما –ونحن لا نقول بقول من يرى أن أصحاب الصرفة، وفيهم علماء أجلاء كالفخر الرازي والإمام الجويني(١)، ينكرون الإعجاز- والمنازعة بينهما إنما هي في تفسير الإعجاز أو بيان الوجه فيه(٢). المعجزة أمر خارق للعادة، وعند الرماني أن بلاغة القرآن هي ذلك الأمر الخارق للعادة، أما ابن سنان– ولعله تناول ذلك في كتابه عن الصرفة- فلا بد من أنه، مثل غيره من القائلين بالصرفة، يرى أن الأمر الخارق للعادة هو عجز العرب عن معارضة القرآن مع أنه في مقدورهم، إذ عجزوا عن فعل ما هم ليسوا بعاجزين عنه عادةً، وانعقدت ألسنتهم عن الردّ على القرآن بكلامهم مع أنه من جنس كلامهم. وكون القرآن في الطبقة العليا من البلاغة هو أيضاً مما لا يخالف فيه ابن سنان الرماني(٣)؛ الخلاف بينهما إنما هو فيما إذا كانت هذه الطبقة العليا خاصة بالقرآن أم غير مقصورة عليه، أي فيما إذا كان القرآن في أعلى مراتب البلاغة وحسب، كما يرى ابن سنان، وهذا يسمح بأن يشاركه في تلك المترلة كلام العرب إذا توافرت فيه أرقى شروط البلاغة، مما يعني أن كلام العرب يمكن أن تتحقــّق فيه هذه الشروط –أو أن القرآن في المرتبة العليا وحده، كما يرى الرماني، فهو في مترلة تأبى على غيره أن يدخل فيها.

والرماني، كما رأينا فيما تقدّم، لا يخالف ابن سنان في أن كلام العرب قد يكون غاية في البلاغة والحسن، وإن كان دخول الكلام في الطبقة العليا مشروطاً عنده بتواتر الحسن واطــّراده. وابن سنان لا يخالف الرماني في أن هذا التواتر غير موجود في كلام أحد من الناس، فكتابه مشحون بأمثلة على مرذول القول وساقطه مما انتقده على أشعر شعراء العربية في رأيه، يريد بها أن يؤكد أن الكمال في بني البشر مستحيل(٤)، وهو قطعاً ينـــزّه القرآن عن أن يقع فيه موضع من مواضع الخلل، وهكذا فإنه لا يخالف الرماني في أن استمرار الحسن واطــّراده يقتصر على القرآن دون سائر الكلام.

(١) انظر عرضاً لآرائهما وآراء غيرهما من أئمة أهل السنة في: عمار: **نظرية الإعجاز القرآني**، ص٦٩-٧٤.

(٢) يقول القاضي عبد الجبار:" جماعة المسلمين... إنما اختلفوا في وجه كون القرآن معجزاً، مع اتفاقهم في أنه معجز"، **المغني في أبواب التوحيد والعدل**، ج١٦ ص٢٤٢.

(٣) انظر(مثلاً): **سر الفصاحة**، ص٢٥٤، ص٢٥٦، ص٣١٢.

(٤) انظر(مثلاً): **المصدر نفسه**، ص٩٦، ص١٤٣، ص٢٠٩.

ما نريد أن ننتهي إليه مما سبق (وليس من غرضنا أن نخوض في مذهب الصرفة، وقد أفاض الناس قديماً وحديثاً في نقده) هو أن ابن سنان وضع القرآن والبليغ المحمود من كلام العرب في طبقة واحدة هي الطبقة العليا، على الرغم من إلحاحه على أن كلامهم لا يتواتر فيه الحسن ولا يطـــّرد، فلِمَ لا يعدّ القرآن متميّزاً من كلامهم لكونه على الأقلّ بريئاً من العيوب، ولاستمرار الفصاحة فيه وكونه كله –لا بعضه أو جلـــّه- في الطبقة العليا لا يفارقها ولا تفارقه؟ أفلا يكون القرآن بذلك في طبقة وحده؟ ابن سنان يؤكـــّد مرّة بعد مرة استحالة ذلك الاطـــّراد والتواتر في كلام الناس، أي عدم قدرتهم على ذلك، أو عجزهم عن الوصول إليه؛ ألا يعني هذا أن القرآن غير مقدور على مثله؟ صحيحٌ أن مذهبه محكم متماسك على معنى أنه أخلص فيه للأصل الذي صدر عنه والتزمه ولم يناقض نفسه فيه، ولكن هذا المذهب ينتهي به كما ترى إلى نتيجة غير منطقية، بعد أن كان بناه –وهو كسائر أهل القِـــبلة يؤمن بأن القرآن من عند الله تعالى، وأنه معجز- على مقدّمة هي الأخرى غير منطقية: التسوية بين كلام الخالق والمخلوق.

# أرْتُقيّات صَفِيِّ الدِّين الحلِّيّ

د. حامد صادق قنيبي*


## ملخص

**الأُرْتُقيّات:** قصائد في مدح (الملك المنصور) من ملوك بني أُرتق أصحاب قلعة ماردين في القرن الثامن الهجري - نظمهـا على نحو مخصوص صَفِيُّ الدِّين الحلِّيّ (٦٧٨-٧٤٩هـ/١٢٧٩-١٣٤٨م) مـن شـعراء العـصر المملـوكي (٦٤٨-٩٢٣هـ/١٢٥٠-١٥١٧م).

ـ **وبنو أُرْتُق** سلالة تركمانية سلجوقية، كان لها سبق شرف إذ اقترن اسمها بولاية بيت المقدس وفلسطين إبّـان حـروب الفرنجة الصليبيين التي دامت قرنين من الزمان (٤٩٢-٦٩١هـ/١٠٩٦-١٢٩١م).

ـ يمهد البحث - بإيجاز- لبيان صلة الشاعر ببني أُرْتُق، ودواعي نظمه ديوان: **"دُرر النحور في مدائح الملـك المنـصور"** التركماني السلجوقي المتوفى سنة ٧١٢هـ .

ـ ثم يتناول البحث سمات هذا اللون من الفن الشعري - الأُرْتُقِيّات- لإبراز ما فيه من ألوان التصنيع والزخرف لنقـف على أبعاد عيوب ومحاسن شاعرية صَفِيِّ الدِّين الحـلِّيّ من خلال استحضار جملة من آراء وموازنات نقدية متعارف عليها في دراسة الغرض الأدبي والصورة والموسيقا واللغة والأسلوب.. وغيرها مما يشكـِّلُ تقاطعاً مع بحثنا.

**الكلمات الدّالة:** الأُرتقيات. الشاعر صفيُّ الدين الحلّي(ت٧٤٩هـ). مدائحه في بني أُرتق التركمان.


**The Ortoqiyyat poems of Safiy Addin Al-Hilli**
**A descripitive study**


**Abstract**

This paper highlights the connections between Safiy Addin Al-Hilli and Bani Ortoq and explains the reason why he composed his poem collection of poems entitled *Durar al-Nohoor fi Mada'eh alMalek alMansor*,Eulogy Poems for King Almansoor (died ٧١٢ h).

The researcher then tackled the characteristic of this pattern of poetic art, and shed light on its subtle craftsmanship and the pros and cons of Al-Hilli's poetry (died ٧٤٩ H) in view of a number of his opinions and some other critical standardised methods including those related to the study of the image, music, language and style.

**Key words**: The Ortoqiyyat poems of Safiy Addin Al-Hilli (died ٧٤٩h) Adescripitive study. Eulogy Poems. Bani Ortoq.


* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الإسراء الخاصة، الأردن.

**توطئة**

ـــ **الأُرْتُقِيّات** (بضـــــم همزة القطع وسكون الراء وضمّ التاء) : قصائد في مدح (الملك المنـــصور) مـــن ملوك بني أُرتق أصحاب قلعة ماردين[1] في القرن الثامن الهجري ـ نظمها على نحو مخصوص صَفيُّ الـــدّين الحلّيِّ (٦٧٨-٧٤٩هـــ/١٢٧٩-١٣٤٨م)[2] من شعراء العصر المملوكي (٦٤٨-٩٢٣هــــ/١٢٥٠-١٥١٧م).

ـــ **وبنو أُرْتُق** (بضم همزة القطع وسكون الراء وضم التاء) سلالة تركمانية سلجوقية، كان لها سبق شرف إذ اقترن اسمها بولاية بيت المقدس وفلسطين لمدة من الزمن. شاركت في معارك الجهاد على أرض الربـــاط إبّان حروب الفرنجة الصليبيين التي دامت قرنين من الزمان (٤٩٢-٦٩١هـــ/١٠٩٦-١٢٩١م). وجدُّهم الأول (أُرْتُق بن أَكْسَك) [بفتـــــح همزة القطع وســـكون الكاف الأولى وفتـــح السين] أحـــد أُمـــراء الجيش السلجوقيّ، كُوفِىءَ بشجاعته في حروب فلسطين الممهـــدة لاندلاع الصراع مع الإفرنج، وعُـــيِّن والياً على القدس حتى إذا وافته المنيّة عام (٤٨٤هـــ/١٠٩١م) آلت ولاية القـــدس إلى ولديه مـــن بعـــده، وهما: سكمان، وإيلغازي... وظـــلا كـــذلك إلى أن دهمتـــــهما جيـــوش مـــصـــر الفاطميـــة عـــام (٤٩٢هـــ/١٠٩٩م)[3].

(١) **ماردين:** " بكسر الراء والدّال: " القلعة المشرفة على جبل الجزيرة والفضاء الواسع من دارا ونصيبين، وقدامها ربض عظيم فيه أسواق كثيرة ومدارس ودور، ودورهم فيها كالدرج كلُّ دار فوق الأخرى.. " الحموي، ياقوت: **معجم البلدان** (بيروت: دار صادر، ١٩٥٧) ٣٩/٢. و[ماردين اليوم] : مدينة صغيرة في تركية إلى الجنوب الشرقي من ديار بكر تبعد عنها مسافة(٩٥) كيلومتراً، وهي قريبة من نصيبين في الجمهورية العربية السورية على سفح جنوبي لهضبة تتوجها بقايا قلعة من العصر الوسيط.[**الموسوعة العربية العالمية**، إعداد هيئة متخصصة، الرياض، ١٤١٦هـــ].

(٢) اعتمدنا هذا التاريخ بالرجوع إلى ( **ديوان صفي الدين الحلي**) ، تحقيق محمد إبراهيم حوّر ( بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠) ص ٧. وسنعتمد المصدر المحقق في بحثنا. ونعزو إليه بـــ ( الديوان) إلاّ إذا أشرنا إلى طبعات أخرى للديوان.

(٣) انظر خليل، عماد الدين:**الإمارات الأرتقية في الجزيرة والشام (أضواء جديدة على المقاومة الإسلامية للصليبيِّين والتَّتر)**، (بيروت:مؤسسة الرسالة، ط١/١٩٨٠م)ص١٣ و٦٥-٧٨. ويرد اسم(سكمان)أحياناً بالقاف .وابن خلدون،عبد الرحمن بن محمد(ت٨٠٨هـــ): **العِبر وديوان المبتدأ والخبر**(بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٨)ج٥/٤٣-٤٤.

ظلّ أبناء(أرتق بن أكسك)وأحفاده حلفاء مناصرين لصلاح الدين الأيوبي(المتوفى ٥٨٩هـ/١١٩٣م)، وخاضوا معارك الجهاد تحت لوائه ونعموا بانتصاراته على الإفرنج الصليبيين في معركةحطين(٥٨٣هـ/١١٨٧م)وتحريربيت المقدس وظلوا على ولائهم للأيوبيين(٤).

أُقْطِعَ الأرتقيون حصن كيفا وقلعة ماردِين من ديار بكر على الفرات الأعلى، وأقاموا مملكة ضمّت لمدّة من الزمن أرمينية، واتخذوا ماردين عاصمة لهم وتنازعوا الحكم في الحدود بين العراق وسورية وتركية، وتخلل حكمهم عقوداً من القوة والضعف، ولكن وجودهم في التاريخ يقع بين (٤٦٥-٨١٢هـ/١٠٧٢-١٤٠٩م)(١) تعاقب منهم على الحكم سبعة عشر أميراً حرصوا على الدفاع عن ملكهم ضد غارات التتار والإفرنج، وممن كان يثور عليهم من قطاع الطرق وشذاذ الآفاق في عصرٍ تشرذمت فيه القبائل العربية، وتعددت الانقسامات والطوائف واشتُرِيت الولاءات والذمم.(٢)

ومن أشهر ملوكهم في الثلث الأخير من عمر دولتهم(٣) المنصور(ابن الملك المظفر فخر الدين، قرة أرسلان) (٤) الملقب نجم الدين غازي الثاني الذي حكم (٦٩٢-٧١٢هـ)، والصالح، شمس الدين الذي حكم (٧١٢-٧٦٥هـ). وهما اللذان اتصل بهما (صفي الدين الحلي) موضوع بحثنا على ما سيأتي.

---

(٤) جاء في كتاب (**الإمارات الأرتقية... ص١٥٤**): "بقي الأراتقة على ولائهم لصلاح الدين، وأخذوه يقدمون إليه الإمدادات العسكرية في جهاده ضد الصليبيين... فضلاً عن تعزيز الصلة مع آل صلاح الدين بالمصاهرة ومع ذلك لم تخلُ العلاقة بينهما من تذبذب أحياناً لأسباب يسهب عماد الدين خليل في استعراضها في الفصل الثالث من الكتاب المذكور (ص١٩٧-٣١٣)، وانظر: باشا، عمر موسى: **أمير شعراء المشرق (ابن نباته المصري[ت٧٦٧هـ])**، (القاهرة: دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية،ط ١٩٦٣،١)ص١٢.

(١) خليل، **الإمارات الأرتقية**، ص١٣.

(٢) عبد المهدي، عبد الجليل حسن: **بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية** (عمان: دار البشير،ط٢-١٩٩٥م)ص٤٧-٤٨. وانظر خليل، **الإمارات الأرتقية**، ص١٣و١٧و٢٠و٣٠٣ وما بعدها.

(٣) آخر ملوكهم الصالح شهاب الدين أحمد. إذ استولى على مملكتهم تيمور لنك، وأدخلهم في دولة قَرَا قُيُونلي Kara-Kuyunli المغولية سنة ٨١٢هـ/١٤٠٩م. [ حسن،حسن إبراهيم: **تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي**، الجزء الرابع (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط٤-١٩٦٨) ص٨١. وانظر خليل، **الإمارات الأرتقية**، ص٣٩١ حيث رسمها بالشكل التالي (قراقوينلو)= دولة الخروف الأسود.

(٤) انظر لمزيد التوسع:

(١) ابن خلدون،عبد الرحمن، **العِبر وديوان، المجلد الخامس**، ص٣٧٩،٣٧٨،١٩،١٦،١٥.

(٢) خليل، عماد الدين، **الإمارات الأرتقية** (أضواء..) ص٢٥ وما بعدها.

(٣) عرسان،ماجد: **هكذا ظهر جيل صلاح الدين وهكذا عادت القدس** (جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٩٨٥) ص٥٧-٦٢.

(٤) عاشور،فايد حماد: **جهاد المسلمين في الحروب الصليبية** ( دمشق : مؤسسة الرسالة، ١٩٨١) ص٢٢٠-٢٣٢.

(٥) وقاسم عبده: **ماهية الحروب الصليبية** (الكويت: عالم المعرفة،١٩٩٠) ص١٢٨-١٦٢.

(٦) النقاش، زكي: **العلاقات الاجتماعية والثقافية بين العرب والافرنج خلال الحروب الصليبية** (بيروت، دار الكتاب اللبناني١٩٤٦م) ص١٧ وما بعدها.

§ **وصفي الدين، أبو المحاسن** هـــــو (عبد العزيز بن سرايا السِنْبِسي الطائـــي)(٥)، الملقب بصفي الدين الحلي؛ نسبة إلى مدينة(الحِلّة) من مدن الفرات الأوسط، ولد فيها سنة ٦٧٨هـــ، ونشأ فيها، وتعلم في مدارسها، وحفظ الأدب، ومارسه، وامتهن التجارة طلباً للرزق وتجول بسببها ما بين حلب والموصل وحماة ودمشق وماردين...، قال الشوكاني:" وتعاطى التجارة، فكان يرحل إلى الشام ومصر وماردين وغيرها في التجارة، ثم يرجع إلى بلاده، وفي غضون ذلك يمدح الملوك والأعيان وانقطع مدة إلى ملوك ماردين"(١).

وعلى إثر الأحداث الدامية بين عشيرته من آل بني محاسن، وآل أبي الفضل بسبب التنــــازع علــــى الزعامة والإمـــارة بالحلّة كما كانت الحال في كـــثير من كيانات ذاك الزمان، على ما أطبق عليه تلــــك الحقبة (٢) " وكان خروج الصفي من الحِلّة سنة ٧٠١هـــ أيام السلطان غازان (٣) على إثر انتشار الفوضى

---

(٥) ترجم له ترجمة وافية محقق الطبعة التي اعتمدناها للديوان _ الباحث محمد إبراهيم حوّر في كتابه المسمى: **صفي الدين الحلي: حياته وآثاره وشعره** ( العين: مكتبة المكتبة، ١٩٨٤) والكتاب والديوان رسالة دكتوراه للباحث من جامعة عين شمس ١٩٧٧. و(سنبس) بكسر السين والباء: بطن من طيّء. وتعتبر دراسة (حوّر) أحدث دراسة جامعية للمعاصرين من أبناء الجيل عن (الحلّي) وتسبقها حسب التسلسل الزمني: ميخائيل أديب (١٩٧٣م)، وياسين الأيوبي (١٩٧١م) جواد علوش (١٩٥٣م). وقد اطلعت بعد إعداد هذه الدراسة على مظان أخرى جديرة بالتنويه تناولت سيرة الرجل وفنه، ومنها:

§ باشا، موسى عمر: **تاريخ الأدب العربي(العصر المملوكي)**- (بيروت: دار الفكر المعاصر،ط١-١٩٨٩م)- وهو مرجع أكاديمي شامل للعصر وأدبائه، يقع في (٧٢٣) صفحة من القطع المتوسط. وتأتي الدراسة عن (صفي الدين الحلّي بين الصفحات (٢٧٥-٣٤١) بما نسبته ١٢% من الكتاب. وقد أفدت من هذا المرجع في تصويب بعض المعلومات، والتثبت من المعلومات والآراء التي وردت في بحثي.

§ أديب ميخائيل (ميشيل): **صفي الدين الحلي(حياته. آثاره. دراسة أسلوبه)**- (حلب: دار الألسن،١٩٧٣م)؛ والكتاب رسالة أعدها الباحث لنيل درجة الماجستير في الجامعة اللبنانية بإشراف الدكتور أحمد مكي. والحق أن عمل ميخائيل أديب؛ دراسة جادّة تستحق التنويه والتقريظ، وهي تشكّل مرجعية أكاديمية لشاعر عربي ذي خصوصية متميزة من شعراء القرن الثامن الهجري سماه ياسين الأيوبي: " **أمير العصرين المغولي والمملوكي**"- وهذا عنوان أطروحة الأيوبي لدبلوم الدراسات العليا في الجامعة اللبنانية، وقد نُشرت عن دار الكتاب اللبناني في بيروت سنة ١٩٧١ على ما ورد في كتاب أديب ميخائيل [ص٦].

ومن قبيل الصدف أني التقيتُ الأيوبي على هامش الموسم الثقافي الثالث والعشرين لمجمع اللغة العربية الأردني عقب محاضرته في الموسم (٢٠٠٥/٦/٧) وكانت بعنوان" اللغة العربية في القرن الحادي والعشرين في المؤسسات التعليمية في لبنان: الواقع والتحديات واستشراف المستقبل". وورد ذكر دراسة الأيوبي عن صفي **الدين** الحلّي. وحاولتُ الاطلاع على الكتاب ولدى أكثر من جهة، ولكني رجعت من المحاولات بما لخّصه ميخائيل أديب، وكررّه محمد حور في أنها: " يغلب عليها طابع العرض للشعر وأغراضه، دون إلتفات إلى الجانب الفني فيه" [حوّر، صفي الدين ص٤، وانظر أديب صفي الدين، ص٦].

وعلى أية حال فإن بحثي يتناول جزئية محددة في فن الرجل- الأرتقيات- ومما لاشك فيه أن على الباحث أن يطلّع ويفيد من أكبر عددٍ من الدراسات المساندة مما له علاقة ببحثه؛ ولكن عليه أن لا يتزلق إلى تبني آراء جاهزة، وأن لا = = يقع تحت تأثير التقاليد والمشاعر مما بين أيدي الناس وكأنّها مسلمات يلزم عليه اتباعها. وحسبي أنني أكتب هذا البحث مع مراعاة التقادم الزمني مما يشفع بإضافة نسبية، ورؤية ذاتية دون إغفال للإرث السابق حول صفي الدين الحلّي.

(١) الشوكاني، محمد بن علي: **البدر الطالع من بعد القرن السابع** ( القاهرة: مطبعة السعادة،١٣٤٨هـــ) ٣٥٨/١.

(٢) مقدمة: **ديوان صفي الدين الحلِّي**، طبعة النجف الأشرف،١٩٥٦م.وانظر الحاشيتيْن التاليتيْن:

(٣) غازان (المعروف بمحمود غازان) المتوفى عام (٧٠٣هـــ/١٣٠٤م): سلطان المغول حكم بغداد بأمر هولاكو، أعلن اسلامه عام ٦٩٤هـــ وتسمى بمحمود، وانتشر الإسلام إثر ذلك، أكرم العلماء وشجع رشيد الدولة- وهو فارسي ملك اللسان العربي، ونظم الشعر، وعمل

في العراق بسبب وقوع الحروب بين آل هولاكو على العرش. وعلى إثر ذلك فُقد الأمن في الحِلّة وغيرها ووقعت فيها حروب". وأدّت الأحقاد بين بني محاسن، وآل أبي الفضل إلى أن يغتال آل أبي الفضل صَفيَّ الدين بن محاسن[خال الشاعر] وكان قتله غيلة وهو يصلي في مسجده. فرثاه صفيُّ الدين رثاءً حاراً،وثارت لمقتله ثائرة قومه للانتقام والأخذ بالثأر. وقد سجل الحليّ تلك الأحداث في عدة قصائد (١) وأشهرها قصيدته المشهورة التي صدَّر بها ديوانه في باب الفخر والحماسة والتحريض على الرياسة،ومنها: (٢)

سَلِ الرماحَ العَوالي عن مَعَالينا ... واستَشْهِدِ البيضَ هل خابَ الرَّجَا فِينا(٣)

وسائِلِ العُرْبَ والأتراكَ ما فعلتْ ... في أرضِ قبرِ عُبَيْدِ اللهِ أيْدينا

إنّا لَقَوْمٌ أَبَتْ أَخلاقُنا شَرَفاً ... أن نَبْتَدِي بالأَذَى مَنْ لَيْسَ يُؤْذينا

بِيضٌ صنائعُنا، سُودٌ وقائعُنا ... خُضْرٌ مرابِعُنا، حُمْرٌ مَواضِينا

لا يَظْهَرُ العجزُ منّا دونَ نَيلِ مُنىً ... ولو رأينا المَنايا في أمانينا

والقصيدة مشهورة في باب الفخر وعدد أبياتها ثلاثة وثلاثون(٤) ، رددّتها الألسنة دون ربطها بمناسبتها، _ ولعلَّ ذلك أولى_ وهي قصيدة تعيد على مسامعنا رنّةَ الشعر الجاهلي عامة، ورنّة قصيدة (بشامة بن حَزْن النهشلي) وجزالتها وجرس بحرها من (البسيط) وقافيتها التي يقول في مطلعها:

إنّا مُحَيُّوكِ يا سَلْمى فحَيِّينا ... وإنْ سَقَيْتِ كرامَ الناسِ فاسقينا

صحيح أن الحلِّيَّ جاء بالمعاني التقليدية في الفخر، إلاّ أنها معانٍ منسوجة نسجاً محكماً تتراءى فيه جزالة الألفاظ وحسن الربط وقوة الديباجة ثم هو بعدُ لا يقولها خالية من عاطفة صادقة.

مستشاراً للمغول- على تأليف كتاب "**الحوادث الجامعة**" أُرخ فيه لأحداث دخول المغول بغداد. ورغم محاسن محمود غازان هذه وتعميره المساجد، وتشيده مرصداً عظيماً للفلك في تبريز إلاّ أنه لم يبذل محاولات جديّة من أجل الصلح مع المماليك في زمن الناصر محمد بن قلاوون (ت ٧٤١هـ)، وقد جرت بينهما حروب سجال على امتلاك الشام أسفرت عن انتصار باهر للمماليك.[ المقريزي، **السلوك لمعرفة دول الملوك** (القاهرة : دار الكتب المصرية، ١٩٣٤) ١/٤٢٧-٤٢٩. وانظر: ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة** ٨/٧١. وانظر كذلك ضيف، شوقي: **عصر الدول والإمارات** (القاهرة: دار المعارف ١٩٨٠م] ص ٢٤٣.

(١) انظر الديوان ٢/٥٩٨، قصيدة رقم ٢٨٦ والتي مطلعها:

**(سفهاً، إذا شقَّتْ عليك جيوب ... إنْ لم تُشقَّ مرائرٌ وقلوبُ)**

(٢) الديوان ١/٥١ ، قصيدة رقم ٣.

(٣) وفي رواية سَلي.. واستشهدي.. وسائلي، وهو خطاب لمحبوبته أو ناقته، وهو تقليد القدماء. والعوالي: جمع عالية وهي أعلى القناة. وفي صرف الخطاب للمذكر التفاتة ذكية على ما ذهب إليه محقق الديوان، وهواختيارنا لما يقتضيه موقف الحماسة والثأر.

(٤) وكان لهذه القصيدة صدىً في الشعر العربي المعاصر، ومن ذلك قصيدة الأخطل الصغير(بشارة الخوري) المتوفى سنة ١٩٦٨م في قصيدته المشهورة:

**سائل العلياء عنا والزَّمانا ... هل خفرنا ذمّةً مُذ عرفانا**

**المروءات التي عاشت بنا ... لم تزل تجري سعيراً في دمانا**

وحسبنا أن نشير إلى بيتين مشهورين صار ثانيهما عَلَماً موحِّداً لأعلام الأقطار العربيـــة في عـــصرنا الراهن:

( إنّا لَقَوْمٌ أَبَتْ أخلاقُنا شَرَفاً أن نبتدي بالأذى من ليس يؤذينا)

(بيضٌ صنائعنا، سودٌ وقائعُنا خُضْرٌ مرابعُنا ، حُمر مواضـــينا)

فهم لا يبدأون بالشّر شهامة ونجدة... ومِنْ صفاهم ومزاياهم: أعمالهم بيضاء تدل على كرم عنصرهم، ووقائعهم شديدة، وربوعهم وحقولهم خصبة خضراء، وسيوفهم تقطر بدماء المعتدين... وهذا اللحن الذي أنشده الحلّي يشهد له بقوة العارضة، والتمكن من أساليب البيان، وهو بعيد عن التكلف على الرغم مـــن وجود الصنعة.

وهذه القصيدة وأمثالها من شعر الحلّي، هي بقايا الفصاح من الشعر العربي في (العصر المملوكي)، ولا نعدم أمثالها عند البوصيري (ت٦٩٧هــ) ، وابن نباتة المصري (ت٧٦٨هــ)، وغيرهما مِمَن أبقوا علـــى رسوم العربية وحروفها، وهم بآثارهم يدفعون همة وصم هذه القرون بـــ (عصور الضعف الأدبي)[١] على التعميم.

منذ نعومة أظفاره أحسَّ صفيّ الدين الحلّي في نفسه ميلاً شديداً إلى الشعر، فانكبَّ على حفظ أشعار الجاهليين والإسلاميين والعباسيين، وتَعَلّم علومه وفنونه ، وقد ساعدته ذاكرته المتوقّدة على الحفظ والنظم والتقليد... يقول في مقدمة ديوانه الذي جمعه في أُخريات[٢] حياته بنفسه_ وهو بالتأكيد لا يشمل جميـــع شعره_ جمعه في مصر بعد عودته من أداء فريضة الحج سنة ٧٢٣هـــ بإشارة من علاء الدين بن الأثير(ت ٧٣٥هـــ) رئيس وزراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون (ت٧٤٢هـــ). يقول الحلّي: " فإني كنت قبل أن أشبَّ عن الطوق، وأعلَمَ ما دواعي الشوق، لَهِجاً بالشعر نظماً وحفظاً، متقناً علومه معنىً ولفظاً وآمقـــاً بسبك القريض."[٣] وعن إقتداره في الفن وإتقانه علومه يقول ابن حجر العسقلاني: "إن صفي الدين تعاني صناعة الأدب فَمَهَرَ في فنون الشعر كلها، وتعلم المعاني والبيان وصنَّف فيها" .[٤]

(١) انظر باشا، عمر موسى: **تاريخ الأدب العربي (العصر المملوكي)**، (بيروت: دار الفكر المعاصر، ط١-١٩٨٩م) ص١١-٢٣؛ فقد ناقش الباحث برصانة دفع التهم عن هذا العصر، وإني أتبنى ما يذهب إليه.

(٢) تجدر الإشارة هنا أنه ليس في الديوان المطبوع أية إشارة تدّل على أنه قال شعراً بعد رثائه لعماد الدين ناصر بن محمد الدلقندي، نقيب الأشراف سنة ٧٤٦هــ/١٣٤٥م [ الديوان طبعة صادر، ص ٣٨٢]، ونستنتج مما تقدم من استقراء أرقام التواريخ، أن جمع الديوان في مصر سنة ٧٢٣هــ، كان الإصدار الأول على حد تعبيرنا المعاصر، ثم نُقِح بالإضافة والحذف خلال ربع القرن التالية حتى وفاة الشاعر. وانظر: علوش، جواد أحمد: **صفي الدين الحلّي** (بغداد: المعارف، ١٩٥٩م) ص ٧٠. ومن المعلوم أن (علوش) درس سيرة الرجل من شعره، وكان جلّ اعتماده على الديوان. [ ونال علوش على بحثه هذا درجة الماجستير عام ١٩٥٣ من جامعة القاهرة].

(٣) الديوان (تحقيق محمد إبراهيم حور) ص٣١.

(٤) ابن حجر، العسقلاني: **الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة**، تحقيق محمد سيد جاد الحق( القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٦٦) ٢/٤٧٩.

و لم يكن حب الشعر حفظاً ونظماً وتعلماً هو دأب الصفي فحسب ، وإنما كان له ميل آخر في ميدان شريف إذ شب صفيُّ الدين على حب الفروسية والمروءة، فكان دأبُهُ سرج الحصان وإتقان عمل السيف، فنشأ فارساً مقاتلاً، وفتىً محارباً يخوض مع قبيلته غمار الحروب والمعارك بالسيف واللسان، على ما سبق بيانه.

## مغادرته وطنه واتصالُهُ بالدولة الأُرْتُقية:

ويبدو أن نفس الشاعر قد مَلَّت تلك الحروب العبثية بين قبائل العرب المتجاورة، بينما الأعداء الخارجيون يتحينون الفُرَصَ للوثوب على الجميع،وربما أدرك الشاعر أن حياته في وطنه تتعرض للخطر، بعدما رجحت كفةُ القتال إلى جانب الخصوم.

لم يكن قرار مغادرة صفي الدين الحلّي لموطنه قراراً مرتجلاً لشاعر في ريعان الشباب -عمره آنذاك الثانية والعشرون-، شاعر مفعم بالطموح والأماني الواعدة.. وتاجر يضع في اعتباره الأول الجدوى الاقتصادية وعائدات الصفقة المادية لما هو مقبل عليه.. ارتحل عن ( الحلة) ولكنه ما يزال يتغنّى بجمالية المكان الجامع لأهواء البادية، وغُدران مياه دجلة الطافحة... فالحلّة كأنها جنة، ولكنْ يعيبها ما عليه حال مَنْ يسكنها من شياطين الإنس الطغاة ، يقول: (١)

مَنْ لم تَرَ الحِلَّةَ الفيحاءَ مُقْلَتُهُ فإنه في انقضاءِ العُمْرِ مَغْبونُ
أرضٌ بها سائرُ الأهواءِ قد جُمعتْ كما تجمَّعَ فيها الضَّبُّ والنون
فالغُدُرُ طافحةٌ، والريح نافحة، والوُرْقُ صادحةٌ، والظل موضون
ما شانَها غيرُ بَغي الجاهلينَ بها كأنّها جَنّة فيها شياطين

ويظهر أن في نفس الشاعر ميلاً إلى الترحل والسفر ، كما سبق بيانه، وعن ابن حجر " تَعَانَى التجارة فكان يرحل إلى الشام ومصر وماردين وغيرها ثم يرجع إلى بلاده"(٢).

يتساءَل الباحث محمد حوّر: لماذا اختار الشاعر ماردين دار إقامة دائمة له بعد أن اضطر إلى مغادرة

(١) الديوان ٤٦٣/١. الضَّبُّ : حيوان من الزحافات ذنبه كثير العقد، لا يرد الماء. النون: الحوت. الورق: جمع ورقاء: الحمامة. الموضون: منضد. وانظر أمثالها في الأرتقيات. ومنها على سبيل المثال في حرف الألف ( الأبيات ١٣ و ١٥) ، وفي الدالية ( الأبيات ٥و٧) ، وفي الذالية ( الأبيات ٥_٧)، والميمية ( الأبيات ١- ٩و ١١). والحلّة (بالكسر ثم التشديد) وتُعرف بحلة بابل (الديوان، صادر، ص١٤٠)، وهي اليوم مدينة عامرة تبعد عن بغداد ١١٣كم إلى الجنوب على طريق البصرة، عقد المعارضون لحكم صدام حسين المؤتمر [العراقي الأول كما سمّوْه] الذي نظّمه الحاكم المدني الأمريكي (بول بريمر) عقب احتياح الأمريكان العراق وسقوط بغداد في ٩/٤/٢٠٠٣م.

(٢) العسقلاني: **الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة**، ٤٧٩/٢.

دياره في الحلّة ؟ ولماذا لم يلجأ إلى عشيرة أخرى من بطون طـــيّء ؟ ..

ويجيب: " لعلّ السبب هو توطد الأمن والاستقرار في عهد السلطان الملك المنصور ، وهـــذا مناســـب لرواج التجارة للشاعر التاجر من ناحية، ثم للروابط المذهبية بين الحلّة وماردين، فهم شيعة منذ عهد الأمراء المزيديين." (٣)

وقبيلةُ بني مزيد، هذه ، حالها حال القبائل العربية في ذلك العصر: بنو عقيل، وبنو عابد، والكلبيـــون، وبنو الجراح .. وغيرهم.

ولقد عاشت هذه القبائل البدوية على أطراف المناطق الزراعية، وفي الصحراء، وتروي كتب التـــاريخ والأخبار كثيراً من أخبارهم الدّالة على تذبذبهم بين مراكز النفوذ حولهم، وأنهم كانوا يناصرون مَنْ يجـــزل لهم العطايا (١) . ومن مثل ذلك ما يرويه ابن تغري بردي عن بني مزيد مثلاً، وأنها إمارة احترفت الغـــارة والنهب خلال فترات الاضطراب والفتن. و لم تترد في محالفة الصليبيين " وكان أميرها شرَّ أهل بيته يرتكب الكبائر ويفعل العظائم ولقيَ منه المسلمون شروراً كثيرة. وأبطل الحج وأباح الفروج في رمضان".(٢).. وأما أمراء الحجاز فكانوا يتلونون بين العباسيين والفاطميين ، وكانوا يقتلون الحجاج ويأخذون أموالهم وخاصة أمير مكة محمد بن أبي هاشم (٣) .

لهذه الأسباب لم يتوّجه صفي الدين الحلّي إلى أيٍّ من تلك القبائل؛ وإنما فكر في آل أرتق لما ظنَّ بمـــا يمكن أن يتوفر له من الأمان على تجارته، وأنَّ بإمكانه أن يوظِّف فنه الشعري وقدراته الإبداعية لتحقيق ما يصبو إليه،ولِما بات مقرراً أنَّ الأراتقة استقطبوا أدباء وعلماء زمانهم وأجزلوا لهم العطاء، بـــل خصـــصوا لبعضهم رواتب دائمة(٤)... ونلمح ذلك من قصيدة قالها صفيُّ الدين الحلِّيِّ في عتاب أحد نـــواب الملـــك الصالح على مال (راتب/جراية) انقطع له بالخزانة بماردين، ومنها(٥):

فَلِمْ عَوَّدتني غَيرَ اعتيــــــــــــــــــادي وَجَوَّز وسعُ صَدرِك ضيق صــــدري
فإنْ أكُ قد أسأتُ لكَ التَّقاضــــــــــي فلا يخفى علـــــى مَولايَ عُـــذري

(٣) حوّر، **صفي الدين**، ص٢٩.

(١) انظر بيطار، أمينة: موقف **أمراء العرب بالشام والعراق حتى أواخر القرن الخامس الهجري** (دمشق : دار دمشق، ١٩٨٠) ص ٣٦٢ وما بعدها.

(٢) ابن تغري بردي الأتابكي ، جمال الدين يوسف: **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة** ( نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (١٩٣٠)، المؤسسة العامة للتأليف والنشر) ج٥، ص ٢٥٦.

(٣) ابن تغري بردي **النجوم الزاهرة** ، ١٤٠/٥. المقريزي، تقي الدين أحمد بن علي: **إغاثة الأمة بكشف الغمة**، تحقيق محمد زيادة وجمال الشيال ( القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٢، ١٩٥٧) ص ٥٤ ، ٥٥ ، ٨١ ٨٢ ، ٨٣ ، ١٢٣ وما بعدها.

(٤) انظر خليل، عماد الدين: **الإمارات الأُرتقية..** عقد فصلاً بعنوان (النشاط الثقافي؛ ص٥٠١-٥١٠).

(٥) الديوان، صادر، ص٥٦٠-٥٦١.

بأني لا يفي بالخَرْجِ كَسْبــــــــــــي ... ولستُ أُضيعُ بالتقـــــتير عُمري
و لم أكُ باذلاً للناسِ وجهـــــــــــــي ... ولا أنا كاسِبٌ مالاً بشعـــــري
فأكسبَ كلَّ شهرٍ خَرْج يـــــــــومٍ ... وأُخْرِجَ كلَّ يـــــومٍ كَسبَ شَهْرْ
فكيفَ، وقد توَلتْ نقص كيســـــــــي ... كؤوسُ الرّاحِ في أيّـــــــام فطري

وهكذا غادر مسقط رأســه ميمماً وَجْهَهُ شطر ( ماردين) متصلاً بملك الدولــة (الأرتقيــة) الملــك المنصور(١)، الذي أكرم وفادته، وأحسن معاملته، وعَرَفَ له مكانته فقرَّبه إليه نَجيًّا، وجعل منه سميراً ونديماً، ومشاوراً نصوحاً حصيفاً، فأحسن النُصْحَ وأخلص الود، معترفاً بأفضال هذا الملك عليه وخصّه بقــصائد وقفها عليه(٢). ويحكي الشاعر بنفسه قصة خروجه من بلده وقدومه على الملك المنصور في مقدمة ديوانه إذ يقول(٣):[ ثم جرت بالعراق حروبٌ ومِحَنٌ ، أوجبت بُعدي عن عريني، وهجر أهلي وقريني، بعد أن تَكَمَّلَ لي من الأشعار ما سبقني إلى الأمصار ، وَحَدَتْ به الركبان في الأسفار... فَحططتُ رِحالي بفِناء الملوك بني الملوك، كهفِ الغنيِّ والصعلوك، فخر الملوكِ الأواخر والأوائل ، ملوك ديار بكر بن وائــل(٤) ، آل أُرْتُــق راتِقي فَتْق الدين، جابري كسر الإسلام والمسلمين. لازالت أيامهم باسمة الثغور ما سرت الريح الجاريــة، وجرت الرُّوح السَّارية، وتطاير وَرَقُ الأشجار ، وَتَشَاجَرَ وُرْقُ الأطيار]. وقد صرَّح الحلِّي في شعره بفضل الملكين (المنصور نجم الدين غازي الثاني ابن قرة أرسلان_ الملك المظفر) وابنه الملك الصالح، شمس الــدين، فقال واصفاً حسن استقبالهما وإنعامهما عليه:

فَقَيَّدتني عندَهــــــــــــــمْ أَنْعُمٌ ... هنَّ قيود الآمِلِ السَّانــــــــــــح(٥)
وَوكَّلْتُ فكري بمـــــــــدحي لَهُم ... مكارِمُ المنـــــــصور والصالـــــح

(١) المنصور نجم الدين غازي الثاني، ابن الملك المُظَّفر، كان شيخاً مهيباً، كامل الخِلْقَةِ بديناً سميناً، مكث في المُلك قريباً من عشرين سنة، وافته المنية في سنة ٧١٢هـــ، ودفن بمدرسته تحــت القلعة، وكان قد بلغ فوق السبعين [انظر: ابن كثير، عماد الدين اسماعيل: **البداية والنهاية** (القاهرة: مطبعة السعادة، ١٣٥٩هــ) ١٤/٦٧].

(٢) إشارة إلى كتاب **(دُرر النحور في امتداح الملك المنصور)** الملحق بالديوان.

(٣) انظر مقدمة الديوان، ص ٣٣-٣٤.

(٤) ديار بكر: بلاد واسعة حدّها ما غَربَ من دجلة إلى بلاد الجبل المطِّل على نصيبين [ **معجم البلدان** ٢/٤٩٤ **ومعجم ما استعجم** ٢/٥٦٨] (وديار بكر) [اليوم] من مدن شرقي تركيا يسكنها الأكراد. وانظر الهامش التالي.

(٥) الديوان، ص٣٤. الروح السارية: الزائرة ليلاً، من سري يسري. الوُرْق ( بضم الواو وسكون الواو): الواحدة ورقاء: الحمامة الضارب لونها إلى الخُضْرة. الآمل ، جمع الأملة: أعوان الرجل الذين يأملهم. السانح: من سنح الخاطر بكذا: جاد وسمح، وأراد بذلك: إن قيود هؤلاء الكرام الأعوان الذين أمدحهم هي إنعامهم وهباتهم التي قيدتني. وبخصوص كتابة (الأعلام) من نحو (قرة أرسلان) فقد وجدتها في معظم المصادر ترسم بالألف القائمة كذا [ قرا]، ولعلَّ مردّ ذلك تحريف الخطاطين من المستعربين. في عصر استفحل فيه اللحن. فضلاً عن أنَّ معظم مراجع هذه الفترة مترجم عن المستشرقين.

## الأُرْتقيات المحبوكات

عاش صفي الدين قرابة نصف قرنٍ في كنف ( الأُرتقيين) نديماً مقرباً من ملوكهم وأُمرائهم وقت السلم؛ مقيماً قربهم أو معهم في ماردين ومجالسهم فيها، أو مسافراً مستأذِناً بين بغداد وحماة ودمشق والحجاز والقاهرة.. وكان ذا مكانة في تحريضهم على القتال والذود عن البلاد؛ فحقق دور المثير لحماسة الجنود بشعره، كما كان يثير الحماسة والحمية بين أفراد عشيرته. على نحو قوله يستحثُّ الملك المنصور غازي بن أرتق للتشمير على قتال الأعداء المعتصمين في قلعة أربيل سنة اثنتين وسبعمائة؛ فيقول:[١]

قُمْ غيرَ مأمورٍ ولكن مثلما هُزَّ الحُسامُ ساعةَ اجتِذابِهِ
لا تبقِ أحزابَ العُداةِ واعتَمِدْ ما اعْتَمَدَ النبيُّ في أحزابِهِ
فارمِ ذُرى قلعتهم بقلعةٍ تقلعُ أُسَّ الطَّودِ من ترابِهِ
يا مَلِكاً يَعتَذِرُ الدهرُ لهُ وَتَخْدُمُ الأيامُ في رِكابِهِ
لم يَكُ تحريضي لكُمْ إساءَةً ولَم أَحُلْ في القولِ عن آدابِه

ولشدة إعجابه بالملك المنصور فقد خَصَّهُ بديوان شعر خاص به سماه **(دُرَر النحور في امتداح الملك المنصور)**[٢]. وقد عُرفتْ قصائد هذا الديوان باسم **(الأُرْتُقيات)** و (المحبوكات)، وهي تسع وعشرون قصيدة على عدد حروف الهجاء العربي، وكل قصيدة منها تتألف من تسعة وعشرين بيتاً، ويبدأ أول كل بيت من أبيات كل قصيدة بحرف الروي للقصيدة، فحرف الهمزة قافيتُهُ الهمزة ، وأول كل بيت يبدأ بكلمة أولها حرف الهمزة على النحوالتالي:

(١)أبتِ الوِصالَ مَخَافَةَ الرُّقَباءِ وَأَتَتْكَ تحتَ مدارِعِ الظَّلماءِ
(٢) أصفتك من بَعْدِ الصُّدودِ مودةً وكذا الدواءُ يَكونُ بعد الداءِ
(٣) أحيَتْ بزَورتِها النفوسَ ، وطالما ضَنَّتْ بها، فقَضَتْ على الأحياء
............................. ............................

(١) الديوان ١/١٢١ و ١٢٢ وانظر في ديوانه باب ( في الفخريات والحماسيات والتحريض على الرياسة والثأر).

(٢) أُلحق هذا الديوان باسم (دُرر النحور في **امتداح** الملك المنصور) بديوان صفي الدين الحلّي في كلٍّ من طبعات (النجف) عام ١٩٥٦م، و(صادر- بيروت) عام ١٩٩٠. وكذلك ألحقه محمد حوّر محقق الديوان الأم ولكن مع تعديل كالتالي (دُرر النحور في **مدائح** الملك المنصور و لم يقدم له بدراسة وتحليل.

وهكذا حتى نهاية الأبيات التسعة والعشرين كلها. ويختتمها بقوله[٣]:

(٢٨) أقَبلتُ نحوَكَ في سوادِ مطــالــبي حتى أتتني باليد البـــــيضاء

(٢٩) أرقى إلى ربِّ الندى عرش الرَّجا فكأنَّ يومي ليــلة الإسراء

وهذا اللون من النظم يسمى بِـــ (محبوك الطرفين) : " وأول مَنْ جاء بشيء من ذلك أبو بكـــر محمد بن دريد (ت ٣٢١هـــ)، وقد نظم قطعاً مربعة على عدد الحروف لم يلتزم فيها بحراً واحداً، وأولهـــا حرف الهمزة، ومطلعها:

أبقيتَ لي سقَماً يمـــــازج عَبرْتي مَنْ ذا يلَذُّ مع السقام بقـــــاءَ

وجاء بعد ابن دريد، أبو الحسن علي بن محمد الأندلسي البرزي فنسج على منواله، ولكنه جعل أبيات كلِّ قطعة عشرة. ولذلك تعرف منظومته بالقصائد المعشّرة"[١].

وتلاهما صفي الدين الحلي(شاعرنا) صاحب الأرتقيات ،ولعلَّ أجمل وصف لها ، ما جاء على لسان الشاعر في قصيدته التي يمدح فيها الملك المنصور، غازي بن أرتق سنة ٧١١هـــ، أي بعد عشر سنين مـــن صنع الأُرتقيات، يقول:[٢]

أُهدي قلائدَ أشعارٍ فرائدُهـــــــا درٌّ نهضْتُ بها من أبحرٍ عُمُـــــقِ

نظمتُها فيك ديواناً أزف بـــــــه مدائحاً في سِوى عَلياكَ لــم تَرُقِ

تسعٌ وعشرون إن عُدَّتْ قصائدُها ومِثلُها عَدَدُ الأبياتِ في النَّسَـــقِ

لم اقتنع بالقوافي في أواخِـــــــرِها حتى لَزِمْتُ أواليها ، فلم تَعُـــقِ

ما أدركَتْ فُصحاءُ العُربِ غايَتَها قبلي ، ولا أخذوا في مثلها سَبَقي

جَرَتْ لتركضَ في ميدانِ حَوْمَتِها قومٌ ، فأوقَفَتْهُمُ في أوّلِ الطَّلَـــقِ

ويقول في مقدمة الديوان:"**.. مكثتُ في نظمها تسعين يوماً، ممسكاً كأني نذرت للرحمن صوماً. نظمتُها عقداً في جيد الزمان، نافثةً في عقد سِحْر البيان،** وجعلتها مصدِّقةً لي عند الـــدعوى، وصـــدقةً أقدِّمها بـــين يدي النجوى، هديةً إلى من هَدَى الأنام، بنُور وجهه، هُمامٌ قصّرت همم الأيـــام أن تـــأتي بشبهه"[٣]. وأول ما يتبادل لنا عند القراءة الأولى للأُرتقيات أنَّ كلَّ ما يجري من أحداثها وأُناسها محـــضُ خيال، وأنها تجريد يمكن تصوّره لتكوين معالم بين المادح والممدوح. ولا يخفى أنَّ دراستنا معنيّة بتقويم هذا

(٣) الديوان ٣/١٤٤٩، ليلة درعاء: هي الليلة التي يطلع القمر فيها عند الصبح، وسائرها مظلم. أرقى؛ من رَقى: سما، وارتفع. والرقم على يمين البيت إشارة إلى موقعه في الأرتقية. وسيتبع ذلك فيما بعد.

(١) طبانة، بدوي: **معجم البلاغة العربية** ( الرياض، دار العلوم، ١٩٨٢) ص١٨٣، ١٨٤.

(٢) الديوان(صادر) ١٠٩. والديوان في البيت الثاني مقصود به" **دُرر النحور في مدائح الملك المنصور**" .

(٣) ولا يخفى أن دراستنا معنية بتقويم هذا التعميم سلباً أو إيجاباً.

التعميم سلباً أو إيجاباً على نحو ما هو آت.

دامت صلة الحلّي بالملـــك المنصور غازي بن أرتق مدة اثنتي عشرة سنة، واستمرت بابنه الملك الصالح (٧١٢-٧٤٩هـــ)، أي ما مجموعه تسع وخمسون سنة، مدح الأول بست عشرة مدحية بالإضافة لقصائد الأُرتقيات. أما الثاني فقال فيه نحواً من أربع وأربعين مدحية من قصائد ومقطعـــات وموشـــحات. أي أن قصائد المدح في آل أرتق بلغ ستين قصيدة عدا عن مدائح ومراثٍ لعدد من الأمـــراء الأرتقـــيين، وهـــذه القصائد تقع في الفصل الثاني من ( الديـــوان) تحت عنـــوان في التحريض على الرياسة والفتوح وأخذ الثأر ( الجزء الأول، ص١١٥ إلى ١٣٦ ( وأرقام القصائد من ٣٣ إلى ٤١). وفي الباب الثاني ( في المدح والثناء والشكر في مدح السلاطين الثلاثة المذكورين في خطبة الديوان) أولها: ( الناصريات)، وأرقامها(٥٥_٥٩)، ص- ١٧١_١٨٨. والقسم الثاني تحت عنوان ( المنصوريات) وأرقامها (٦٠-١٠٧)، ص- ١٨٩-٣٢٥. وفي (الشكر والنعم) وأرقامها(١٠٥-١٥٢)،ص ٣٢٧-٤٠٥.

وفي الديوان أيضاً مدائح ومراثٍ لعدد من الأمراء الأُرتقيين فضلاً عن مدائحه الأخرى في معاصـــريه من ملوك العصر في مصر وحلب، وحماة... وغيرهم من أعلام العصر، وأخواله وأعمامه في الحِلَّة. هـــذا فضلاً عن ست قصائد وسبع مقطوعات في باب المدائح النبوية، يضاف إليها قصيدته البديعية التي جمع فيها فنون البديع ومدح النبي عليه الصلاة والسلام. وقد نوه بهذا اللون من المديح في مقدمة ديوانه، فقال :[(١)] " ولا أتصدّى من المديح إلاّ لِما أعدُّه زاداً للمآل [المرجع] في مدح النبيِّ والآل. ثمَّ إذا عنَّ لي معنىً لا يَليقُ إلاّ بالّثناء والمدح نظمته في كُبراء أنسابي. وما لا يسوَّغ إلاّ في الهجاء والقَدْح عزوتـــه إلى اقتـــراح خلعـــاء أصحابي. لئلاّ يظنَّ قومٌ أن فراري منهما لعجزي منهما. وها أنا نُصْبُ المسألة في ذلك طول حياتي. ومُطلق عِرضي لِمَنْ تحققَّه مني بعد وفاتي :

وأَعرَضْتُ عن مدحِ الأنَام تَرَفُّعاً　　　سِوى معشري إذا كان مجديَ منهمُ
وقلتُ لقولِ ابن الحسين مُوارياً　　　[ إذا كان مدحٌ: فالنسيبُ المُقَدَّم ][(٢)]

ولكننا إذا تحققنا في هذه المسألة؛ فإننا نلحظ أن فن المديح كان أبرز أغراضه الشعرية، وأوسعها امتداداً رأسياً وأفقياً، وبلغة الإحصاء فقد قارب النصف، ولنا عَوْد لتفصيل هذه المسألة، ولكننا نسارع إلى القول: إنه لم يمدح أحداً من ملوك المغول والتتار وسلاطينهم، برغم ما كان لهم من حضور في زمنه، ولم يمـــدح أحداً من أمراء الأعراب الذين كانوا يحترفون الغارة والسلب على ما سبق بيانه، وإن مدحه يغلب عليـــه

(١) مقدمة الديوان، ص ٣٣.

(٢) يشير إلى قول المتنبي: **إذا كان مدحٌ فالنسيب المقدّم**　　　**أكلُّ فصيحٍ قَالَ شِعراً متيَّمُ؟**

( **ديوان المتنبي**، طبعة دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٣)، ص ٢٣٥.

الشكر والثناء والتهنئة وخاصة في مدائحة الأربع للملك الناصر محمد بن قلاوون، أبي الفتح (ت ٧٤١هـ)، صاحب المواقف الجهادية المعروفة مع التتار وخلفائهم، والمنشآت العمرانية الباقية.

ومهما حاول هو أن يصطنع الترفع عن التكسب بشعره فإن التتبع المستقصي يكشف عن أنه كان متكسباً بالشعر، محترفاً صنعته، وأنه كان موظفاً طوال نصف قرن في بلاط الأراتقة، ويعترف بأنهم أولياء نعمته التي تستوجب الشكر؛فعندما وصل الملك الصالح إلى الحجاز ٧٢٣هـ . أرسل إليه صفيُّ الدين الحلِّي من مصر قصيدة تصّور فيها حاله من الترحال ومفهومه للمدح، فقال:[٣]

| | |
|---|---|
| وَلكَمْ ألفِتُ الاغترابَ فلم يزَلْ | جودُ ابنِ أُرتُقَ في التَّغرّب مَوطني |
| الصالحُ المَلِكُ الذي إنعامُهُ | كَثرُ الفقيرِ، وطوّقُ جيد المُغتني |
| أغرَقْتَني بالجودِ مع سأمي لهُ | رداً عليَّ، فكيف لو قلتُ: أعطِني |
| يَعتادُني بالشامِ بِرُّكَ واصلاً | طَوراً، وطوراً في بلادِ الأرمنِ |
| أَتعَبْتَني بالشكرِ أعجَزَ طاقتي | وظَنَنْتَ أنّكَ بالنوالِ أرحتني |
| أخفَيتَ بِرَّكَ لي ، فأعَلنَ منطقي | لا يشكرُ النّعماءَ مَنْ لم يُعّلِنِ |

يقول الباحث حوّر: " كان الحلي إذا ما تأخر عن ملوكه وأمرائه من بني أرتق يراسلهم ويعتذر لهم من القاهرة عام ٧٢٣هـ - مثلاً- ومن دمشق عام ٧٢٧هـ. وهو يستأذن منهم للسفر"[١]ومن المعروف لدينا أن أسفاره كانت كثيرة فهو الشاعر التاجر على ما أسلفنا .

و لم يَخْلُ شعره من تكلُّفٍ. ونحن مع شوقي ضيف إذ يقول في الأُرتقيات : " ولا ريب في أنَّ هذا الصنيع ضرب من التكلف الشديد، ولذلك حين نقرأ قصائد هذا الديوان نشعر بأننا بإزاء لونٍ من الشعر التعليمي الذي يُراد به إظهار المهارة اللغوية"[٢]. وقريب من هذا الرأي ما يراه عمر موسى باشا في وصف شاعرية (ابن نباته المصري المتوفى ٧٦٨) وهو المعاصر لشاعرنا صفي الدين الحلّي إذ يقول: "يستوعب المدح جلّ شعره، شأنه في ذلك شأن معظم الشعراء في كل مصر وعصر، لأنهم يعتمدون في معاشهم على رفد الممدوحين وعطاياهم"[٣]

ولإدراك القيمة الفنية والبلاغية الأدبية للأرتقيات يستحسن أن نستعرض بعض أبياتها، ثم نعقب بإلقاء الضوء عليها من حيث المعاني والعاطفة والقدرة البلاغية والبديعية لنتبين مكانتها في الأدب العربي ولتفرد

(٣) الديوان (صادر) ص ١٧٠. وانظر: أديب ميخائيل: صفي الدين الحِّليِّ، ص ٢٤٨-٢٤٩.

(١) حوّر، محمد: صفي الدين، ص٢٩.

(٢) ضيف، شوقي: **عصر الدول والإمارات** ( القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦)، ص ٣٥٦.

(٣) باشا، عمر موسى: ابن نباته، ص ٢٤٢.

صاحبها عن شعراء عصره( العصر المملوكي ٦٤٨هـ -٩٢٢هـ) .ويحسُن أن نلفت إلى أننا سنضطر أحياناً إلى الإطالة في الاستشهاد، وذلك أنَّ انتزاع أبيات معيّنة مقطوعة عن سياقها قد لا يؤدي إلى سلامة إصدار حكم سديدٍ على الشاعر ومذهبه الشعري.(٤)

وأول ما يلفت النظر في هذه القصائد (الأُرْتُقِيَّات) أن الصفيَّ هُنا تأثر بالمعري في لزوم ما لا يلزم، وكاد يقاربه. ورغم أنه لم يكن من شروط المعري في لزومياته ابتداءَ كل بيت من قصائد اللزوميات بحرف الرويِّ ذاته؛ فإننا نلحظ في الأرتقيات تصنيعاً شديداً يدل على براعة الحِلِيِّ ومقدرتة وتبحره في اللغة، ومظهراً من مظاهر موهبته القادرة على النظم بيسر وسهولة مهما كان شرط النظم صعباً.

وإذا بدا للوهلة الأولى أن هذا الالتزام سيجعل القصائد تتسمُ بالجمودِ والتكرار؛ فإنه عمد إلى التنويع في مطالع الأُرتقيات مع الإطالة نسبيِّاً،إذ تطغى في طولها على الأغراض الأخرى في بنية القصيدة الأرتقية المشتملة في العادة وصف الرحلة، وتعدد مناقب الملك المنصور. ولكنّه أغناها بالحركة المفعمة بالصور والمحسنات البديعية، وغلبة وصف الحبيب طيفاً ونسيباً وتغزلاً. أو الإفاضة في التحدث عن الخمرة ومجالسها.. ولأجل ذلك قدمناها في العرض والدراسة. فقد بلغت (٣٧٧) بيتاً، ونسبتها (٤٤،٨%) من أصل (٨٤١) بيتاً.

**أولاً: الافتتاح بالغزل والنسيب**

القصيدة الأولى (الهمزية) [الكامل]:(١)

١ أبتِ الوصالَ مَخَافَةَ الرّقبـــاءِ وأتتك تحـــت مَدارعِ الظّلماءِ

............................ ............................

٢٩ أرقى إلى ربِّ الندى عرش الرَّجا فكأنَّ يومي لَيـــلَةُ الإســـراء

القصيدة الرابعة : حرف الثاء [الكامل]: (٢)

(١) ثقتي بغيــــر هواكُمُ لا تَحْدُثُ ويدي بِحَبل وِصَالكم تَتَشَــبَّثُ

(٥) ثَقُلَ الهوى وإن اسُتِلذَّ فإنّـــه داءٌ به تبــلى العِظامُ وتشْــعثُ

............................ ............................

(٤) انظر ، الكفراوي، محمد عبد العزيز: **الشعر العربي بين الجمود والتطور** ،ص ١٩٤.

(١) الديوان ١٤٤٩/٣، سبق الاستشهاد بها في البحث تحت عنوان الأُرتقيات المحبوكات. وسنجتزىء ببعض الأبيات من مقدمات وخواتيم الأُرتقيات.

(٢) الديوان ١٤٥٨/٣ (براوية:سِواكُمُ لا تشبَثُ) واعتمدنا ( طبعة بيروت، دار الأرقم، ١٩٩٧)،ص٥٩١. تتشبّث: تتمسك.

(٢٨) ثِقةٌ بأنَّ يَدَ الرّدى، إن غادرت ... مَيتاً، فعــندَكَ بالمكارمِ تُـــبعَثُ

حرف الجيم [البسيط]: [٣]

(١) جاءَتْ لتَنظُرَ ما أبقَتْ من المُهَجِ ... فعطرَّتْ سائرَ الأرجـــــاءِ بالأَرَجِ

(٢) جَلَتْ علينا مُحيَّاً لو جَلَتْهُ لنـا ... في ظُلمة الليل أغنانا عـــن السُّرُجِ

(٣) جميلةُ الوجه، لو أن الجَـــمالَ بها ... يُولي الجَميلَ لما شجَّتْ فؤادَ شَـــجِ

(٤) جُوريّةَ الخَدِّ يحمي وردَ وَجْنَـتها ... بحارسٍ من نبالِ الغُنْجِ والدَّعَـــجِ

(٩)جارت لحِاظُكَ فينا غيرَ راحمــةٍ ... ولذّةُ الحُبِّ جَــورُ الناظِــر الغَنــجِ

.................................... ....................................

(٢٨) جبنا البلادَ ، و لم نَقصِد سواك فتىً ... مَنْ يحــظَ بالدُّر يستغنِ عن السَّبَجِ

(٢٩) جَمعتَ فضلاً، فلا فرَّقْتَهُ أبــــداً ... أنتَ الفَريدُ وجــلُّ الناسِ كالهَمَــجِ

حرف الخاء [الطويل]: الديوان- ٣/١٤٦٧-

(١)خيالٌ سرَى والنّجمُ في الغَرْبِ راسخُ ... ألَمَّ، ومن دونِ الحبيبِ فراســـخُ

(٤)خفِ اللّهَ، يا طَيفَ الخَيالِ، فإنهـــا ... بماءِ حَياةٍ لا بدمعي رواضــــخُ.

.................................... ....................................

(٢٩) خَلِيّاً، يُصاغُ المَدحُ فيـــك قَلائِداً ... ويُنشــــــدُهُ راوٍ، ويَسْطُر ناسِخُ

حرف الدال [الكامل]: - الديوان ٣/١٤٧٠-

(١) دَمْعٌ فرائِدُ قطرِهِ لا تَجْمَــــدُ ... أنّـــى، ونارُ صـَبابَتِي لا تَخمَـدُ؟

.............................. ..............................

(٢٩) دُسْ هامَةَ العَلياءِ وابقَ مُمَلَّكا ... أبَداً يحلُّ بـــكَ الزمــــانُ ويَعْقُدُ

حرف الذال [الكامل]: -٣/١٤٧٢-

(١) ذَكَرَ العُهودَ فأَسهَر الطرفَ القذيَّ ... صَبٌّ بغَير حديثكم لا يَـــغتَذي

(٧) ذُبلَتْ غصونُ الودِّ فيما بَيْنَنـــا ... وجرى الذي قد كــان منه تعوّذِي

.............................. ..............................

(٢٩) ذَويتَ عِداكَ ولا برِحتَ بنعمــةٍ ... عن رِفـــدِ طُلاّبِ النَّدى لم تُجْبَذِ

(٣) الديوان ٣/١٤٦١. الأَرج: الرائحة الطيبة. السُّرُج، مفردها سراج: قنديل الزيت يستضاء به. جورية: مدينة في إيران تشتهر بزراعة الورد. السبَج: الخرز الأسود..

حرف الراء [البسيط]: - الديوان ٣/١٤٧٥-

(١) رَقَّتْ لنا حِيْنَ هَمَّ الصبح بالسَّـــفَرِ وأَقْبَلتْ في الدّجَى تَسعَى على حذَرِ
(٢) راضَ الهَوى قلبَها القاسي ، فجادَ لنا وكان أبخلَ من تَمْوزَ بالمَطَـــــــرِ
................................ ...........................
(٢٩) رَجَعتُ أَعتِبُ نفسي في تأخرّها عنها، وطوراً أُهَنّي النفسَ بالظــفرِ

حرف الزاي [الخفيف]: -الديوان ٣/١٤٧٨

(١) زارَ والصبحُ مُؤذِنٌ بالبِـــراز وهـــوَ من أعينِ العِدَى في احتراز
(٢) زائِرٌ جاءَ تحت جلباب ليـــلٍ شفَقُ الصّبحِ فَوقَهُ كالطِّــــراز
................................ ...........................
(٢٩) زِنْ مديحي بمدحِ قومٍ تَجِدْهُ بكَ يَزْهـــا في البَـــسْطِ والايجاز

حرف الظاء [الكامل]: -الديوان ٣/١٤٩٦-

(١) ظَفِرَتْ سهامُ فواتِرِ الألحـــاظِ فرمَتْ صَميمَ قلوبنا بشُـــواظِ
................................ ...........................
(٢٨) ظَلِّلْ بظلّكِ، آمليكَ، فإنهّم بوَلاكَ قد فـــازوا بخَيرِ أحَاظِ[1]

قافية العين [الكامل]: -الديوان ٣/١٤٩٩-

(١) عَذْلُ العَواذلِ في هواك مُــضَـيَّعُ هَبْ أنهم عَذلوا، فمن ذا يَسْمَعُ
(٥) عذَّبتَ بالهجران صَبّاً ما لَـــهُ حتى المَماتِ إلى سواكَ تَطَلّــعُ
................................ ...........................
(٢٩) عِشْ في نعيمٍ لا يُنَــقَّلُ ظِلُّــه وعُلاً يَذِلُّ لها الزمانُ ويَخضَعُ

حرف الفاء [الكامل]:-الديوان ٣/١٥٠٥-

(١) فَتْكُ اللواحظِ والقدودِ الهِيــفِ أغرَى السُّهادَ بطرفَي المَطروفِ
(٣) في كل يوم للـّواحظ غــــادة شُغِفَتْ بنَهبِ فؤادي المَشْغُوفِ
(٦) فَلَكَمْ نعمتُ بوصلِهِ في منــزلٍ قد طابَ فيه مَرْبَعي وَمصيــفي
................................ ...........................

(١) أحاظ: مفردها الحِظى: الحظُّ والمكانة.

(١٥) فخر الملوكِ، ونجُمها ، وهلالُها    غوثُ الطريدِ ومَلجأُ الملهــوفِ
(٢٠) فشعاره في الحربِ فلُّ مقانـــبِ    وصَنيعُهُ في السّلمِ بَذلُ أُلوفِ(٢)
(٢٩) فُزنَا به الفَوزَ العظيم من الروى    وأمِنتُ في مَغنـــاهُ كلَّ مخوفِ

حرف القاف [الطويل]: - الديوان ٣/١٥٠٨-

(١) قِفي ودِّعينا قَبْلَ وَشْكِ التَّفَـــرّقِ    فَما أنا مَنْ يَحيا إلى حين نلتقي
(٢) قضَيتُ وما أودى الحِمامُ بمُهْـجتي    وشِبْتُ وما حَلَّ البَياضُ بَمفرِقي
(٧) قبيحٌ بنا ذَمُّ الزمانِ، وإنْ جَنَـــى    إذا كان فيه مثلُ غازي بنِ أُرتُقِ
..............................    ..............................
(٢٨) قَليلٌ إلى أرضِ العراق تَطلُّعــي    وجُودُكَ قيدٌ بالمكارم مُوثـــقي
(٢٩) قَصرَتْ بمَغناكَ الحَوادثُ إذ رأتْ    بَحـــبْلِكَ من دونِ الأنام تعَلُّقي

حرف الكاف [البسيط]: -الديوان ٣/١٥١١٣، دار صادر ٧٤٧-

(١) كُفّي القِتالَ، وفُكي قَيدَ أَســـراكِ    يَكفيكِ ما فعَلَــتْ بالنّاسِ عَيــناك
(٢) كَلَّتْ لِحَاظك مما قد فتكتِ بنــــا    فمَنْ تُرى في دَمِ العُـــشّاقِ أفتاكِ(١)
(٤) كَمّلْتِ أوصافَ حُسْنٍ غيرَ ناقــصَةٍ    لو أن حُسْـنَكِ مقـــرون بُحسناكِ
(٦) كتمتُ حُبَّكِ حتى قال فيكِ فمـــي    شِعري، و لم يَدْرِ أنَّ القـَلْبَ يَهوَاكِ
..............................    ..............................
(٢٧) كُنْ كَيفَ شئتَ من الأحوالِ يا مَلِكاً    حَكَتْ عزائـــمهُ أقطـــابَ أفلاكِ
(٢٩) كذاكَ لا زِلتَ تكفي كلَّ ذي أمَــلٍ    فتكَ الخُطـــوبِ بعَزمٍ منــكَ فتّاكِ

حرف اللام [البسيط]: -الديوان ٣/١٥١٤-

(١) لم أدرِ أنَّ نبالَ الغُنـْجِ، والكـَحَــلِ    تحـــتَ السّوابغِ تُصمي مُهجَةَ البَطَلِ
(٧) لمياءُ جادَتْ لنا بالوصل، مــذ علمت    أن التّرَحّلَ قد زُمّتْ له إبلـــــــي
..............................    ..............................
(٢٧) لي أيّها المَلكُ المنــصوُر فيكَ فــمٌ    ما صاغَ قَبْلكَ تِبرَ المَدحِ في رَجُــلِ

---

(٢) الفَلُّ: الكسر والثلم. والمقانب والقُنَب، مفردها المقنب: جماعة من الفرسان والخيل دون المائة، تجتمع للغارة.
(١) كلّت: ضعفت. واللحاظ تحت العين، ويريد هنا العين. ومما قد فتكت: بسبب فتكك. وهو تعليل لضعفها طريف.

(٢٨) لُهِيتُ عن مَدحِ أهلِ العَصْرِ مرتفعاً عنهمُ، وعضبُ لساني غيرُ ذي فَلَلِ

حرف النون [الطويل]: -الديوان ٣/١٥٢٠-

(١) نَعَم لِقُلوبِ العاشِقينَ عُيـــــونُ يَبينُ لها ما لا يَكـــاد يَبيـــنُ

.............................. ..............................

(٢٩) نَعِمْتَ، ولا زالتْ ربوعُك جَنّةً فمــــَغناكَ حِصأنٌ للعُفَاةِ حصينٌ

حرف الهاء [المنسرح]: -الديوان ٣/١٥٢٢-

(١) هل عَلِمَ الطَّيفُ عندَ مَســـراهُ أنَّ عيــــونَ المحب ترعـــاهُ؟

(٣) هجَعَتُ كيما يزورني فأتـــــى يعتِبُ طـــَرفي ظُلماً وألحـــاهُ

(٢٩) هَبّتْ إلى مَدحِكم جَوارِحُنـــا، فكُـــلّهـــا بالثناءِ أفـــواهُ

حرف الواو[الطويل]: -الديوان ٣/١٥٢٥، صادر ٧٥٧-

(١) وَحقِّكَ إنّي قانعٌ بالذي تَهـــــوَى وراضٍ ولو حَمَّلتَني في الهَوى رَضوَى(٢)

(٢) وهبتُكَ روحي فاقض فيها ولا تَخف لأنَّ عِناني نحوَ غيرِكَ لا يُلـــــوَى

(٢٩) وحَـــسبي مِنَ الأيّامِ أنّي بِظِلّـــه ولي جُودُه مَحياً ولي رَبْعُهُ مَحـــوى

حرف اللام ألف [المنسرح]: - الديوان ٣/١٥٢٨-

(١) لا نِلْتُ من طيبِ وَصلِكُم أملاً إن أنا حـــاوَلــــتُ عَنْكُمُ بَـــدَلا

.............................. ..............................

(٢٨) لأجلِ ذا أنجُمُ الهوى طَلَعتْ بــــهِ، ونـــجمُ الضّلالِ قــد أفَلا

* * *

هذه مطالع ثماني عشرة قصيدة من ديوان( **دُرر النحور في مدائح الملك المنصور)**. استهل فيها صفيّ الدين الحلِّي بالغزل والنسيب، وهي تشكِّل ما نسبته (٦٢،١%) من قصائد الديوان، تليها المطالع الخمرية وعددها عشر قصائد ونسبتها (٣٤،٤٨%) ، وتنفرد القصيدة الميمية بالتحدث عن الذكريات والربيع بنسبة (٣،٤٥%).

والمطالع الغزلية عادة قديمة في الشعر العربي عرفناها منذ امرىء القيس. ويذهب ابن قتيبة(أبو محمد عبد الله بن مسلم) المتوفى سنة ٢٧٦هـ، إلى أنَّ الشعراء إنما يستهلون قصائدهم بالغزل والنسيب (١)

(٢) رضوى:" جبل ضخم [سلسلة جبال] بين المدينة وينبع على سبع مراحل من المدينة" [البكري، عبد الله بن عبد العزيز (ت٤٨٧هـ): **معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع**، تحقيق مصطفى السقا( القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١-١٩٤٩) ص ٦٥٥.

لإذكاء روح الحنين، وإطراب السامعين بحديث النساء لما بينهن من صلة عاطفية، وأنه لا يخلو أحدٌ من أنْ يمّتَ إليهن بسببٍ حلال أو حرام. وأُثبتُ فيما يلي نصَّ ابن قتيبة لأني ألحظ فيه صلة وثيقة بقصيدة المــدح النمطية وهيكليتها التي اكتسبت مع الأيام حكم الأعراف السائدة على تعاقب العصور، يقول:(٢) " وسمعتُ بعض أهل الأدب يذكر أن مُقَصِّدَ القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن... ثم وصل ذلك بالنــسيب فشكا شدة الوجد ... لِيُميلَ نحوه القلوب... وليستدعي به إصغاء الأسماع (٣) إليه لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب...؛ فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقــوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحرّ الهجير وأنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قــد أوجب على صاحبه حقَّ الرجاء، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح فبعثه على المكافــأة وهزّه للسماح، وفضلّه على الأشباه.. فالشاعر المجيد هو مَنْ سلك هذه الأساليب وعَدَلَ بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر و لم يُطِلْ فيُمِلَّ السامعين، و لم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد".

وفي مطالعه الغزليّة، يبدو شاعراً تقليدياً متأثراً بمذهب الأوائل في قصائدهم الغزلية، أليس مطلع أرتقيته الكافيَّة:

كُفّي القتالَ وفكّي قيد أســـــراكِ ... يَكْفيكِ ما فَعــَلَتْ بالناسِ عَيْناكِ

يذكرنا تماماً بحجازية الشريف الرضى (ت ٤٠٦هـــ)، حيث يقول:(١)

يا ظبيةَ البانِ ترْعى في خمـــــــائلِهِ ... لِيَهنكِ اليوم أنَّ القــلب يرعاكِ
سَهْمٌ أصابَ وراميهِ بذى سَلَـــــمٍ ... مَنْ بالعراقِ لقد أبْعَــدْتِ مرماكِ
وَعْدٌ لعينيك عندي ما وَفْيتِ بـــه ... ياقُرْب ماكذَّبَتْ عيـــنَيَّ عينــاكِ
عندي رسائل شوقٍ لست أذكرها ... لولا الرقيبُ لقد بلّغــتُها فــاكِ

وقافيته في اللام ألف:

(١) الغزل: اللهو مع النساء ومحادثتهن. والنسيب: وصف جمال المرأة وأخلاقها، وترد ألفاظ الغزل والنسيب والتشبيب في سياق ترادفي، ولكنّ الغزل أعم في هذا الباب [ **معجم النقد العربي القديم**: أحمد مطلوب، دار الشؤون الثــقافيّة، بغداد، ط، ١٩٨٨] ١٤٤/٢.

(٢) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: **الشعر والشعراء** ( بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٤) ٦٨/١-٦٩.

(٣) للدكتور الكفراوي تعقيب لطيف في هذا الباب، يقول: " .. إن تأثير هذه المقدمات مزدوج يتناول الشاعر والمستمع كليهما، يكشف عما في تعليل ابن قتيبة من قصور، حيث يفهم منه أنَّ المتأثر هو السامع فقط، ومن أجله حيكت تلك المقدمات، ولكي نزيد الأمر وضوحاً نضرب مثلاً بالمقدمات الموسيقية التي تعزف بين يدي الأغاني عند إنشادها. أيتأثر بها الجمهور المستمع فقط أم يشاركه المغني والمغنية ذلك الشعور؟ أكبر الظن أنَّ جميع من شاهد المحافل الكبرى يؤكد معنى اهتزاز المغنين والمغنيات الشديد لتلك المقدمات مثل الجمهور تماماً، بل أكثر وأعمق من الجمهور. وأكبر الظن أنهم بدون تلك المقدمات قد لا يحسنون الغناء ". [ الكفراوي، عبد العزيز: **الشعر العربي بين الجمود والتطور**( القاهرة : نهضة مصر، د.ت) ص ٣٦].

(١) ديوان الشريف الرضى (محمد بن الحسين الموسوي):(بيروت: دار صادر ،١٩٦١) ٢٢٠/٢.

لا نلتُ من طيب وَصْلِكُمْ أمـــلا إنْ أنا حـــاوَلتُ عَنـــــكُمُ بـــدَلا
لا كانَ يوماً يروم، غـــيرَكُـــمُ قلبٌ علــــى فرطِ حـــُبكم جُبلا

تذكرنا بابن زيدون(ت ٤٦٢هـ)، وقصيدته في ولاّدة:(٢)

إنّي ذَكَرْتُكِ بالزّهراءِ مُشْتَاقــــــا والأفقُ طَلْقٌ ومرأى الأرضِ قد راقا
وَلِلنَّسيمِ اعتلالٌ في أصائِلـــــــــهِ كأنّه رقَّ لي فاعْتَلَّ إشفاقـــــــــا
يَوْمٌ،كأيَّامِ لذَّاتٍ لنا انْصَرَمَـــــتْ بِتْنا لها ،حَينَ نَامَ الدَّهْرُ، سُرَّاقـــا
لو كَانَ وَفَّى المُنَى ، في جمعنا بكُمُ لَكانَ مِنْ أكْرَمِ الأيّامِ أخْلاقـــــا

والمتتبع لقصيدة المدح الأرتقية يلحظ أنَّ الحلِّي يبدو ملتزماً شكلاً ومضموناً بكلِّ ما حدّده ابن قتيبـــة، غير أنه لم يُعنَ في الأرتقيات بذكر المطالع الطليلة، وقد علّل ذلك لأنه أخذ بمذهب أبي نواس الـــداعي إلى هجر المطالع الطليلة لشيوع مظاهر التمدن والتحضر في الأعصر العباسية . وقد صرح بذلك في أكثر مـــن مناسبة، من نحو:

فَدَعْ حديثَ الزَّمَنِ القديـــــــــم والذِّكـــــرَ للاطلال والرّسوم
فإنْ تكن عــــوني على الهمـــوم حـــــــــــدِّث عــــن القـــديم والنديم(١)

**وقوله:** ضَــع مَنْ وَنَى واجْلُ المُــدام لَنـــا فيـــها مِنَ الأيّامِ نَســــتَقضِي(٢)
ضيِّعْ كنوزَ المُلـــك، وابقِ لَنـــا راحـــــاً إلى راحـــــــــاتها نُفْـــــضي

و:(٣) مَنازِلُ لم أذكُرْ بها السِّقط واللوَّى و لم يُصْبِني عنها الدَّخولُ فتُوضــحُ
و لم أقرِ بالمِقراةِ طَرفي بمثلِهـــــا فتَسرَحُ فيها العَينُ، والصدر يُشرَح

ولو تأملنا إحدى القصائد، ولتكن الهمزية _مثلاً_ التي مطلعها:

( أبتِ الوصالَ مخافةَ الرقباءِ وأتتْكَ تحتَ مدارعِ الظَّلماءِ)

فقد استهلها بالنسيب، حيث إن محبوبته قد أتته تحت جُنح الظلام خوفاً من الرقباء، وأصفته خالص

(٢) **ديوان ابن زيدون**،تحقيق علي عبد العظيم (القاهرة:دار النهضة،١٩٧٨) ص ١٣٩.
(١) الديوان ( صادر) ، ص ٢٤٦، والقديم هنا: الخمرة المعتقة. وانظر في الأرتقيات: ١٤٦٤ و ١٤٨١و١٤٨٤و١٥٢٧.
(٢) الديوان ١٤٩٠.واقرأ لأبي نواس: **لا تبكِ هنداً ولا تطرب إلى دعد واشرب على الورد من حمراء كالورد**
(٣) الديوان (صادر)، ص ١٩٢، لا حظ أسماء الأماكن التي وردت في معلقة امرىء القيس.

مودها، فأحيت نفسه بزيارتها... ثم تعاطى وإياها المُدام، وقد بثّ نجواه وشكواه لها.. ولكنها لم تدرِ وهي تتفحص جسده المثخن بالجراح، أن هناك جراحات نفسية أبلغ .. إنها جراحات النفوس، وجراحات العيون..

(١٠) أعجبتِ مما قد رأيتِ وفي الحشا    أضعاف ما عاينتِ في الأعضاء

(١٢) إنَّ الصوارمَ واللحاظ تعاهدا    أنْ لا أزالَ مزملاً بدمائي

وتتراوح أبيات المقدمات في (الأرتقيات) بين الأرقام (١٢) إلى (١٥) عدداً من جملة عدد أبيات القصيدة الأرتقية الثابتة على (٢٩) بيتاً، وهو ما نسبته (٤٤،٨٢%) وهذا مؤشر له دلالاته على صنعة القصيدة المدحية الأرتقية عند الحلّي، وفي ضوء ما عرضنا من نماذج لها نستطيع أن نحدد هندسة بنائها فالمقدمات تصوّر معاناة محب أضناه الشوق، أو أبهجته اللذة، وهي أطول أجزاء المدحية...* ثم يأتي وصف الرحلة المضنية إلى الملك المنصور، وهي رحلة فنيّة وإن كان قد ارتكز فيها على حقيقة مغادرته موطنه في الحلّة سنة (٧٠٠هـ).. ويقع(بيت التخلص) غالباً في منتصف القصيدة، على نحو:

(١٥) أبعدتُ عن أرضِ العراقِ ركائبي    متنقلاً كتنقلِ الأفياء

(١٦) أرجو بقطعِ البيدِ قَطْعَ مطامعي    وأروم بالمنصور نصرَ لوائي

(١٧) أدركتُهُ، فجعلتُ ألثِمُ، فَرحَةً    بوُصولِهِ، أخفافَ نوقِ رجائي

وتتسع دائرة الرحلة بعد المقدمة وتتناول مشاهد من البيئات حوله واستجاباته لها، ثم يأتي المدح وما يسبقه من حديث قد يطول أحياناً حول معاناة الحلّي الذاتية حيث يشعر بالأمن بعد الخوف، ودواعي نزوحه إلى (ماردين) عاصمة دولة الأراتقة، وما يستوجب المدح والشكر للمنصور المتحلي بالكرم والشجاعة على نحو ما نطقت به النصوص، وهذا المقطع من (الأرتقيات) يقع في الغالب بين الأبيات(١٧-٢٧) ، على نحو:

(١٩) أومتْ إليَّ مُشيرةً أنْ لا تخفْ    وابشِرْ، فإنك في ذُرى العَلياءِ

(٢٠) أبماردينَ تخافُ خطفة ماردٍ    وشهابها في القلعة الشهباء

(٢٥) أسيافه نِقَمٌ على أعدائه    وأكَفُّه نِعَم على الفُقَراء

ثم تأتي خواتيم الأرتقيات متضمنة الدعاء في غالبها، ثم الشكر، ثم المدح وتقع بين الأبيات (٢٧-

* اعتبر النُقاد مطالع الحلّيِّ بعيدة عن المطالع المُسْتَقْبحَة، ويعدون مطلع أُرتقية حرف القاف –مثلاً- غاية في المطالع المُسْتَمْلَحة [ابن حجة: الخزانة٧]، قال الحلّي:

**ففي ودِّعينا قبلَ وَشكِ التفرق،    فما أنا مَنْ يحيا إلى حينَ نلتقي.**

٢٩)؛ من نحو: (٢٩) أرقى إلى ربِّ الندى عرش الرَّجا فكأنَّ يومي ليلةُ الإسراء*

* * *

## ثانياً: المطالع الخمرية

تأتي المطالع الخمرية في المرتبة الثانية، وعددها عشرة مطالع ونسبتها إلى الديوان(٣٤،٤٨%) على ما أسلفنا، جاءت الافتتاحية فيها بذكر الخمرة وأدواتها، وأوصافها ، وجماعة الشرب بدلاً من ذكــر الــديار والأحبة والأطلال، وسار على نهج أبي نواس ومدرسته، ومنها:

ففي قافية الباء يفتتحُ قصيدته البائية [ البسيط ] بذكر الخمر، ووصفها؛ فيقول:(١)

(١) بَدَتْ لنا الراحُ في تاجٍ مــن الحَبَبِ فَمزَّقَتْ حُلَلَ الظّلماءِ باللَّهــــــبِ

(٢) بِكْرٌ، إذا زُوِّجَتْ بالماء أولدهـــــا أطفالَ دُرٍّ على مَهْدٍ من الــــذّهبِ

(٥) باكَرتُها برفاقٍ قد زَهَتْ بــــهِمُ قبلَ السُّلاف سُلافُ العِلْــم والأَدب

(٦)بكلّ مُتّشحٍ بالفَضْلِ مؤتـــــــــزر كأنّ في لفظه ضَرباً مــــن الضَّرَب(٢)

............................ ................................

وهذا المطلع كما نراه إنما هو صورة منقولة عن مطالع أبي نواس في خمرياته، ســواء في معانيــه أو في صوره البيانية، فالخمرة تظهر في آنيتها كملكة يكللها تاج من فقاعاتٍ تفور لشدة قوتها، وكان الوقــت سَحَراً فأنارت هذه الحَبَبُ ظلمة السحر بلونها الذهبي، فنتج عن امتزاجهما لون وشكل يتولد منهما، كما يتولد الأطفال من الزوجين. وأنه قد بدأ شربها صباحاً مع رفاقه الذين هم كـــالنجوم في العلـــوم والآداب وهذه المعاني (نواسية) تماماً بكل ما فيها، فالصفيُّ هنا مُقَلِّدُ لأبي نواس يكاد يُغيرُ على معانيه وصوره إغارة واضحة.(١)

وفي قافية التاء [ الكامل ] افتتح الصفيُّ قصيدته بذكر الزمان تائباً قائلاً:(٢)

(١) تابَ الزَّمانُ من الذنوب فَوَاتِ واغنَمْ لذيــــــذَ العيشِ قبلَ فواتِ

---

* انظر في الخواتيم الدعائية قصائد حروف: (أ،ب،ج،خ،د،ذ،ص،ض،ع،م). والشكر قصائد حروف: (ش،ط،ق،ل،ه،لا،ي).

(١) الديوان ٣/١٤٥٢.وصادر (ص٧٠٧) مع اختلاف في الروايات. والحَبَبُ الحَباب (بفتح الحاء): الفقاقيع على وجه الماء أو الشراب.

(٢) المتشح: المواظب على الشيء، الجاد فيه. المؤتزر: الحامل للشيء. الضَّرَب: العسل.

(١) انظر على سبيل المثال همزية أبي نواس المشهورة التي استهلها بقوله:

**يارُبّ مجْلسِ فتيانٍ سَموْتُ له والليل محْتبسٌ في ثوب ظلماء**

[**ديوان أبي نواس**، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب اللبناني، د.ت)، ص ٨٩. وانظر شواهد أخرى ١٤-٢٧، ٦٠ وما بعده].

(٢)الديوان ٣/١٤٥٥.

(٢) تَمَّ السرور بنا فقم يا صاحبي نَسْتدرِكُ الماضـــــي بنَهبِ الآتي

وهذا مطلع طريف في معناه إذ افتتح الحلِّي قصيدته بذكر الزمان بهـــذه الصورة، وتشخيصه بإنسان يتوب من ذنوبه، ويدعو صاحبه ونديمه لاغتنام اللذات قبل انقضاء العمر القصير ولا يخفى أثر التصنيع الفني في تصوير المعنى بين (واتي-فوات). وبين (الماضي-الآتي).وفي قافية الحاء [الكامل] يفتتح قصيدته بذكر الخمر فيقول:(٣)

(١) حَيِّ الزمان وطُفْ بكأسِ الـــرّاحِ واطرزْ بكأسِكَ حُلَّـــةَ الأفـــراحِ
(٢) حث الكؤوسَ إلى جُسومٍ أصبَحتْ فيها الُمدامُ شريكـــــةَ الأرواحِ
(٣)حاشِ الأنامَ وعاطـــني مَشمُولـــةً ظُنَّتْ فسادي وهي عين صلاحي
(٤) حَمراءُ، لو ترك الســقاةُ مِزاجَها أمسَتْ لنا عِوَضاً عن الـــمِصباح
(٨) حقُّ الصِّبا دينٌ عليـــكَ فوَفِّـــهِ بالشّرب بينَ خَمائِــــلٍ وأداح

وهذا المطلع كسابقه، مطلع نواسيّ ولولا سبق معرفتنا بنسبته إلى قائله لما ترددنا بالقول إنه لأبي نواس، وهو كسابقه نرى فيه الصورة، ولون الخمرة، وتأثيرها على عقول شاربيها.

وكذلك مطلع قافية السين [الكامل] ، مَطْلَعٌ خمري تقليدي:(٤)

(١) سَفَحَ المَزاجَ على حُمَيّا الكـــاسِ وسَعَى يَطوفُ بها على الجُلاَّسِ
(٣) سكران من خمر الدنانِ كأنما عَبَسَ النسيم بقدِّه الميـــــاس
(٦) سكَنَتْ مَقَرَّ عقولهم وتمكّنَــــتْ فَغَدتْ توسوِسُ في صدور الناسِ
(١٣) سابقْ إلى جناتِ عَدْنٍ قد زَهَتْ أزهارُها بغرائبِ الأجنــــاسِ

ولا تغيير أيضاً في مطلع قافية الشين [الطويل](١) الخمرية:

(١) شَمولٌ إلى نيرانها أبداً نـــعشُو لِتُنْعِشَنا من بَعـــد ما ضمَّنا نَعْشُ
(٢) شُغِفْنا بـــها والعزُّ قد مَدَّ ظِلَّهُ علينا ووجه الدّهرِ هَشَّ لنا بَشُّ
(٥) شَموسُ عقارٍ في أكـــفِّ أهلَّةٍ لها لَهبٌ دَهْمُ الظلامِ بها برشُ (٢)

وفي قافية الصاد [الكامل] مطلع خمري: يدعو فيه غيره إلى تصريف همومه وغمومه بتعاطي الخمـــرة،

(٣) الديوان ٣/١٤٦٤.وفي رواية: حي الرفاق. الأداحي: الأرض المنبسطة.
(٤) الديوان ٣/١٤٨١.
(١) الديوان ٣/١٤٨٤.
(٢) برش: أبيض .

فهي—عنده-مُذْهِبَةٌ للهموم عن القلوب، مع تكرار حَبابِ الخمر ولونها:[٣]

(١) صَرْفُ الُمدامِ بِها السُّرورُ مُخَصَّصُ وبها الهُمومُ عن القُلوبِ تُمَحَّصُ
(٢) صرِّفْ بها عنك الهمومَ لتَغتَدي فِرَقاً، إذا مُلِىءَ الكؤوسُ النُّقَّصُ
(٣) صَهباءُ قد راضَ المِزاجُ مِزاجَها فغدَتْ تُقَهقِهُ والفَواقعُ ترقصُ

أما قافية الضاد [الكامل] فقد استهلها بذكر الربيع، ولكنها ظلّتْ خمرية الصورة والرفاق، يقول : [٤]

(١) ضَحِكَتْ ثغورُ حدائقِ الأرضِ فسَهتْ عيونُ النرجسِ الغَضِّ
(٣) ضاعَ العَبيرُ مِنَ الرّبيعِ فَما عُذري إلى اللّذاتِ عن نَهضِ
(٥) ضَعْ مَنْ وَنَى واجْلُ الُمدامَ لنا فيها مِنَ الأيام نستقضِي
(٧) ضحِكَ الحَبابُ بها، وقد غضِبَتْ للشاربين بسخطِها يُرضِي
(١٠) ضِمْنَ الشَّبيبَةِ والربيعِ حَلا رَشفُ الطِّلا، ولغَيرِها رفضي

.................................. ..............................

هذا النوع من المطالع الشعرية أكثر الحلِّي من نظمه بشكل يقحم القارىء لديوانه، وزاد أنْ خص له الباب السابع من الديوان بفصوله الثلاثة ( ص٩٠٥-١٠٣٢).[٥]

ومطلع قافية الطاء [الخفيف]: في ما يصاحب مجالس الخمرة، وهو وصف الساقي الذي يناول الشاربين الكؤوس فيقول عنه:[٦]

(١) طافَ يسعَى بسرعَةٍ ونشاطِ ويُعاطي الُمدَامَ أحلى تَعاطي
(٢) طيّبُ النَّشرِ يجرح اللحظ خَدَّيـ ـه ويُدمي أعضاهُ مَسُّ القباطي
(٣) طلق الوجه تلهبت نار خدَّيْـ ـهِ فوافَى عِذارة كالسّراط
(٧) طفحَتْ نشوَةُ الُمدام واشْتـ ـطّتْ على الشاربين أيَّ اشطاطِ

.................................. ..............................

ووصف الساقي في مطالعه مأخوذ عن شعراء الخمريات قبله وخاصة مسلم بن الوليد، وشيخ شعراء الخمرة في الأدب العربي، الحسن بن هانىء، أبي نواس (ت١٩٩هـ)[١] ويظهر ذلك جليّاً في

(٣) الديوان ٣/١٤٨٧.
(٤) الديوان٣/ ١٤٩٠. الطِّلا (بكسر الطاء): [مقصور الطِّلاء] ما طبخ من عصير العنب. (الخَمْر).
(٥) يبدو في خمرياته ماجناً، يطلب اللذة، ويدعو إليها، ويفلسف دعوته، ويصف مجالسها، وما يصاحبها من لهو.
(٦) الديوان ٣/١٤٩٣. القباطي ثياب من كتان منسوبة إلى القبط، وهم سكان مصر.
(١) انظر :**ديوان أبي نواس**، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب اللبناني، د.ت) ص ٤١٢- ٤٢٠. ومواقع متعددة من الديوان.

مثل ( الغينّية)[٢] و( اليائيّة[٣] حيث يصف مجالس الخمرة مكاناً وأوقاتاً وأجواءً، ويذكر الساقي والكؤوس والحَبب والغِلمان والندماء.

ونستكمل مطالع الأُرتقيات بالإشارة إلى أنَّ قافية الميم [الطويل] تميَّزت بذكر الزمان والعيش، إذْ يقول:[٤]

| | |
|---|---|
| (١) مَغَانمُ صَفو العيشِ أسنـــــــى المَغانمِ | هيَ العِزُّ إلاّ أنَّه غيرُ دائـــــــمِ |
| (٢) ملَكتُ زِمامَ العيش فيها، وطالَمـــــا | رُفعتُ بها لولا وقوعُ الجَـــوازِمِ |
| (٣) مَغانِي الحِمى جادَتْ سَحائبُ أدمُعي | عَليكَ، إذا جَفَّتْ جفونُ الغمائمِ |
| .............................. | ........................... |

والمطالع الخمرية كلها تقليد تام لمجدِّدٍ سابق هو أبو نواس، يعيد الشاعر الحلِّي المعـــاني النواســـية بألفاظٍ من عنده، يحاكي فحول المتقدمين ويتأثر بهم ويعكس هذا التأثر في المعاني والصور البيانية والـــوزن الشعري بل والقافية.

**المفارقة بين أرتقيات الحلّي وسيفيات المتنبي**

نؤكِّد ابتداءً أنَّ عقد المقارنة بين الرجلين لا تجعلهما متساويين. ولكنْ ظهر لنا ما يسوِّغ الموازنـــة في بعض الجوانب على نحو ما توضِّحه الفقرات التالية:

يقول عبد الله الطيب المجذوب في كتابه ( القصيدة المادِحة): " المديحُ أصلٌ في الشعر العربي والحكمة تتخلله، وقد يختم بها. والفخر والرثاء كلُّ أولئك فروع منه، أو تبعٌ له أو منسوبات إليه، والنسيب تفتح به القصائد. ذلك بأن الشعر هو ديوان العرب، وسجل مآثرها وأخبارها، والشعراء حكماؤها والمتغنون بجمال ماضيها وحاضرها".[١]

والتكسب بالشعر ظاهرة صاحبت مسيرة الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، ولكنها تبدو أكثر زخماً فيما تلاه من العصور طالما ارتبط الشاعر بالسلطة الحاكمة وأصبح الشِّعرُ حرفةً، ولم يعد مستغرباً أن نقول إنَّ فلاناً شاعرُ السلطان الفلاني.. أما الشاعر المستقِّل فقلما كانَ يُحْتفى به.. وشاعرنا صفي الدين الحلِّي عندما أحسَّ أنَّ ميزان القوى في موطنه لم يعد يوفر له ولشعره مناخاً مناسباً. فتطلع إلى الهجرة لائـــذاً إلى

---

(٢) الديوان ٣/١٥٠٢ و ١٥٠٣ ( الأبيات ١و٦و٩و٧و١٠و١١)

(٣) الديوان ٣/١٥٣١ ( الأبيات ١و٢و٥و١٢و١٣).

(٤) الديوان ١/١٥١٧.

(١) الطيب، عبد الله:**القصيدة المادحة ومقالات أُخر** ( الخرطوم: جامعة الخرطوم، ١٩٧٣) ، ص ٨.

(ماردين) مادحاً ملكها المنصور وأُمراءَها، وقد لقي عندهم ما كان يرجوه من أمن وإنعام. وكأني أجد تشابهاً ظاهرياً في المشهد بين (سيفيات) أبي الطيب المتنبي (ت ٣٥٤هـ/٩٦٥م). في بلاط سيف الدولة الحمداني (٣٠٣-٣٥٧ هـ) حيث صحبه ملازِماً لمدة تسع سنوات فقط (٣٣٦هـ-٣٤٥هـ)، وبين أُرتقيات (الحلّي) في بلاط المنصور بن غازي الثاني الأُرتقي (٥٩٦هـ _٧١٢)، حيث رافقه اثنتي عشرة سنة (٧٠٠هـ-٧١٢هـ)..

وكأني أرى نقاط تقاطع في سيرة (الحلّي) و (المتنبي) ومسيرتهما، حيث الأصل للأرومة العربية، وبيئة النشأة في وسط بدوي مفعم بحياة الفروسية وشيالها، وتكوين ثقافي شعري ومعلوماتي مبكر صقل موهبتهما الشعرية، وأشبع طموحمها الشغوف لاستيعاب خزانة الشعر العربي وأدبه منذ بواكير النشأة وحتى عصر كلٍّ منهما ..وفي مرحلة الصبا غلب الفخر والاعتداد بالنفس لدى كل منهما.. ثم وجدا نفسيهما وقد جرفهما واقع الحياة إلى صنعة التكسب والتمدح بالشعر، وهما يعلمان يقيناً أنَّ الشعراء **﴿يقولون مالا يفعلون﴾**[٢]، وبخاصة في باب الحماسة.

ولكن يتميز المتنبي أنه كان متعاظماً شديد الذهاب بنفسه لا يرى أحداً فوقه ولا أحداً مثله، وقد ملأ قصائده بالفخر، حتى تلك التي كان يلقيها بين يدي الممدوحين؛ فمثلاً يقول في مجلس سيف الدولة الحمداني:[٣]

سيعلمُ الجمعُ مِمَنْ ضمَّ مجلسنا     بأنني خيرُ مَنْ تسعى بـــه قدمُ
أنا الذي نَظَرَ الأعمى إلى أدبي     وأسْمَعتْ كلماتي مَنْ بـــه صَمَمُ
الخيلُ والليل والبيداءُ تعرفني     والسيف والرمحُ والقرطاسُ والقلم

قال فيه الأستاذ العقّاد:"... فهو حيث قَلّبْتَ من حكمته أو فخره أو مدحه أو رثائه.. هو المعتدُّ بفضله، الفاشِل في أمله، الساخط على زمنه..."

ولكنَّ (الحلّي) كان حذراً كلَّ الحذر في هذه المسألة؛ فهو في (أرتُقياته) لا يفخر بشعره أو بنفسه إلاّ نادراً.. وافتخاره حال ذاك غيرمبالغ فيه، وهو فخر يربطه بنشأته في الحلّة، من مثل قوله [١]:

صَوَّبتُ نحوَكُمُ عِنانَ مدائحـــي     فَـــمُدَقَّقٌ مِنْ نَظمهِـــا ومُلَخَّصُ

---

(٢) سورة الشعراء، آية ٢٢٦ .

(٣) العقاد، عباس محمود: **أبو الطيب المتنبي حياته وشعره** ( بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٨٨)، ص٦. وحيثما قلبت ديوانه تجد هذه الظاهرة، وقد شغل الناس

**[ وما الدهر إلاّ من رواة قصائدي؛     إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا]**.وانظر ديوان المتنبي ص ٢٥٦، تحقيق عبد الرحمن المصطاوي (بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٣)، ص ٢٥٦.

(١) الديوان ٣/١٤٨٩.

و: لي أيّها المَلِكُ المنصورُ فيكَ فـــــــم | ما صاغَ قَبْلَكَ تِبْرَ المَدحِ فـــي رجلِ
لُهيتُ عَنْ مَدحِ أهل العَـــــصْرِ مرتفعاً | عنهم، وعضبُ لساني غيرُ ذي فَلَلِ[٢]

و: منَ الجانب الغَربيّ من أرض بابلٍ | معاهِدُ أُنسٍ مشرقاتُ المباســـــمِ
مكثتُ بها دهراً، وعَيني قريـــرةٌ | بها، ورواقُ العزِّ عالي المـــــــعالم
مقيلي ظهورَ الصافناتِ، ومَفْرشي | رياضُ الكَلا دونَ الحَشايا النواعِمِ[٣]
و: لأقْطَـــعَنَّ الـــــفِارَ مُمْتَطِياً | جـــــواد عَزْمٍ للنَّــجمِ مُنْتَعِلِ[٤]

* * *

وظل المتنبي في حياته متجافياً عن اللذات والاستهتار، فلم يشرب الخمرة، و لم يتهالك على اللذات وعندما كان الملوك يضطرونه إلى شربها ، كان يمقت ذلك، لأنه كان يرى في التهالك على اللذة ضـــعفاً لصاحب النفس القوية ومروءة الإباء، يقول :[٥]

إني على شغــــفي بما في خُمرِهـــا | لأعِـــفُّ عَمّا في سَرابيــــلاتِها
وتَرى المُرُوَّةَ والفُتُوَّةَ والأُبُـــــــوّ | ةَ فيَّ كُلُّ مَليَحةٍ ضَرّاتِـــــــــها
هُنَّ الثلاثُ المانِعاتي لـــــــــذَّتي | في خَلْوَتي لا الخَوْفُ من تَبِعاتــها

وهو القائل:[٦]

ولا تَحسَبَنَّ المجدَ زِقّا وقَيْنَـــــةً | فما المجدُ إلاّ السَّيفُ والفَتْكَةُ البِكْرُ
وتضريبُ أعناقِ الملوكِ، وأنْ تُرى | لك الهَبَواتُ السُّودُ والعَسكرُ المَجْرُ

وبسبب هذه الثلاث المانعات للّذة المشوبة بالدنس ومجالس اللهو، إضافة إلى العزة والكبريـــاء في إطار التربع على ذروة المجد الأدبي.. أقول: من هنا جُلبت على المتنبي مكايد الحسّاد من جوقات المنافقين في بلاطات سلاطين زمانه فكان كما يقول الأستاذ العقاد:" هو الحسد الذي جنى على الرجل وأجناه"[١].

أما صاحبنا (الحلّي) فقد استفاد من تجربة (المتنبي)، ولكنه وظّفها في الجانب المعاكس؛ فكان بحق

(٢) الديوان ١٥١٦/٣.
(٣) الديوان ١٥١٧/٣، وانظر ١٥٢٩/٣ (بيت ١٦).
(٤) الديوان ١٥٢٩/٣.
(٥) **ديوان المتنبي**، شرح العكبري تحقيق مصطفى السقا وآخرين ( القاهرة: البابي الحلبي،١٩٧١) ١٥١/٣.الشغف: بلوغ الحب شغاف القلب، وهو غشاؤه: السرابيلات: القمصان. المروة: المروءة. الفتوة: الكرم.الأبوة: عزة النفس.
(٦) ديوان المتنبي، ص١٤٨/٢.
(١) العقاد، عباس محمود: **مطالعات في الكتب والحياة** ( صيدا: المكتبة العصرية، د.ت)، ص ١١٤.

نديم ملوك وأُمراء ملازماً لأولياء نعمته في المنشط والمكره، والجَدِّ والهزل. مدح ملوك زمانه في ماردين وحماة والقاهرة، وأسمع آذانهم بما يطربون ولبّى عواطفهم بما يرغبون وأعجبهم بشعر جزل دون إغراب، وبصنعةٍ شَمَلتْ كلَّ ألوان الطيف تدرج فيها من السهولة الساذجة إلى الصعوبة الملْغِزة(٢).. تتناسبُ مع أجواء منتديات نجوم وأعيان عصره من عربٍ ومستعربين وعسكر وأحرارٍ وجوار وقيان وصبايا وغلمان*. وعلماء وتجّار إقطاع وأطيان ورقيق أبدان؛ فأبهر النقاد والشعراء والكُتاب والحكام، وكان لكلٍّ منهم نصيب، حسب طلبه وذوقه في إطار مراعاة المقال لمقتضى الحال، والديوان شاهد على ما نقول، ففيه الحماسة والمجون والإخوانيات والملاهي والنوادر والأحماض [ لون من الأدب الإباحي ]، وهو خالٍ من الهجاء تقريباً، وباب اللهو فيه عدا المتفرقات يستغرق من صفحة(٤٠٧) إلى صفحة (١٣٣٥).. وهو ما يعادل (٥٥،٢%) من إجمالي متن الديوان البالغة صفحاته (١٥٠١) صفحة.

نظم ( **ديوان درر النحور في مدائح الملك المنصور**) في تسعين يوماً [كأنه نذر للرحمن صوماً] على حدِّ تعبيره، وتحت إرهاص مناسبة واحدة. وهذا ما يدعونا للزعم أنَّ الأُرتقيات قصيدة واحدة [**بانورامية**]** بمشاهد متعددة.. ونزيد القول إيضاحاً؛ فنقول:

صحب المتنبي سيف الدولة الحمداني تسع سنين، لم يفارقه في رحلاته وغزواته للروم والأعراب.. وتبلغ (السيفيات) في عددها (٤٨) قصيدة، تكاد تغطي ثلث ديوان أبي الطيب، وهي سجل وثائقي لحقبة في سلسلة الصراع بين العرب والروم شمالي بلاد الشام، فضلاً عن قيمتها الأدبية؛ فلكلٍّ قصيدة مناسبة زمانية ومكانية وشعورية " لم يكن شيء في شعر المتنبي أعذبُ نغماً ولا أبعد أثراً من (سيفياته الحماسية) التي نسجها على هفوف الصحراء، ومزجها بحمحمات الخيل الصافنة على درب الروم تسِمُّ عليها صدور البزاة بمقدوح الشرّر، ومزج هذه الصور بصليل السلاح في ضجيج الفرسان وعجيج الغبار.. (وأمير حمدان) على جواده المُطهّم كأنه فارس الأساطير يهبّ في عالم الحروب فيملأ ( قليقلا والناطلوق والقبذوق

---

(٢) لعله أشبه ما كان يجري في (خيمة) الشيخ زايد بن مكتوم؛ حاكم دولة الإمارات المتحدة حيث تعقد المسابقات بالألغاز والألعاب وتغدق الجوائز والعطايا على الصبايا والمشاركين.

* انظر لمزيد التفصيل عن الحياة الاجتماعية في بلاط الأراتقة :خليل، عماد الدين: **الإمارات الأرتقية**، ص ٤٦٦و٤٧٤و ٤٩٨ وما بعدها حتى ص٥١٠. حيث يقول (ص٤٦٦): ".. وكانت القصور الخاصة بالطبقة الحاكمة تَستَنْزِفُ أموالاً طائلة. ويذكر شيخ الربوة (ت٧٢٧هـ) أنه كان –على أيامه- "قصر مبني في الماء... والإقامة فيه في أوقات الحرّ الشديد، واذا انتهى موسم الحر صرفوا عنه الماء" [شيخ الربوة، شمس الدين محمد النصاري الدمشقي (٧١٧هـ): **نخبة الدهر في عجائب البر والبحر** (بغداد: مكتبة المتنبي ١٩٥٧) ص١٩٢].

** **بانورامية**: منظر عام واسع متجانس بمشاهد متعددة متتابعة Panoramic View انظر في استخدام هذا المصطلح:عبيد،محمد صابر (دكتور): **دراسات في شعرية القصيدة العربية الحديثة: نماذج في التطبيق**. وقد أفرد فصلاً من الكتاب بعنوان: **شعرية الحركة السردية بين بانوراما المشهد ولسان الحكاية** ص ص٧٥-٩٠.[بغداد: المكتبة الوطنية ٢٠٠٠].

والأبسيق والحدث الحمراء) وسائر أقاليم بيزنطة برهبة حربه وسطوته وبأسه.."[١]

هَلِ الحَدَثُ الحَمـــراءُ تَــعْرِفُ لونها    وَتَعلَمُ أيُّ السَّاقِيَيْنِ الغَـــمــــــــَائِمُ
سَقَتْها الغَمَامُ الـــغُرُّ قبْلَ نُزُولِـــــهِ    فَلَمّا دَنَا منها سقـــتها الجماجِمُ [٢]

وبالمقارنة؛ فإنَّ الأُرتقيات خالية من تسجيل أحداثٍ ومواقف تاريخية على نحـــو مـــا نجـــده في السيفيات...، ومن هنا جاء زعمنا أنّها قصيدةٌ واحدةُ المضمونِ.متعددة القوافي.

والقارى المستأني للأرتقيات يلحظ أنَّ (الحِلِّي) نظمهما حول محورين رئيسين عدا المطالع الغزليـــة والخمرية؛ أولهما مدح الملك (المنصور) ووصفه بالشجاعة والكرم.وثانيهما وصف حاله هو مـــن بـــؤس وشقاء وشعور بالخوف والخطر قُبيل وصوله للملك لائذاً في حماه في قلعة ماردين،**ومحور القصائد جميعهـــا يجمعها البيت السابع عشر من الكافيّة** ، حيث يقول:[٣]

(١٣) كَبَتْ من الأين ناقتــــــــــــــي، وغَدَتْ    تشكو إليَّ بطَرفٍ شاخصٍ بـــــــــاك
(١٤) كوماءُ تسحب مِنْ سُقْمٍ مناسَمــــــــهـــا    كأنّ أرجلها شُدّتْ بأشـــــــــــــراكِ
(١٥) كفّتْ عن السّير للمَرعى محـــــــــــاوِلةً    فقلتُ: سيري إلى مرعى النّدى الزاكي
(١٦) كرّت، وقالت: إلى مَنْ ذا فقلتُ لـــــــها:    إلى أبي الفَتحِ مـــولانا ومـــــــولاك
(١٧) كَهْفُ الضُيوفِ ووهّابُ الأُلوفِ وجَـــــدّ    اعُ الأنوفِ، وأمنُ الخائفِ الشّـــــاكي

ويمكن الاستشهاد بأبيات كثيرة يتكرر فيها المعنى نفسه.[٤] ومن ذلك قوله مـــن قـــصيدة حـــرف الألف:[الكامل][٥]

(٢٤) أفنى جُـــــيوشَ عُداتِه بخَوافِقِ الــ    ـــرّاياتِ، بل بســَواكــنِ الآراءِ
(٢٥) أســــــيافه نقَمٌ على أعدائـــــه    وأكفُّه نِعَمٌ على الفـــقــــــــراء
(٢٦) إنْ حــــــلَّ حَلَّ النهبُ في أمواله    أو سار سار الحتف في أعـــدائِه

ويعيد المعاني نفسها في سائر القصائد. ونجتزىء أمثلة للقـــصائد المتواليـــة: في الحـــروف(ب،ت،ث،ج) يقول في البائية [البسيط]:[١]

(١) المحاسني،زكي: **شعر الحرب في الأدب العربي** ( القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١)، ص ٢٦٣.
(٢) ديوان المتنبي ٤/٢٢٠.
(٣) الديوان ٣/١٥١٢. كَبَتْ: انكبتْ على وجهها. الأيْن( بسكون الياء): التعب مع الحيرة من آنَ أيْناً: أعيا وتعب. كوماء: ناقة كوماء: عظم سنامها، من كوم الشيء كوماً: عظم. الندى: الجود أو الطل. الزاكي: النامي.
(٤) انظر على سبيل المثال الأبيات التالية ١٥-١٧ من قافية الهمزة، أو ١٤-١٨ من قافية الباء، و١٤-١٨ من قافية التاء.
(٥) الديوان ٣/١٤٤٩.
(١) الديوان ٣/١٤٥٣.

(١٥) بحرٌ تَـــــدَفقَ بحرُ الـــجود مِنْ يده فأصْبَحَ المُلك يزهو زهو محتـــجب
(١٨) بنى المعـــــالي، وأفــــنى المال نائلُهُ فالملك في عُرس والمال في حـــرب
(٢٦) بَلّغتَ سَيْفكَ في هــــــامِ العَدوّ، كما أنشبتَ سيفَ العَطا في قِمَّةِ النَّشَبِ

ويقول في التائية [الكامل]:(٢)

(١٤) تَستَلُّ فيها للبُروق صــــــوارمـــــاً كصوارمِ المنصور في الغـــــارات
(٢٠) تاهَتْ به الدنيا، ولولا جُـــــــودُه كانَ الأنامُ هَباً بغـــير هبـــــاتِ
(٢١) تبكي خزائِنهُ على أموالــــــــــــه عن حرِّ قَلــبٍ دائمِ الحســراتِ

ويقول في الثائية [الكامل]:(٣)

(١٧) ثهلانُ، إنْ عُدَّ الـــحلومُ أو النُّهَـــى بحرٌ،إذا عُدَّ الندى والمَبحَـــــــثُ
(١٨) ثمنُ البحارِ الســَّبعِ جـــــُودُ يمينـــه وجبينه للنّيِّرَيْن يُثَلِّـــــــــــــثُ
(١٩) ثاني عــــنان الحادثـــــاتِ ، وفارسٌ أمَسى جوادُ الدّهرِ منه يلّهَـــــثُ
(٢٠) ثَوَتِ الخطوبُ مخـــافةً من بأسِـــــهِ صرعى، وذلَّ بها الزمانُ الأحنَثُ

وكان يضطر أحيانا لاستعمال الألفاظ نفسها في تأدية معنىً مكرور، مكرراً المعنى نفسه بالألفاظ السابقة: فيقول في قصيدة (الجيم) [البسيط]: (٤)

(١١) جوادُ كفٍّ تَروعُ الدَّهرَ سَـــــطوَتُهُ فلا يُصاحبُ عُضواً غيرَ مُخْـــتَلِجِ
(١٣) جَنَتْ على مالِهِ أيــدي مــكارمِه فلا يبيتُ بطَرفٍ غــير مُتَرَعــجِ

ومن الذالية في نفس المعنى [الكامل] :

(١٤) ذَخَرَتْ خزائنُهُ، فقال لها: انفــدي وذكتْ عزائمُه فقال لها : انفُذي

ومن الزائية أيضاً [الخفيف] :

(١٩) زَرَعَ الجُودَ في البلاد، وساوى فيه بين الوهاد والأقواز(١)

وهكذا تتوالى معاني الشجاعة والكرم وما يتصل بهما من جوانب وأبعاد، ونكتفي بإثبات أرقام الأبيـــات للثلث الأول من ( الديوان) حسب تتابعها الألفبائي:

١. الألف [ الكامل]: الأبيات: ٢٤،٢٥،٢٦ وحركة الروي الكسرة.
٢. الباء [البسيط]: الأبيات: ١٥،١٦،١٨،٢٦، وحركة الروي الكسرة.

---

(٢) الديوان ٣/١٤٥٥. تاهت: فخُرت.
(٣) الديوان ٣/١٤٥٨. ثهلان: اسم جبل.
(٤) الديوان ٣/١٤٦١، مختلج: اختلج الشيء: انتزعه واجتذبه.
(١) الأقواز: الكثيب المشرف.

٣. التاء [الكامل]: الأبيات:١٤،٢٠،٢١، حركة الروي الكسرة.
٤. الثاء[الكامل]: الأبيات ١٧،١٩،٢٠، حركة الروي الضمة.
٥. الجيم [البسيط]: الأبيات: ١١،١٣،٢١، وحركة الروي الكسرة.
٦. الحاء [الكامل]: الأبيات: ١٧،٢٠،٢٥، وحركة الروي الكسرة.
٧. الخاء [الطويل]: الأبيات: ١٧،١٩،٢٣، وحركة الروي الكسرة.
٨. الدال [ الكامل]: الأبيات: ١٦،٢٠،٢٥، وحركة الروي الضمة.
٩. الذال[الكامل]: الأبيات:١٢،١٤،١٩،٢٥، وحركة الروي الكسرة.
١٠.الراء[ البسيط]: الأبيات: ١٥،١٩،٢٥، وحركة الروي الكسرة.

وانظر الأبيات: (رقم ١٩ من الشينِّية. ورقم ٢٦ من الضاديِّة. ورقم ٢٣ من الطائية. ورقم٢٥ من العينيِّة. ورقم ١٩ من الغينيِّة..)...ونكتفي بشاهدين من نهاية الديوان

حرف القاف [الطويل][٢] وحركة حرف الروي الكسرة:

(١٠) قريبٌ إذا نُودي، بعيدٌ إذا انتمـــي ... عبوسُ إذا لاقَى، ضحوكٌ إذا لُقـــي
(١١) قَسَا جُوُدُه قلباً على المال فـــاغتَدَى ... يجور على أمواله جَورَ مُحْنَـــــــقِ
(٢٢) قضَى بتَلافِ المالِ في مذهب العطا ... فجادَ إلى أنْ قالَ سائِلُه: ارْفُــــقِ
(٢٣) قصَدناكَ، يا نجمَ الملوكِ ، لأننـــــا ... رأينا الورى من بحرِ جُودك تستقي

حرف الواو [الطويل][٣] وحرف الروي الفتحة:

(١٥) وَلِيٌّ لأمرِ المُسْلِـــمينَ ، وحــــــافِظٌ ... شرائِط دينِ الله بالعدل والتقــــوى
(١٦) وَصُولٌ، قَطــوعٌ،حابسٌ، مُتَبَـــسِّمٌ ... يخافُ ويُرجى عنده الحَتفُ والتقوى
(١٨) وَبَالٌ لِمَنْ عـــادى ، وَوَيْلٌ لمَنْ دعا ... وقحطٌ لمن لاوَى، وخِصبٌ لمن ألوى

ومن أمثلة المحور الثاني[٤]... وصف حالة البؤس... وإبدالُ خوفه أمناً، قوله في الهمزية:

(١٥) أَبْعَدْتُ عن أرضِ العراقِ رَكائبي ... مُتنقِّلاً كتنقُّلِ الأفيــــــــاء
(١٦) أرجو بقـــطع البيدِ قطع مَطامعي ... وأرومُ بالمنصور نصرَ لوائـــــي
(٢٠) أبماردينَ تَـــخافُ خطفَة مـــارِدٍ ... وشهابُها في القلعة الشهبــــاء

وفي البائية يقول:

(٢١) بِهِ تناسيت ما لاقيتُ من نَـــصَبٍ ... ولَذَّة الشَّبعِ تُنْسي شدَّةَ السَّغَبِ

(٢) الديوان ٣/١٥٠٨.
(٣) الديوان ٣/١٥٢٦.
(٤) الديوان ٣/١٤٥٠ ثم على التوالي لما بعدها حتى ص١٤٦٥.

وفي الثائية:

(١٠) ثَجَّ الهَوى، فأنا الغريـــــــق بِلُجِّهِ لكنـــني بحبالكــــــم أتشبَّثُ

(١٢) ثم اغتدتْ أيدي ابنِ أرتقَ قِصـــَتي كُلٌّ بِها، بَيْنَ الأنامِ ، يُحـــدِّث

وفي الجيمية:

(١٠) جُوري فلا شيءَ أحْلَى من عذابك لي إلاَّ يَدَ المَلِكِ المنــصــورِ بالفَرَجِ

وفي الحائية يتحدث الشاعر عن حماية الملك المنصور له من المخاطر وإزالة بؤسه:

(١٧) حامي التريل، إذا ألَّم بربعِـــــــــهِ مُحيي الأنام بجُوده السَّحـــّـــاحِ

(٢٠) حَلَّتْ مَكارِمُهُ عقال خَصاصَتَــــــي إذ راشَ من بَعْدِ الخمولِ جَناحــي

(٢٢) حسبي، إذا رُمتُ الفَخارَ من الورى مَغْدايَ في أكنافه ومَرَاحـــــــي

وفي الخائية يردد المعاني ذاتها فيقول:(١)

(١٥) خلُــصتُ مِن الأهـــوال لّما لقيتُهُ فَبـــــِتُّ مَنيعاً، والخطوبُ سوائخُ

وفي الذالية يردد المعاني ذاتها بل في الأرتقيات كلها بلا استثناء، يقول:

(١٠) ذُلٌّ عـــــَلاني، والعُداةُ عزيزةٌ لو لم يكن جُودُ ابن أُرتُقَ منقذي(٢)

وبعد؛ فإنَّ جمالية البيت تبدو في إطار سياقات القصيدة، والموسيقا الداخلية ابتداءً من تناغم الحروف إلى الألفاظ إلى التراكيب التي يعتمد فيها الحلّي على التكرار والتقسيم الصوتي تناغماً مع الموســيقا الخارجيـــة للبحور التي يختار النظم فيها.

لقد جاءت الأُرتقيات في إطار خمسة بحور فقط، وكانت نسبها المئوية كالآتي: الكامل ٤١،٤% (اثنتا عشرة قصيدة) ثم الطــــويل ٢٠،٧% (ست قصائد) ثم البسيط ١٧،٢٤% (خمس قصائد) ثم الخفيـــف ١٣،٨% (أربع قصائد) وأخيراً المنسرح ٣،٤٤%(قصيدتان).وغلبت الكسرة على حركة الروي وبلغـــت بنسبتها المئوية ٦٥،٥% (تسع عشرة قصيدة)؛ وهي سمة عامة في الشعر العربي.

وإذا كان من تعليل لتصدُّر بحر (الكامل) دون غيره؛ فإني أرى أن الحلّي كان مندفعاً عجـــولاً متـــدفق المشاعر لإنجاز ما عاهد عليه نفسه، ولقد سبق الاستشهاد بقوله:" .. مكثتُ في نظمها تسعين يوماً، كأني

(١) الديوان، ٣/١٤٦٨، وساخت الخطوب: غابت وانخسفت.

(٢) الديوان، ٣/١٤٧٢ ، العُداة (بضم العين) مفردها العادي: العدو.

نذرتُ للرحمن صوماً...نافثة في عقد سحر البيان...". ثم إنَّ بحر (الكامل) على مايذهب إليه الدكتور عبد الله الطيب المجذوب: " هو أكثر بحور الشعر جلْجلةً وحركات. وفيه لونٌ خاص من الموسيقا يجعلــه -إنْ أريد به الجد- فخماً جميلاً مع عنصرٍ ترنميٍّ ظاهر، ويجعله إنْ أُريد به الغَزَل وما بمجراه من أبــواب اللّــين والرقة، حلواً عذباً مع صلصلة كصَلْصَلة الأجْراس، وهو بحرٌ كأنما خُلق للتَّغني المحض سواءٌ أأُريد به جدٌ أم هَزْل. ودنْدَنةُ تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السَّامع مع المعنى والعواطف والصُّور حتى لايمكن فصله عنها بحالٍ من الأحوال".(١)

وما يذهب إليه الدكتور المجذوب يدعم زعمنا الذى سبق أن صرحنا به مِنْ أنّ الأُرتقيات قصيدة مــدح غنائية بانورامية واحدة تجمع بين الجزالة والفخامة. أما القوافي، فلقد جاءت متوافقة مع ما فرضه الحلّي على نفسه، إذ نظمها على حروف الهجاء جميعها، وما كان للحلّي أن يتخلص من القوافي المستوحشة كالتــاء والخاء والذال والشين والصاد والظاء والغين والواو، وهي الحروف التي أوصى ابن الأثير بتجنبها، يقول ".. فإنّ في الحروف الباقية مندوحة عن استعمال مالا يحسن من هذه الأحرف المشار إليها.. والناظم لايُعاب إذا نظمها وجاءت كريهة مستبشعه"(٢).ولا تخلو قوافي الأرتقيات من هذا، وفيما عدا ذلك فقد أحسن الحلّي اختيار ألفاظه بما يلذّ السمع، وبما يتماشى مع عصره وبيئته التي اتّسمت بالتحضر، ومجالس الأنس والغنــاء واللهو.

## الأُرتقيات بين التقليد والإبتكار

أعلى الحلّي الملك المنصــور الأُرتقي، وأدخله التاريخ من أوسع أبــوابه حين مدحه بهــذه القــصائد المحبوكة، والتي عُرفت في الأدب العربي بالأُرتقيات نسبة إلى الأراتقة.. وهي قصائد مدحية نمطية أشاد فيها الشاعر بذكر مناقب ممدوحه في السلم والحرب، فهو كريم سخي جواد. وهو فارس شــجاع(١). وهــذه

---

(١) المجذوب، عبد الله الطيب: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** (بيروت: دار الفكر، ١٩٧٠) ١ /٢٦٤.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين (ت٦٣٧هــ): **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانه (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٩) ٢٥٣/١. وانظر قوافي الحروف المستوحشة في الديوان.

(١) ولكنَّ المتنبي أضاف صفة أخرى لممدوحه سيف الدولة الحمداني في ميميته المشهورة ــ (على قدر أهل العزم..) ــ حين جعله مستشرفاً لما سيأتي به الغد قادراً على تحويل ما سيكون (الفعل المضارع) إلى اعتباره كأنه كان (الفعل الماضي)؛ يقول:

إذا كانَ ما تَنْويه فعلاً مُضارعــــــاً    مضى قَبْلَ أن تُلْقَى عليه الجــوازِمُ

وممدوحه واثق من تحقيق النصر الآتي، يتجاوز مقدار الشجاعة إلى صدق ما ظّنه فيه قوم أنّه يعلم الغيب، حيث يقول:

تَمُرُّ بكَ الأبطالُ كَلْمى هزيمــــــةٌ    وَوَجْهُكَ وَضّاحٌ وَثَغْرُكَ بــاسِمُ

معايير معروفه ومطروحة.. فالممدوح كريم في السلم، شجاع في الحرب. ولنا أن نتساءَل عن الجديد لدى شاعرنا إزاء هذه القضية؟ وهل يمكن أن نعدّ الأبيات التالية له جواباً شافياً كافياً لإقناعنا؟ حيث يقول الحلِّي: (٢)

ليس البلاغة مَعْنـــــىً		فيه الكلام يطــــــولُ
بل صوغُ معنـــى كثير		يحويه لفظٌ قليــــــلُ
فالفضلُ في حُسن لفظٍ		يَقِلُّ فيه الفُضــــــولُ
والعَيُّ معنىً قصــــــيرٌ		يحويه لفظٌ طويــلُ

يقودنا منعطف البحث هنا أن نستأنس بنظرية اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون في محاولةٍ لتسويغ قيمة (الأرتقيات) من الوجهة الجمـــالية والبديعية. ومن المعـــروف في الدراسات النقدية والبلاغية أن الجاحظ (ت ٢٥٥هـــ) منذ أن ألقى بنظرية (المعاني)؛ قد فتح باباً لم يغلق بعد... ويعجبني إحسان عباس في حـــلّ هذه الإشكالية حيث يقول:(٣) [...إنَّ نظرية الجاحظ كان من الممكن أن تفتح أمامه آفاقاً واســـعة حـــين قال(**فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ**(٤) **وجنس من التصوير**) فلو تخطى الجاحظ حدود التعريـــف لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنيْن: الشعر والرسم بل إن تعريفه لا يخرج عن قول هوارس:(٥) "الـــشعر والرسم". وإذن فربما هـــداه ذكاؤه إلى استـــبانة الفروق وضروب التشابه، ولكان لنا في هـــذا البـــاب حديث عن المحاكاة (١) وتمايزها بين الفنون..الخ؛ ولكنَّ ما أراده الجاحظ من هذا القول تأكيد نظريتـــه في الشكل، وأنَّ المعّول في الشعر إنّما يقع على(**إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة المـــاء وفي**

تجاوَزْتَ مقدارَ الشجاعةِ وَ النُّهـــى		إلى قوْلِ قومٍ أنتَ بالغَيبِ عالِـــمُ
(ديوان المتنبي، طبعة بيروت، ص ٢٩٦)

(٢) الديوان (صادر،٦٦٦).

(٣) عباس،إحسان :**تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر** (عمان: دار الشروق، ١٩٨٦)، ص ٩٨-ـــ٩٩.

(٤) ويعلق في الحاشية (الصفحة نفسها) : " في المتن [من النسج]؛ و[الصبغ] أكثر انسجاماً، وهو ثابت في إحدى النسخ، ولعل تغيره إنما تمَّ لصعوبة المقارنة بين الشعر والصبغ، وكان ذلك من عمل النساخ من بعد فيما أقدر".

(٥) هوارس(ت٨ ق.م) : شاعر لاتيني، له رسالة في(فن الشّعر) كان له أثر في توجيه الدراسات النقدية في موضوع (الشكل والمضمون) ، ويحسب على مدرسة (الشكل)؛ التي ترى أنه ليس من عمل الشاعر أن ينقل حقائق موضوعية، وإنما ينقل حالات ومشاعر.

(١) شرح إحسان عباس نظرية (المحاكاة) بتفصيل مناسب في كتابه (**فن الشعر**: طبعة بيروت د.ت) ص ١٤-٢٢ ولعلّني أشير هنا إلى حديث شخصي مع الاستاذ عبد الجليل حسن عبد المهدي حول هذه المسألة –قصيدة المدح في إطار المضمون والشكل- وأُحيل هنا إلى ما ورد في كتاب [فن الشعر، ص١٧-١٦٦] في تتبع اختلاف النقاد لنظرية المحاكاة، وأنهم ما انفكوا يعادون النظر في أدبياتها؛وقد أخذ المجددون منهم بـِ: (**... إنّما همّ الشاعر أن يُعلّم ويمَتع...**) وأنّهم (**نظروا إلى نظرية المحاكاة نظرة نفعية حين أصبح الكلام عن الشعر حديثاً عن غاياته...**) بل (**إن ارسططاليس سمح للشاعر أن ينقل غير المحتمل، واعتذر عنه بقوله إنّه ينقل الشيء كما يجب أن يكون...**)..

**صحة الطبع وجودة السبك)**[٢] ، وبهذا التحيز للشكل قلّل الجاحظ من قيمة المحتوى وقال قولته التي طال ترددادها:**(والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي)]**[٣].

ويتساءَل أستاذنا إحسان عباس:"لماذا اتّجه الجاحظ هذا الاتجاه مع أنه لم يكن من الـــشكليين في التطبيق؟ أي أنه في أعماله أوْلى جانب المعنى ماهو جدير به على ما كان مذهب المعتزلـــة؛ الجـــواب:"إن الجاحظ لم يتابع أستاذه النَظَّام في قوله بالصَّرْفَة[٤] تفسيراً للإعجاز، **وإنما وجد أنَّ الإعجاز لا يُفسَّر إلا عن طريق النَّظمْ**، ومَنْ آمن بأن النظم حقيق برفع البيان إلى مستوى الإعجاز لم يعد قادراً على أن يتبنى نظرية تقديم المعنى على اللفظ"[٥]. وإني أتبنى هذا التعليل، وأراه تفسيراً مقبولاً لتقويم (الأُرتقيات)علـــى أســـاس الشكل الفني على المضمون الفكري في إطار موقف عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـــ) في تفسير ماينسب إلى الجاحظ في هذا المجال[٦]. والشَّكليَّة Formalism التي وردت في النص المنقول عن إحسان عباس هـــي

---

(٢) الجاحظ ،عمرو بن بحر: **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون(القاهرة: مكتبة البابي الحلبي،١٩٣٨)، ٣/١٣١

(٣) المرجع السابق، الموضع نفسه.

(٤) المقصود بالصَّرْفة في باب الإعجاز: أن الله صرف همم العرب على معارضة القرآن الكريم مع تحديهم أن يأتوا بسورة من مثله، مع توفر أسبابها لديهم (انظر:ابن حمزة العلوي: **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت. الجزء الثالث/٣٩١).

(٥) عباس،إحسان. تاريخ النقد، ص ٩٨.

(٦) لقد رفض عبد القاهر الجرجاني الثنائية المضللة بين اللفظ والمعنى، وحمل على أنصار الفصل بينهما؛ فقال [ **دلائل الاعجاز**، **تحقيق محمد رشيد رضا** (القاهرة: طبعة المنار، ١٩٦١] ص٣٢ و ١٧١: "إنَّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة [ كَلِم مفردة] وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها... ومما يشهد لذلك: أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر.." كما قال: "إنَّ الداء الدوي الذي أعيا أمره في هذا الباب غلط من **قدّم** الشعر بمعناه، **وأقلَّ** الاحتفال باللفظ ...]أي بخس قيمة اللفظ .

و كان يسعى الجرجاني إزاء هذه القضية أن يثبت نظريته في **(النظم والتأليف)** التي يرى انها سرُّ الأعجاز، وقد اعتمد فيها على الجاحظ الذي فهمه الناس خطأً فيما غَلبَ عليه أنه صاحب(..المعاني مطروحة.. الخ)؛ والحقّ أن الجاحظ إنما كان يتحدث عن (الأدوات الأولية)، ولذلك راح يقارن بين الكلام ومادة الصانع الذي يصنع من سبائك الذهب خاتماً او سِواراً، فإذا أردنا الحكم على صنعته وجودتها نظرنا إلى شكل الخاتم والصياغة الحاملة للمادة الخام، وفي هذا يقول عبد القاهر الجرجاني نصاً: "وإذا نظرت في كتب الجاحظ وجدته يبلغ في ذلك كلَّ مبلغ ويتشدد غاية التشدد وقد انتهى في ذلك أن جعل العلم بالمعاني مشتركاً وسوّى فيه بين الخاصة والعامة..". وعليه فهما متفقان على أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مفردة. وإنما تتحقق مزيتها بالمعنى الذي تؤديه في إطار السياق وحُسن = الأداء، وتمام المعنى، مع التعبير عما يختلج في النفس من مشاعر، وتلك هي خلاصة **(نظرية النظم)**. وتجدر الإشارة هنا أن الباحث قد حقق عدة رسائل في هذاالباب نُشرت في دوريات مُحكّمة، منها:

- "**رسالة في تحقيق معنى النظم والصياغة**" مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة، مجلد ١٨، العدد ٧١ و ٧٢ لسنة ١٤٠٦هـــ، ص ص١٦٩-١٩٦.
- "**الخواص والمزايا في الأسلوب البلاغي**" بحوث ودراسات في اللغة العربية وآدابها، (كتاب) اللغة العربية بالرياض/ جامعة الإمام محمد بن سعود، الجزء الثاني، ١٤٠٨هـــ ص ص٥١١-٥٥٢.

نزعة في الأدب والفن "ترمي إلى تغليب الشَّكل والقيم الجمالية على مافي العمل الأدبي من فكرة أو خيـــال أو شعور.

ويمكن القول بأنَّ نظرية (الفن للفن) هي خير مثال لهذه النــزعة "(١). وهكذا يُفهم تلاقي وجهة نظر الجاحظ مع الشكلانيين الجُدد، ولكننا لا نغفل أثر الجاحظ في سلفنا من النقاد العرب القدامى وحسبنا ان نلفت إلى ما يراه أبو هلال العسكري(ت٣٩٥هــ) في هذا الصدد حيث يقول(٢):" ومن الدليل على أن مدار البلاغة تحسين اللفظ أنَّ الخُطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عُملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام، وإنما يدلُّ حسن الكلام وإحكام صنعته ورونق ألفاظه وجــودة مطالعه وحسن مقاطعه وبديع مباديه وغريب مبانيه على فضل قائله وفهم مُنشئه. وأكثر هذه الأوصـــاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني... **ولهذا تأنق الكاتب في الرســالة والخطيــب في الخطبــة والــشاعر في القصيدة، يبالغون في تجويدها ويغلون في ترتيبها ليدلوا على براعتهم وحذقهم بصناعتهم، ولــو كــان الأمر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدّاً كثيراً، وأسقطوا عن أنفسهم تعباً طويلاً".**

وتتلخص طريقة الحلّي في نظم الأُرتقيات في توخي السهولة والوضوح، واســتعمال العبــارات والألفاظ المألوفة المتداولة بين الناس، والبعد عن الغريب، وقد أفصح صفيّ الدّين نفسه عن طريقته في النظم في مقدمته لكتاب شرح الكافية البديعية(٣): " وألزمتُ نفسي في نظمها عدمَ التكلف، وتــركَ التعــسُّف، والجريَ على ما أخذتُ به نفسي من رقة اللفظ وسهولته، وقوة المعنى وصحته، وبراعةِ المطلــع والمَنْــزِع، وحسن المطلب والمقطع، وتمكن قوافيها، وظهور القُوى فيها، وعدم الحشو فيها، بحيث يحسبها السامع غُفْلاً من الصنائع. و لم أُرسلْ هذه الدعوة عاريةً عن بيِّنةٍ، فانظر أيها الناقدُ الأديب، والعالِمُ اللبيــب إلى غــزارة الجَمْع ضمنَ الرياقةِ في السمع فإنها نتيجة سبعين كتاباً لم أعْدُ منها باباً، فاستغنِ بها عن حــشو الكتــب

§ **"مشاركة صاحب المعاني اللغوي في البحث عن مفردات الألفاظ"** مجلة الموافقات، المعهد العالي لأصول الدين، الجزائر، العدد الخامس، السنة الخامسة، ١٩٩٦م، ص ص٦٧-٩٥.

(١) وهبه، مجدي: **معجم المصطلحات في اللغة والأدب** (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٩) ص١٢٤.

(٢) العسكري، أبو هلال: **كتاب الصناعتين**، تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم (القاهرة: البابي الحلبي، ١٩٧١) ص ٥٨-٥٩.

(٣) الحلّي، صفي الدين:**شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، تحقيق نسيب نشاوي(دمشق: مجمع اللغة العربية،١٩٨٣)ص٥٥. والألفاظ المعظلة (كذا في الأصل). وفي المعجم الوسيط: "عاظل بالكلام: عقَّدَهُ وصعَّبهُ. وعاظل الشاعر في شعره: جعل بعض أبياته مفتقراً في بيان معناه إلى بعض" وفي **معاجم النقد والبلاغة**: لها عدة معان ترد في سياق عيوب اللفظ والاستعارة والقوافي وهي عند ابن الأثير لفظية ومعنوية، قال والجامع بينها "تركيب الشيء في غير موضعه". [انظر، مطلوب، أحمد: **معجم النقد العربي القديم**: (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،ط١-١٩٨٩)ج٢ ص ص٣٠٧-٣١٠، وانظر **معجم البلاغة** لبدوي طبانة ٢/٥٤٩-٥٥٦.

المطوَّلة، ووعرِ الألفاظ المعظلة ".

وكانت هذه هي الطريقة الغالبة على شعراء عصره، أي إنَّ ماذكره الحلِّي عن طريقة نظمه ضمن إطار زخرفي من الصنعة البديعية.

ولكن الحق أن نقول: إن صفي الدين كان شاعراً واسع المدى، بعيد الآفاق، قديراً على تنويع نزعاته في الأغراض والأساليب، ولكن عصره فرض قيماً أدبية أجبرته على التزامها في عصر غلبت فيه العجمة والأعاجم، وضعفت السليقة العربية وانحطت عن مرتبة الإعجاز والإيجاز إلى مرتبة الصنعة والإنجاز، فبعدت العبارة عن الجزالة والقوة، وغلبت عليها الزخرفة والتصنع، وأصبح معيار نبوغ الشاعر وقدرته هو إتقان الصنعة البديعية والمحسنات اللفظية، فبمقدار ما يكثر الشاعر أو الكاتب من استخدام الجناس والطباق والتورية والمقابلة بمقدار ما يكون مُجيداً وعظيماً. وبقدر ما ينوع الشاعر من أساليب إنشائها يكون عند أهل العصر بليغاً.

وصفيُّ الدين لم تكن تنقصه المقدرة على التجديد والابتكار مع روعة التصوير ودقة المعاني وبُعد الخيال وعمق العاطفة، فهو موهوب خُلِقَ ليكون شاعراً ، وهو مثقف متبحر واسع الاطلاع على اللغة ، لا يقل في ثراء معجمه اللغوي عن الفحول الكبار: المتنبي والمعري وأبي تمام . ولكنه اصطدم بعصر تغيرت فيه الأذواق. فكان التصادم بين فطرته وموهبته وقدرته الشاعرية، و عصر التكلف والتصنع اللغوي والشعري، فكيف كان حاله بالنسبة لهذا الصراع؟!

هو شاعر؛ اتخذ من قول الشعر ونظمه-حسب زعمه-رسالة لا صنعة للتكسب واستدرار عطف الأثرياء والمتنفذين، يقول عن نفسه في ذلك:[١] أنه " كاره للكسب بالتَّقريض إذ كان ديدني، ألا أستمنح ندى دني[٢]، وأن أَفِرَّ من العادة الخشناء [ التكسب بالشعر] ... وأنْ أعُدَّ الشعر من أدبِ الفضائل. وأحقرِ الوسائل. فكنتُ أسترُهُ سترَ المَحارم. وأَعُدُّ البخل به من المكارم... وكنتُ عاهدتُ نفسي ألاَّ أمدح كريماً وإنْ جَلَّ، ولا أهجو لئيماً وإن ذلّ وذلك للتتره عن التشبه بذوي السؤال "

وأعرَضْتُ عن مَدْحِ الأَنامِ ترَفُّـــعاً          سوى مَعْشري إذ كان مجديَ منهمُ[١]

ثم لما اضطرته الظروف الصعبة، على نحو ما فصَّلْنا، إلى الهجرة من بلده مدح عظماء سلاطين عصره وخاصة الأراتقة، وطالما رَدَّدَ أنه لم يمدحهم إلا شكراً على حسن استقباله وإكرام وفادته لا طمعاً في مالهم ولا استجداء منهم، وأقام دولةً للشعر من نظمه لا تقل في قوتها ومكانتها عن الدولة السياسية للأراتقة،

(١) الحلّي، الديوان، المقدمة، ص ٣١. التقريض: صناعة الشعر.

(٢) في رواية أخرى (استميح يدي).

(١) الحلّي الديوان، المقدمة،ص ٣٣.وقد سبقت الإشارة إليه.

وهو إنَّما فعل ذلك صيانة عن ابتذال الشعر ممن يدعونه وليسوا من أهله ويحطون من قدره وقيمته، يقول[الطويل]:

وما كنتُ أرضى بالقَريض فضيلةً وإنْ كانَ مما تَرتَضيهِ الأفاضِلُ
ولَستُ أذيعُ الشِّعْرَ فخراً، وإنَّما مُحَاذَرَةً أنْ تدَّعيهِ الأراذِلُ(٢)

وكانت معالجته لما في نفسه من قوة الشاعرية والاقتدار على النظم، وتماشياً مع ذوق العصر من حب للصنعة والزخرف- أنْ نَوَّع الأسلوب؛ فهو يجزل ويرصن، ويرق ويسهل ويوضِّح حيناً ويغرب على قلةٍ حيناً آخر، يتقيد بالبديع كثيراً وينفلت من قيوده أحياناً قليلة، وهو في كل حالاته يتعمد ما يريد ويقصد بتصميم، لا يصيبه في ذلك تعب، ولا يكل له حدٌّ **لأنّه قادرٌ بالطبع وقادر بالصنعة.** وإن كان ما يصنعه يتعب قارئه، عندها يخفف قيود الصنعة فيستروح القارىء في حديقة شعره الغناء أعذب نسائم الحب والود ووصف الطبيعة.

وهو عندما يجزل متعمداً-كما قلنا- يكاد يقف بإزاء أعلام الشعر العباسي لا يقل عنهم قوة وروعة وجزالة. ولنا في قصيدته[الكامل]:(٣)

أَسبَلْنَ من فوقِ النُّهودِ ذَوائباً فَجَعَلْنَ حبّاتِ القُلوبِ ذَوائباً
أشرقْنَ في حُلَلٍ كأنَّ أديمها شَفَقٌ تُدَرِّعُهُ الشموس جَلابِبا
وغَرَبْنَ في كِلَلٍ(٤) ، فقلتُ لصاحبي ( بأبي الشموسِ الجانحاتِ غواربا)

معارضاً المتنبي تلبية لرغبةِ رجال الدولة في أن تكون على غرار بائية المتنبي في مدح علي بن منصور الحاجب، ومطلعها:

بأبي، الشُّموسُ الجانِحاتُ غَوارِبَا اللاّبِساتُ منَ الحَرير جَلابِبا(٥)

وهذا دليل قوي على مقدرة الحلّي الشعرية إذا خفف من قيود الصنعة البديعية وزخرفها وقصيدته الأخرى:

(٢) الديوان ١/٩٦.
(٣) الديوان ١/١٧١.
(٤) الكِلل:[بكسر الكاف]: مفردها الكلة: الستر الرقيق. وفي (ذوائبا) جناس تام.
(٥) ديوان المتنبي، ط بيروت، ص ٩٠.

سلِ الرماح العــوالي عن معالينا         واستشهدِ البيض هل خاب الرجا فينا[١]

تنهض رصيفة لقصيدة المتنبي الرائعة[٢]

وَقَفْتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقِفٍ         كـــأنَّكَ في جَفْنِ الرَّدَى وهْوَ نائِم

وتأتي الصور البيانية والبديعية، بكثرة في الأُرتقيات: إذ لا يكاد يخلو بيت واحد في أية أرتقية من صـــورة بيانية أو محسِّنة بديعية معنوية أو لفظية ، إذ الإكثار من البديع كان سِمَةَ العصر كلّه، ولا غرو فصفيٌّ الدين زعيم هذا المذهب في القرن الثامن الهجري وما بعده، حتى سُمي شاعر (البديعيات)، وكتابه المشهور باسم [الكافية البديعية][٣]كتاب تعليمي مرموق في بابه، جاء خلاصة سبعين كتاباً في علم البديع، وصار لزامـــاً على المدرّس والدارس والمتعلم والشاعر أن يعكف عليه محللاً أو حافظاً أو شارحاً أو محاكياً. وهذه بـــضعة أمثلة من الأُرتقيات مما تسمح به حدود البحث نحللها على ضوء كتاب الكافية للحلّي:

(١) أبتِ الوصالَ مخافة الرقباء         وأتتك تحت مدارعِ الظَلماء[٤]

سبق الحديث عن براعة مطالع الأرتقيات ونضيف ملاحظة التناظر النغمي بين شطري (بيت الابتداء) عامة عند الحلّي مما يدل على علامات الشاعرية الجيدة.وفي البيت استعارة تصريحية حيث شبه الظلام بـــالملابس السوداء.

(٩)أمصيبَةً منّا بنَبلِ لِحـــــــاظِها         ما أخطأتهُ أسنّةُ الأعـــــداءِ

(١٠)أعجبتِ مما قد رأيتِ، وفي الحَشا         أضعافُ ما عايَنتِ في الأعضاءِ؟

(١١) أُمسِي، ولستُ بسالِم من طَعَنَةٍ         نجلاءَ، أو من مُقلَةٍ نجـــــلاءِ

(١٢)إنّ الصّوارِمَ واللّحـــاظَ تعاهَدا         أن لا أزالَ مُزَمَّلاً بدمائـــــي

- في قوله [نبل لحاظها] استعارة تصريحية؛ تشبيه حذف منه المشبه[١].. وفي قوله [نجلاء_ نجــلاء]

---

(١) لمحقق ديوان الحلّي المعتمد لدينا تعليل صحيح، فقد تم اختيار هذه الرواية دون المصادر الأخرى على كثرتها التي ترويها بياء المخاطبة المؤنثة، فيقول، ص٧٨ من كتابه عن صفي الدين: "صرف الشاعر خطابه للمذكر لا للمؤنث، مخالفاً بذلك ما عليه عادة الشعراء... فالمقام هنا ليس مقام غزلٍ ولهو وحديث مع امرأة، بل هو موقف رجولة وردّ اعتبار من الذلة والمهانة"

(٢) ديوان المتنبي، ط بيروت، ص ٢٩٦.

(٣) صدر الكتاب عن مجمع اللغة العربية بدمشق تحت عنوان **"شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع" بتحقيق نسيب الشاوي١٩٨٣.**

(٤) الديوان ٣/١٤٤٨. والرقم(١) على يمين الشاهد إشارة الى موضع البيت في الارتقية الهمزية، كما هو المتّبع سابقاً، وسيأتي مثله. وانظر الحلّي: شرح الكافية البديعية ص٥٧.

(١) انظر: الحلي، الكافية، ص١٢٦-١٢٧.

جناس تام، و[طعنة نجلاء_ مُقلة نجلاء] تصوير استعاري.

وفي قوله[الصوارم واللحاظ] استعارة مكنية حُذف المشبه به ورمز اليه بشيء من لوازمه -إنسان يعطي عهداً- و[ملازماً بدمائي] استعارة مكنية كذلك.

وإجمالاً فقد صوّرت الأبيات أنّ ماأحدثته عيون الحسان بذلك المدنف العاشق، وأنَّ سهام العيون أشد من طعنات السيوف ووخزات الرماح. وما أقرب هذا من قول الشاعر الأندلسي ابن شرف الأندلسي (ت٤٨٠هـ) يخاطب أمير(المرية) ابن صُمادح(ت٤٨٤هـ)، حيث يقول:

لم يبقَ للجوْرِ في أيّامكُم أثرٌ إلاّ الذي في عيونِ الغيد من حَوَرِ

وفي البيت (العاشر) ومن خلال أسلوب الاستفهام الاستنكاري يقرر أن مايخفيه ويستره عن حبيبته من آلام الوجد هو أضعاف ما يظهر لها عياناً! وإذا كانت مشيئة الله أنجته من طعنةٍ بالحربه والقتال. فإنها لم تنجه من سهام نظرات أصحاب العيون النجلاوات، وهذا يذكرنا أيضاَ بالقول المشهور:

إنَّ العيون التي في طرفها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

و: مابين معترك الأحداث والمهج أنا القتيل بلا إثم ولاحرج

(١٨) أضحى يُهَنيني الزّمانُ بقصده ويُشيرُ كَفُّ العِزِّ بالإيماء[٢]

فالزمان شخص محبٌ يهنيء وبشكل متعمد، والعِزُّ بَطلٌ شجاع ولكنه بعكس المحب يشير إشارة ويومىء إيماءة. ففي هذا البيت استعارتان مكنيتان في قوله: [يهنيني الزمان] و [كفُّ العزِّ]. وطباقان في قوله [بقصده] و [بالإيماء].

وفي قوله:

(٢٠) أبماردين تَخاف خطفة ماردٍ وشهابها في القَلْعَةِ الشّهباءِ

- استغل الأسماء أحسن استغلال في استعمال الجناس حيث جانس بين[ماردين]: عَلَم و[مارد]: الطاغية العملاق. وكذلك استغل الجناس الناقص في قوله[شهابها] و[الشهباء] ولا يخفى ما في هذا الجناس من موسيقا زادت البيت جمالاً.

(٢٦)إن حَلَّ حَلَ النهبُ في أركانهِ أوسار سارَ الحتفُ في الأعداء

- في قوله [إن حلَّ حل النهب في أركانه]: أعطاه حقه من المدح كاملاً حيث جعل ماله نهباً لجميع الطالبين والسائلين لا يمنع منه سائل...(هذا في أيام حلّه وسلامته)، أما في حال حربه؛ فانه يظهر في قوله [سار الحتف]، فإن هذا الملك إن سار أو مشى إلى أعدائه فإنه يوقع فيهم العناء بلا هوادة.. كرر

(٢) الديوان ٣/١٤٤٩.

الفعل نفسه [حل+حل] [سار+سار] وليس هذا من الجناس التام فقط ولكنه نـوع مـن التلاعـب الموسيقي حيث استطاع أن يوفر لسامعه أنغاماً موسيقية لا تخفى على المستمع...

- وفي قوله [حل النهب في أركانه] كناية عن كرمه واستيلاء الناس على أمواله. وفي قوله [سار الحتف في الأعداء] كناية عن النصر على الأعداء.
- وفي [حل وسار] طباق.

فهذا البيت وحده فيه أربع جناسات تامة [حَلَّ حَلَّ] و [سار سار]. وفي [حلَّ النهب في أركانه] كناية عن كرمه واستيلاء الناس على أمواله. وفي قوله [سار الحتف..] كناية عن النَصر على الأعداء.

وفي قوله:

(١٤) تَستّلُّ فيها للبُروقِ صَوارِماً          كَصَوارِمِ المنصورِ في الغارات

فهنا تشبيه وجناس. وهكذا كلُّ قصيدة من الأرتقيات تحتشد فيها أنواع البديع عموماً، والجناس خصوصاً. فهو الشاعر الذي أعجب إعجاباً عظيماً بهذا النوع من فنون البلاغة وأدواتها.

وفي قوله:

(١) تابَ الزمانُ من الذُّنوبِ فواتِ،          واغْنَـم لذيذَ العيشِ قبلَ فواتِ

فالزمان إنسان يتوب، وهي صورة حسية حركية جميلة، وجميل أيضاً هذا الجناس بين الزمان والـذنوب، وبين الموافاة في الشطر الأول [فواتِ]وبين [الفوات] بمعنى الزوال والانتهاء.[١]

ومثلها في قوله:

(١)حيِّ الزَّمان، وطُـفْ بكـأسِ الرّاحِ          واطـرزْ بكأسِـكَ حُلْة الأفراح

ففي [الراح: أفراح] جناس مع تشقيق في الكلمة الثانية. ومثلها قوله:

(١) خيال سَرَى والنجم في الغَرْبِ راسِخُ          ألَمَّ، ومـن دونِ الحبيب فراسخُ

والشاهد في [راسخ: فراسخ]ومثلها قوله:

(١) شَمـوُلٌ إلى نيرانها أبداً نعـشو          لتُنْعشَنا من بعد ماضـمنا نَعْشُ

ففي [نعشو: ونعشُ] جناس تام. وفي البائية قال:

(١٧) بَدرٌ أضاءَ ثُغُورَ المُلك وانتظمت          به، فكان لثَغرِ المَلك كالشَّنَبِ

فالبيت يحوي التشبيه البليغ والاستعارة المكنية، ويحتشد فيه من التشبيه نوعـان ومن الاستعـارة

(١) انظر: الحلي، صفي الدين، ص٦٠.

استعارتـــان ومن الجنـــاس جناســـان، بين أضاءت وابتسمت. وثغور الملك بمعنى حدود الدولة وبين الثغر بمعنى الفم.(١)

* * *

وليس الجناس والاستعارة والتشبيه ما أولع به الحِلِيّ، بل كذلك أولع بتضمين شعره آيات الكتاب الكريم، والحديث الشريف، وأقوال الشعراء من السابقين كقوله:

(١٦) تَبعَ الهوى قومٌ، فكان هواه في طلب العُلى وتَجَنّب الشهوات

فيه اقتباس من قوله تعالى: ﴿الذين يجتنبون كبائر الإثم والفواحش﴾ [الآية٣٢/النجم].

(٢٦) ثارَتْ بنا تَطوي القِفارَ، فعندَما آنَسْتُ نارَكَ قلتُ للرّكب: امكثُوا

فواضح أنه اقتبس الآية الكريمة ﴿امكثوا إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هـــدى﴾ [الآية١٠/سورة طه].

وقوله:(٢٦) رَفَّتْ إلى الصّبِّ طورَ الوَصلِ زائرةٌ فقلتُ: قد جئتِ في وَصلي على قَدرِ

وهنا اقتباس من قوله تعالى:﴿ثم جئت على قدر ياموسى﴾ [الآية ٤٠/طه].

وكقوله:

(١) ظَفِرَتْ سهامُ فواترِ الألحاظ فرَمــــتْ صَميمَ قلوبنا بشُواظِ

فالبيت مقتبس من الآية الكريمة :﴿يرسلُ عليكما شُواظٌ من نار ونُحاسٌ﴾ [الآية٣٥/ سورة الرحمن].

وقوله:

(١٦) عَضُدٌ غدا الإسلامُ مَشدوداً به رُكنٌ لديـــنِ اللهِ لا يَتَــزعزَعُ

فالبيت يتضمن الآية ﴿ سنشد عضدك بأخيك﴾ [لآية ٣٥ / سورة القصص].

**ويقول: (١)**غيرُ مُجدٍ مع صحتي وفراغي طولُ مُكْثي، والمجدُ سهلٌ لباغي

إنه ينقل إلى شعره تماماً مطلع قصيدة أبي العلاء:

غير مُجدٍ في ملّتي واعتقادي نَوحُ باك ولا ترُّنمُ شـــادِ(٢)

ويلاحظ فى هذه القصائد إغراق الشاعر لمعانيه فى الصنعة البديعية والسبب فى ذلك-كما أراه- هو أن عصر الحليِّ كان عصر التصنيع فى قول الشعر وأصبح البديع عَلَماً على كل ألوان البلاغة وليس مقصوراً على المحسنات البديعية فحسب ، وقد ولع شاعرنا بالبديع ولعاً شديداً، ملبّياً بذلك نداء عصره الفـــني لمـــا لغلبة العجمة والأعاجم على الحياة وكثرة من تعامل معهم من الأعاجم وعاش بينهم، فلم يَعُدْ تذوق الشعر

(١) انظر: الحلي، شرح الكافية،ص ١٨٤.

(٢) ا لمعري، أبو العلاء؛ سقط الزند(بيروت: دار الحياة،د.ت) ،ص١١١.

العربي في مثل هذه البيئات ممكناً إلا بزخرفته و تزيينه بل والمبالغة في الزخرف والزينة، ففي الأرتقيات يكاد لا يخلو بيت واحد في أية قصيدة من نوع أو أكثر من المحسنات البديعة المعنوية واللفظية وهكذا فالشاعر طابَق وجانس وقابل وضَمَّن ، وردَّ العَجْزَ على الصدر، واستعار وكنَّ وشَبَّه بكثرة. ولكن ولعه الأساس كان بالجناس ، حتى أَلَّفَ في ذلك كتاباً عنونه بـ **(الدر النفيس في أجناس التجنيس)** فالجناس موجود في عنوان الكتاب، وفيما قدمنا من نماذج من نظم الأرتقيات شاهد على مقدار الصنعة.

**والخلاصة:** فصفيُّ الدين الحلّي ظاهرة شعرية تستحق الدراسة لعدة أسباب:

١. أنّه نظم الشعر يافعاً، وفي روايات أنه نظمه وهو في السابعة من عمره. ولكن المؤكد أنه عكف على الدرس والإطلاع بعقلٍ واعٍ فاستوعبت ذاكرته المكتبة الشعرية والنقدية منذ بداية نشأتها إلى عصره، وتناقلت الركبان شعره قبل نزوحه لائذاً ببلاط الأراتقة وكان له من العمر اثنان وعشرون عاماً.

٢. أنزله نقّاد عصره في الطبقة الأولى من شعراء القرن الثامن الهجري، وأنه عكس اتجاه الشعر في ذلك العصر المتسم بالمغالاة بالتصنيع والإغراق في صنعة البديع، ولكن الحلي رغم هذا التقليد والتصنيع، قد قدّم أعماله في أسلوب واضح وبراعة لغوية، وأن له فضل إنعاش الذاكرة لِمَنْ جاراهم من فحول الشعراء قبله في المعاني. أو نافسهم في صنعة البديع والجناس.

٣. رغم ما في الأُرتقيات من تكلّف بديع وتكرار وتصنّيع، إلاّ أنها تدل على مقدرة لغوية وخصب عند شاعرنا، وهي مثال جدير أن يلفتَ إليه لدراسة العلاقة الجدلية بين الصياغة الشكلية الجميلة، وبين المضمون الموضوعي. وأنها مَثَلٌ جليٌّ مناصر لأصحاب تقديم الشكل الفني على المضمون الفكري حيث كرر المعنى الواحد بأثواب مختلفة في قصائد شتّى.

٤. لم يخرج صفي الدين الحلي في قصائد (دُرر النحور في مدائح الملك المنصور) عما هو متعارف عليه لدى الأقدمين إزاء قصيدة المدح. ولكن الحليّ عرف كيف يستعيد قراءاته ومطالعاته وخبراته المكتسبة، وعرف كيف يستوعب ذلك كله، ويقدمه في إطار جديد... وهو بذلك كوّن حلقة في سلسلة الفحول من شعراء العربية التي لم تنقطع حتى القرن الثامن الهجري، وأنها مهدت لما بعدها من القرون، وقد كان الحلّي رجْعَ الصدى لكبار الشعراء قبله، وقد حمل الراية بأمانة ثم سلّمها لمن بعده.

## المصادر والمراجع

§ القرآن الكريم

§ ابن الأثير، ضياء الدين (ت٦٣٧هــ/١٢٣٩م): **المثل السائر في أدب الكاتب والــشاعر**[جــزءان]، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانه (القاهرة: مكتبة نهضة مصر،١٩٥٩).

§ أديب، ميخائيل(ميشيل): **صفي الدين الحلي(حياته. آثاره. دراسة أسلوبه)**، (حلب: دار الألــسن، ١٩٧٣).

§ ابن إياس، أبو البركات محمد(ت ٩٣٠هــ/١٥٢٣م): **بدائع الزهور في وقائع الدهور** صــفحات لم تنشر من بدائع الزهور، تحقيق محمد مصطفى زيادة. (القاهرة: دار المعارف،١٩٦٠م).

§ باشا، عمر موسى: **أمير شعراء المشرق (ابن نباتة المصري [ت٧٦٧هــ/١٣٦٥م])**، (القــاهرة: دار

المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية،ط١-١٩٦٣).

- **تاريخ الأدب العربي(العصر المملوكي)**، (بيروت:دار الفكر المعاصر، ط١-١٩٨٩م).

§ البكري، عبد الله بن عبد العزيزالأندلسي(ت٤٨٧هـ/١٠٩٦م): **معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع**،[٤ ج] تحقيق مصطفى السقا (القاهرة:لجنة التأليف والترجمة والنشر،ط١/١٩٤٥م).

§ بيطار، أمينة: موقف **أمراء العرب بالشام والعراق حتى أواخر القرن الخامس الهجري** (دمشق:دار دمشق،١٩٨٠م).

§ ابن تغري بردي الأتابكي ، جمال الدين يوسف: **النجوم الزاهرة في ملوك مصر القاهرة[١٣ج]** (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية (١٩٣٠).

§ الجابي،بسام عبد الوهاب:**معجم الأعلام:معجم تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين** (قبرص:الجفان والجابي للطباعة والنشر، ط١-١٩٨٧م).

§ الجاحظ ،أبو عثمان عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ/٨٦٩م): **الحيوان [٧ج]**، تحقيق عبد السلام هارون(القاهرة: مكتبة البابي الحلبي،١٩٣٨).

§ ابن حجر، العسقلاني(ت٨٥٢هـ/١٤٤٨م): **الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة**،[٤ج] تحقيق محمد سيد جاد الحق (القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٦٦).

§ حسن، حسن إبراهيم:**تاريخ الإسلام والديني والثقافي والاجتماعي،[٤ج]** (القاهرة:مكتبة النهضة المصرية، ط ٤-١٩٦٨).

§ الحلّي، صفي الدين(عبد العزيز بن سرايا، ت ٧٤٩هـ/١٣٤٨م):

- **ديوان صفي الدين الحلي** – (طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٩٠).

- **ديوان صفي الدين[٣ج]**تحقيق محمد إبراهيم حوّر، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠).

- **ديوان صفي الدين**،(النجف الأشرف المطبعة العلمية،١٩٥٦م).

- **شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، تحقيق نسيب نشاوي (دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٨٣).

-**العاطل الحالي والمرخص الغالي**، تحقيق حسين نصار (القاهرة:دار المعارف ط١-١٩٥٧م.)

§ الحموي، ياقوت بن عبد الله (ت ٦٢٦هـ/١٢٢٨م):**معجم البلدان [٧ج]**( بيروت،دار صادر، ١٩٥٧).

§ حور، محمد ابراهيم: **صفي الدين الحلي: حياته وآثاره وشعره** ( العين: مكتبة المكتبة، ١٩٨٤).

§ ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت ٨٠٨هـ/١٤٠٥م):**العبر وديوان المبتدأوالخبر** [٧ج] (بيروت،دار الكتاب اللبناني،١٩٦٨).

§ خليل عماد الدين:**الإمارات الأرتقية في الجزيرة والشام (أضواء جديدة على المقاومة الإسلامية للصليبيِّين والتَّتر)**، (بيروت:مؤسسة الرسالة،ط١/١٩٨٠م).

§ ديوان: -**ديوان ابن زيدون** (أحمد بن عبد الله المتوفى ٤٦٣هـ/١٠٧٠م) تحقيق علي عبد العظيم (القاهرة:دار النهضة،١٩٧٨).

- **ديوان الشريف الرضي** (محمد بن الحسين الموسوي (المتوفى٤٠٦ هـ/ ١٠١٥ م) ، (بيروت:دار صادر،١٩٦١).

-**ديوان المتنبي** (أبو الطيب أحمد بن الحسين (المتوفى٣٥٤هـ/٩٦٥م) بشرح أبي البقاء العكبري، تحقيق مصطفى السقا وآخرين (بيروت: دار المعرفة،١٩٧٨م).

- **ديوان المتنبي** (أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت٣٥٤هـ/٩٦٥م) تحقيق عبد الرحمن المصطاوي (بيروت:دار المعرفة،ط١-٢٠٠٣).

- **ديوان أبي نواس** (الحسن بن هاني ت ١٩٥هـ/٨١٠م) تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب اللبناني د.ت).

§ سلاّم،محمد زغلول: **الأدب في العصر المملوكي** [جزءان] (الاسكندرية: منشأة المعارف،١٩٧١).

§ سليمان،أحمد السعيد: **تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل**( القاهرة: دار المعارف،١٩٧٩م).

§ سليم، محمود رزق:**صفي الدين الحلي**( القاهرة:دار المعارف،سلسلة نوابغ الفكر العربي سنة ١٩٦٠).

§ السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت٩١١هـ/١٥٠٥م). **المهذب فيما وقع في القرآن من المعرّب**، تحقيق عبد الله الجبوري ضمن (رسائل في الفقة اللغة)، (بيروت: دار الغرب الاسلامي،١٩٨٢م).

§ **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين، ٢ج (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، د.ت).

§ الشوكاني، محمد بن علي(ت١٢٥٠هـ/١٨٣٤م): **البدر الطالع من بعد القرن السابع** (القاهرة: مطبعة السعادة،١٣٤٨هـ).

§ شيخ الربوة،شمس الدين محمد النصاري الدمشقي (٧١٧هـ/١٣١٧م):**تحفة الدهر في عجائب البر والبحر** (بغداد: مكتبة المتنبي ١٩٥٧).

§ ضيف، شوقي(ت٢٠٠٣م):- **عصر الدول والإمارات** ( القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦.

-**الفن ومذاهبه في الشعر العربي**(القاهرة:دار المعارف ط ٤-١٩٦٠).

§ طبانة، بدوي: **معجم البلاغة العربية[٢ج]** ( الرياض، دار العلوم، ١٩٨٢).

§ عاشور،فايد حماد: **جهاد المسلمين في الحروب الصليبية** ( دمشق : مؤسسة الرسالة، ١٩٨١).

§ عباس،إحسان(ت٢٠٠٢م):- **تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر** (عمان:دارالشروق، ١٩٨٦).

- **فن الشعر**(الفنون الأدبية-٣)، (بيروت: دار الثقافة ط-٢ /١٩٥٩م).

§ عبد المهدي،عبد الجليل حسن:-**بيت المقدس في أدب الحروب الصليبيَّة** (عمان:دار البشير،ط٢-١٩٩٥م).

- **المدارس في بيت المقدس في العصرين الأيوبي والمملوكي ودورها في الحركة الفكرية**)(عمان: مكتبة الأقصى،١٩٨١).

§ عبد النور، جبور:**المعجم الأدبي** (بيروت: دار العلم للملايين،ط١-١٩٧٩م).

§ عبده، قاسم: **ماهية الحروب الصليبية** (الكويت:سلسلة عالم المعرفة١٤٩ -١٩٩٠).

§ عبيد، محمد صابر :**دراسات في شعرية القصيدة العربية الحديثة(نماذج في التطبيق)**،(بغداد: المكتبة الوطنية،٢٠٠٠م).

§ عرسان، ماجد: **هكذا ظهر جيل صلاح الدين وهكذا عادت القدس** (جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٩٨٥).

§ العسكري، أبو هلال: **كتاب الصناعتين**، تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم (القاهرة: البابي الحلبي، ١٩٧١).

§ العقاد، عباس محمود (ت١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م) :

-**أبو الطيب المتنبي حياته وشعره** ( بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٨٨).

- **مطالعات في الكتب والحياة** ( صيدا: المكتبة العصرية، د.ت).

§ علوش، جواد أحمد:**شعر صفي الدين الحلِّي**(بغداد:مكتبة المعارف،١٩٥٩م).

§ ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم(ت٢٧٦هـ/٨٩٠م): **الشعر والشعراء[٢ج]** ( بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٤) ١/٦٨-٦٩.

§ ابن كثير،أبو الفداء الحافظ اسماعيل بن عمر (ت٧٧٤هـ/١٣٧٣م): **البداية والنهاية[١٤ج]** ( القاهرة: مطبعة السعادة، ١٣٥٩هـ/١٩٣٢م).

§ الكفراوي، عبد العزيز: **الشعر العربي بين الجمود والتطور**( القاهرة : نهضة مصر، د.ت).

§ المجذوب، عبد الله الطيب (ت ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م): - **القصيدة المادحة ومقالات أخرى** (الخرطوم:جامعة الخرطوم،١٩٧٣).

- **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** (بيروت: دار الفكر، ١٩٧٠).

§ المحاسني، زكي: **شعر الحرب في الأدب العربي** ( القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١).

§ مطلوب، أحمد:[**معجم النقد العربي القديم**:أحمد مطلوب،دار الشؤون الثقافيّة،بغداد، ط، ١٩٨٨].

§ المقريزي، تقي الدين أحمد بن علي(ت٨٤٥هـ):

-**السلوك لمعرفة دول الملوك**[٦ج]، تحقيق (القاهرة:دار الكتب المصرية،١٩٣٤).

- **إغاثة الأمة بكشف الغمة**، تحقيق محمد زيادة وجمال الشيال (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٢، ١٩٥٧) .

§ قنيبي، حامد صادق: -"**رسالة في تحقيق معنى النظم والصياغة" مجلة الجامعةالإسلامية بالمدينة**، مجلد ١٨، العدد ٧١ و ٧٢ لسنة ١٤٠٦هـ.

- "**الخواص والمزايا في الأسلوب البلاغي" بحوث ودراسات في اللغة العربية وآدابها**، (**كتاب) كلية اللغة العربية** بالرياض/ جامعة الإمام محمد بن سعود، الجزء الثاني، ١٤٠٨هـ ص ص٥١١-٥٥٢.

- "**مشاركة صاحب المعاني اللغوي في البحث عن مفردات الألفاظ" مجلة الموافقات**، المعهد العالي لأصول الدين، الجزائر، العدد الخامس،السنة الخامسة، ١٩٩٦م، ص ص٦٧-٩٥.

§ معجم: - **معجم لسان العرب**: ابن منظور، جمال الدين، محمد بن مكرم (٧١١هـ/١٣١١م) (بيروت. ديوان صادر، دار بيروت،١٩٦٦م).

- **المعجم الوسيط**:مجمع اللغة العربية بالقاهرة(القاهرة، دار المعارف،١٩٨٠م).

- **الموسوعة العربية العالمية**: إعداد هيئة متخصصة، الرياض،١٤١٦هـ.

§ المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله(ت٤٤٩هـ/١٠٥٩م):**سقط الزند**،شرح ن - رضا(بيروت:دار مكتبة الحياة،١٩٨٧م).

§ النقاش، زكي: **العلاقات الاجتماعية والثقافية بين العرب والافرنج خلال الحروب الصليبية** (بيروت، دار الكتاب اللبناني١٩٤٦)

§ وهبه، مجدي: **معجم المصطلحات في اللغة والأدب** (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٩) .

# خطاب المقام النبوي والروضة الشريفة في نثر لسان الدين بن الخطيب

## قراءة في المكونات والروافد الثقافية

د. فايز عبدالنبي القيسي


## ملخص

تعد رسائل الوجد والشوق الديني إلى زيارة الأماكن المقدسة، ومخاطبة النبي ﷺ طلباً للشفاعة والغفران، وإرسالها مع الحجيج والزائرين إلى الروضة الشريفة من الظواهر الأدبية ــ الدينية التي كان للأندلسيين فضل السبق على المشارقة في اختراعها، في القرن الخامس الهجري. وقد سار الكتاب الأندلسيون بعد ذلك على هذا النهج، ووسعوا معانيها، وأضافوا إليها مما أملته عليهم ظروف مجتمعهم وأزمانهم المختلفة ، حتى أضحت تقليداً شائعاً حتى نهاية الوجود العربي الإسلامي في الأندلس.

وكان ممن برَّز في هذا الميدان لسان الدين بن الخطيب، فقد كتب رسالتين عن سلطاني غرناطة أبي الحجاج يوسف (ت٧٥٥هــ/١٣٥٤م)، وابنــه الغني بالله أبي عبد الله محمد (ت ٧٩٤هــ /١٣٩١م) ، فقد نحا فيهما منحى جديداً، وحملهما معاني سياسية لم تكن معهودة في هذا الضرب من الرسائل من قبل، فقد وصف فيهما أحوال بلاد الأندلس والظروف الصعبة التي مرت بها في هذه الفترة، حيث اتخذ ابن الخطيب من ذكر مناقب الرســول الكــريم ومعجزاته، والتشوق إليه وسيلة لطلب النجدة والاستشفاع به ليخلص الله الأندلسيين من المحن والمصائب التي حلت بهم، ويدفع عنهم كيد الإسبان الذين يريدون استعادة الأندلس إلى حظيرة النصرانية، وطرد المسلمين منها.

وقد استطاع ابن الخطيب بموهبته الأدبية أن يضيف إلى معاني رسائل الوجد والشوق الديني السابقة مما أملته عليه ظروف بيئته ومحيطــه الحــضاري ووقائع زمانه السياسية والدينية، فقد جمع بين المعاني المستمدة من النصوص الدينية والتراث العربي المشرقي والأندلسي، والرؤية الذاتية للأوضاع التي تعيشها الأندلس، وصاغها بلغته وصوره وأساليبه الخاصة.



## Abstract

### Addressing the Prophet as Portrayed in Ibn al-Khatib's Artistic prose

This study deals with the phenomenon of addressing the prophet expressing religious nostalgia to visit the two holy Mosques in makkah and Madinah, as portrayed in Ibn al-Khatib's two letters

The study reveals that this literary-religious phenomenon is believed to have appeared in Islamic Spain during the ٥th A.H/١١th A.D. century and reached its full florescence at the hands of Ibn al-Khatib who is considered the first writer to excel in this type of artistic prose when he wrote two epistles on behalf of his masters during the era of Bani Nasr, and sent them with the travellers to the prophet in order to be recited in front of prophet's tomb.

The study of those two pieces shows that Ibn al-Khatib dealt with panegyric of the prophet, and added another political dimension to this kind of writing expressed the external threat they faced from hostel Spanish who were determined to drive the Muslims out of the area. He also appealed to Allah and the prophet to help the Andalusian achieve victory against the Spanish.

The study also reveals that Ibn al-Khatib employed old eastern and Andalusian expressions, to indicate new perceptions and sentiments peculiar to them as Andalusian.


* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة مؤتة، الأردن.

## أولاً: النشأة والتطور

تعدُّ رسائل الوجد والشوق الديني إلى زيارة الأماكن المقدسة، ومخاطبة النبيﷺ، بعد وفاته بالسَّلام والتَّحية والتوسل والتَّشفُّع به إلى الله في المقاصد والغايات الدُّنيويَّة والأخرويَّة، وإرسالها إلى المقام النَّبوي والرَّوضة الشَّريفة مع الحجيج والزائرين الذين شدُّوا الرحال إليها، من الظواهر الأدبية – الدينية التي كان للأندلسيين فضل السَّبق على المشارقة في ابتداعها، في القرن الخامس الهجري[١].

ولعل الوزير الكاتب أبا القاسم محمد بن الجَدِّ الإشبيلي (ت٥١٥هـ/١١٢١م)، أول من فتح الباب في الكتابة في هذا اللون من أدب الرَّسائل، حيث كتب رسالة على لسان رجل صدر عن بيت الله الحرام، وزيارة قبر النبيﷺ، وكشف فيها عن حبه الشديد، ووجده العظيم للرسول الكريم، وكأنه ينفِّسُ عن نفسه المحرومة من زيارة قبر النبيﷺ، ويسقط رغبته المكبوتة، ويحوِّلُها إلى رسالة ويستعير ذاتاً أخرى، للحديث عن تجربتها الذَّاتية[٢].

وكتب ابن الجَدِّ رسالة أخرى يهنئ فيها من سعد بزيارة قبر النبي ﷺ، ويعبِّر فيها عن مشاعره العظيمة وتهانيه الصادقة، وهو يتخيَّل رحلةَ الحجِّ كاملة، ويبين تأديته لشعائر الحجِّ[٣].

ولقد سار الأدباء الأندلسيون بعد ذلك على هذا النهج من كتابة الرسائل إلى الرَّوضة الشَّريفة، وتنافسوا في إظهار مقدرتهم الفنية في كتابة هذا اللون من الرسائل، كما يشير إلى ذلك المقَّري "أقول: هذا

(١) انظر القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي بن أحمد (ت ٨٢١هـ/١٤١٨م)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ج٦، ص٤٦٩؛ المقَّري، أحمد بن محمد التلمساني (ت١٠٤١هـ/١٦٣١م)، أزهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق سعيد أحمد أعراب وعبد السلام الهراس، اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي بين حكومة المملكة المغربية وحكومة دولة الإمارات العربية المتحدة، (د.ت)، ج٤، ص٢٠؛ إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧، ص٣٠٣؛ فايز القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير، عمان، ١٩٨٩، ص١٩٤؛ محمود علي مكي، المدائح النبوية، مكتبة لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، بيروت، القاهرة، ١٩٩١، ص١٢٢؛ محمود علي مكي، "السيرة النبوية في التراث الأندلسي"، مجلة الهلال، أغسطس، ١٩٧٨، ص١٠٢-١٠٩، ص١٠٨؛ الجراري، عباس، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مكتبة المعارف،١٩٧٩، ج١، ص١٤١-١٦٧؛ جبران، محمد مسعود، فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب، دار المدار، طرابلس الغرب، ٢٠٠١، ج١، ص٢٣٦-٢٣٧.

(٢) انظر نص الرسالة في: ابن بسام، أبو الحسن علي (ت ٥٤٢هـ/١١٤٧م)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٨-١٩٧٩، ق٢، م١، ص٢٨٦-٢٨٧.

(٣) انظر نص الرسالة في: ابن بسام، الذخيرة، ق٢، ك١، ص٢٨٨.

مقامَ طالما طَمَحَت إليه همُ الرِّجال، وتَسَابَقَت جيادُ أفكارِهِم في مضمَارِهِ بالرَّويَّة والارتجال، وسَارَت أرواحُهم مع الرِّفاق، وإن أقامت الأشباحُ، وطارت قلوبُهم بالأشواقِ، ولم لا وهو سوقٌ تعظمُ فيه الأرباح"[١].

ولقد اعتقد كثير من المسلمين في قدرة هذه الرسائل على أن تكفل الاستجابة لدعوات كاتبيها، فالمقَّري يورد رسالة كتبها الشاعر الكاتب محمد بن مسعود المعروف بابن أبي الخصال (ت٥٤٠هـ/١١٤٥م) عن رجل من أهل قرطبة، يُقَالُ له عبد الله بن عبد الحق الصَّيرفي، وكان عليل الجسم، ولمّا وصلت رسالته إلى القبر الشريف بُرِئَ مِنْ علَّته[٢].

كما نقل لنا المقَّري عدداً آخر من رسائل مماثلة كتبها ابن الغمَّاد المالقي (٥٣٠هـ/١١٣٥م) وابن أبي الخصال (ت٥٤٠هـ/١١٤٥م)، والقاضي عياض (ت ٥٤٤هـ/١١٤٩م)[٣].

وهي رسائل في معظمها تصور نفسية أولئك الكُتَّاب الذين لم تسعفهم الظروف في زيارة الحرم المكي والقبر النَّبوي، وتصف ما كانوا يكابدونه من شوق وحنين إلى تحقيق هذه الأمنية العزيزة التي حُرِمت منها نفوسهم، فكانوا يكتبون بها إلى قبر الرسول ﷺ، مع أولئك الذين شدُّوا الرِّحال إلى قبره الطاهر، وتكشف هذه الرسائل عن الشعور الدِّيني العميق الكامن في نفوس الأندلسيين، وتطلّعهم الصَّادق إلى زيارة قبر الرسولﷺ.

**ثانياً: أسباب ظهور هذا اللون في الرسائل**

لقد ظهر موضوع الوجد الديني والشوق إلى زيارة الأماكن المقدسة، في الشعر الأندلسي، منذ العهود الأولى للوجود العربي الإسلامي في الأندلس[٤]، وقد أخذت هذه الظاهرة تتكاثر في الأندلس منذ عصر ملوك الطَّوائف، الذي انفرط فيه عقد الخلافة، وانقسمت الدولة الواحدة إلى دويلات متعددة، وأخذت فيه القوى الإسلامية تضعف، والعدو يقوى، وحركة استرداد الأندلس إلى حظيرة النصرانية تشتدُّ، والفتنة بين

(١) انظر: المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص٢٠.

(٢) انظر: ابن خير، أبو بكر محمد بن خير بن عمر الإشبيلي (ت ٥٧٥هـ/١١٧٩م)، فهرسة ما رواه عن شيوخه، تحقيق فرنسشكه قداره زيدين وخليان رباره طرغوه، طبعة جديدة ومنقحة عن الأصل المطبوع في مطبعة قوش بسرقسطة سنة ١٨٩٣، منشورات المكتبة التجارية ببيروت، والمثنى ببغداد، ومؤسسة الخانجي بالقاهرة، ١٩٦٣، ص ٤١٨؛ والمقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص٢٩-٣١.

(٣) انظر هذه الرسائل الثلاث في: المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص٣٣-٣٤؛ ٢١-٢٩؛ ١١-٢٠، على التوالي.

(٤) يعد العالم الأندلسي عبد الملك بن حبيب الإلبيري (ت ٢٣٨هـ/٨٥٢م) أول من صوّر الشوق إلى البقاع المقدسة. انظر المقَّري، أحمد بن محمد (ت ١٠٤١هـ/ ١٧٢٨م) نفخ الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨، ج١، ص٤٦.

ملوك الطَّوائف تستعر إلى أن تغلّب العدو على جميعهم، فأرغم أمراء إشبيلية، وبطليوس، وطليطلة وغيرهم، على الخضوع ودفع الجزية صاغرين، وفي ظل هذه الظروف والأحداث العصيبة نقل بعض الكُتَّاب هذا الموضوع من الشعر إلى النثر، واتخذوه وسيلة يبثون فيها شجوهُم ويفرغون همومهم الذاتية والعامة، ويتوسلون بها إلى الرسولﷺ، ويستمدون بها العون منه في دفاعهم عن الأندلس [1].

ولعل الأسباب التي أدت إلى ظهور هذا اللون من الرسائل وتطوره تتمثل بما يلي:

١. بعد الشُّقَّة بين الدِّيار الأندلسية والأماكن المقدسة في المشرق، مما أدى إلى عجز عدد كبير من الأدباء الأندلسيين عن تأدية مشاعر الحج، وزيارة المدينة المنوَّرة والصَّلاة في مسجدها النَّبوي، وزيارة رسول الله ﷺ، والاكتحال برؤية الرَّوضة الشريفة والدِّيار التي سكنها أو مر بها أو كانت له فيها ذكريات حفظها المسلمون جيلاً بعد جيل[2]. مما أدَّى إلى إذكاء جذوة الحنين والشَّوق، وقوَّى الشعور والرغبة في زيارة هذه الأماكن المقدسة، منذ العهود الأولى للوجود العربي الإسلامي في الأندلس، لتتسع دائرة الحنين، ويصير حباً جارفاً وتياراً أندلسياً قوياً، كما يشير إلى ذلك القلقشندي بقوله:" إن أكثر الناس معاطاة لهذا الفن أهل المغرب لبُعد بلادهم، ونزوح أقطارهم"[3].

٢. المصاعب والمخاطر الطبيعية التي كانت تكتنف رحلة الحج وزيارة الأماكن المقدَّسة، التي كانت تجعل من تأدية هذه الفريضة أمراً صعباً عزيز المنال[4]، فقد سجَّل بعض أصحاب كتب السِّير والتَّراجم الأندلسية ألواناً من هذه المصاعب، وأشار إليها بعض الراحلين

(١) انظر: شوقي ضيف، عصر الدول والإمــارات: الأندلس، دار المعــارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٤٨٠؛ جبران، فنون النثر الأدبي، ج١، ص ٢٣٧؛ القيسي، أدب الرسائل في الأندلس، ص ١٦-١٧ .

(٢) انظر: الداية، محمد رضوان، في الأدب الأندلسي، دار الفكر العربي، بيروت، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ص٢٣٨.

(٣) القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص٤٦٩.

(٤) حول المخاطر التي كان يتعرض لها الركب الحجازي الأندلسي، انظر: محمد الهادي أبو الأجفان، "رحلات الأندلسيين إلى الحرمين"، في السجل العلمي لندوة الأندلس: قرون من التقلبات والعطاءات، القسم الثاني، تحرير عبد الله بن علي الزيدان وآخرين، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، ١٩٩٦، ص٣٨٥-٤٢٦، ص٣٩٦-٣٩٩؛ الداية، في الأدب الأندلسي، ص٢٣٨-٢٣٩.

الأندلسيين إلى المشرق الذين دوَّنوا أحداث رحلاتهم، فقد أشار عثمان بن يوسف الأنصاري الذي حج سنة (٥٣١هـ/١١٣٦م) إلى أنه كاد يغرق في ركوبه البحر[١].

وغرق أحمد بن سليمان الغرناطي في حدود سنة (٥٦٣هـ/١١٦٧م)، في عودته بعد أن أدَّى فريضة الحج، "واستشهد كلٌّ من كان معه بالمركب الذي كان فيه، وتعلَّق هو بعودٍ من أعوادِهِ وبقي عليه أياماً حتى قيَّضَ اللهُ له من التَقَطَهُ وبه رمقٌ، فعولِجَ حتى ثابت إليه حياتُهُ، وجلا حالهُ ذلك عن اختلالِ ذهنهِ"[٢].

وواجه أبو الحسن علي القلصادي (ت ٨٩١هـ/١٤٨٦م)، في رحلة حجه وهو في الطريق البحري بين طرابلس الغرب وثغر الإسكندرية سنة (٨٥١هـ/١٤٤٧م) صعوبات ومخاطر جمة، وصفها بقوله: "مشقَّاتٌ عِظَامٌ، تَحَارُ فِيْ وَصْفِهَا المَحَابِرُ وَالأَقْلامُ، حَتَّى وَقَعَ مِنْ كُلٍّ لأمرِ اللهِ الاستسلامُ، وَصَارَ الإِنْسَانُ يُنَادِي بِلِسَانِ الحَالِ أَنَا الغَرِيقُ فَمَا خَوفِي مِنَ البَلَلِ"[٣].

وكان بعضُ هذه المصاعب والمخاطر ناشئاً عن انعدام الأمن والطمأنينة على النفس والمال، في طريق الرَّكب الحجازي الأندلسي، مما لم يكن بالإمكان تلافيه بالحذر والاستعداد للمواجهة، أو بالعدول عن الرِّحلة، مما اقتضى طرح مسألة وجوب الحج على أهل الأندلس، على الفقهاء الأندلسيين والمغاربة لإصدار الفتوى المناسبة التي توضح الحكم الشرعي في ذلك[٤]، غير أن تلك المصاعب والمخاطر لم تؤدِّ إلى انقطاع الرِّحلة إلى المعاهد الحجازيَّة والأمكنة النبويَّة، بل تواصلت واستمرت حتى آخر أيام الوجود العربي الإسلامي في الأندلس.

---

(١) انظر: ابن عبد الملك المراكشي، أبو عبد الله محمد (٧٠٣هـ/١٣٠٢م)، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، ج٥، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٥، ص١٤٠-١٤١.

(٢) ابن عبد الملك المراكشي، أبو عبد الله محمد (ت٧٠٣هـ/١٣٠٢م)، الذيل والتكملة، ج١، تحقيق محمد بن شريفة، وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤، ج١، ق٢، ص٤٣٣.

(٣) القلصادي، أبو الحسن علي (ت ٨٩١هـ/١٤٨٦م)، رحلة القلصادي، دراسة وتحقيق محمد أبو الأجفان، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، (د.ت)، ص١٢٤.

(٤) يشير البلوي، أبو البقاء خالد بن عيسى ( ت ٧٦٥هـ/١٣٦٤م) إلى أنه كان قد واجه عدة محن عند عودته من الحج إلى المغرب بعد خروجه من الإسكندرية سنة ٧٣٨هـ/ ١٢٣٧م ، تآمر فقد عليه صاحب المركب ففر تاركاً أبا البقاء وأخاه في العراء فتكبدا شقاء مريرا وجوعا مؤلما حتى عادا إلى الإسكندرية، ومنه محنته بعد خروجه من بجاية حيث اعترض قافلتهم عربان جبل الزاب، فوقعت معركة انهزم فيها أعداؤهم وسلم الله أبا البقاء، تاج المفرق في تحية علماء المشرق، مقدمة وتحقيق الحسن السائح، صندوق إحياء التراث الإسلامي، د. ت.، ج١، ص ٥٤، ج٢، ص ٢٩-٣٦. وانظر أيضاً: أبو الأجفان، "رحلات الأندلسيين إلى الحرمين"، ص٣٩٨-٣٩٩.

٣. انشغال المسلمين بالصراع مع الإسبان وبخاصة منذ مطلع القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي، وما كان من دعوة العلماء إلى الجهاد وإيثاره على الحج، فقد ذكر أبو الوليد بن رشد الجد (ت ٥٢٠هـ/١١٤٥م) في إجابته على سؤال علي بن يوسف بن تاشفين "هل الحجُّ أفضل لأهل الأندلس أم الجهادُ في ذلك الوقت؟"، إن "فرضَ الحج ساقطٌ عن أهل الأندلسِ في وقتنا هذا، لعدم الاستطاعةِ التي جعلها اللهُ شرطاً في الوجوبِ لأنَّ الاستطاعةَ القدرةُ على الوصولِ مع الأمنِ على النَّفسِ والمالِ، وذلك معدومٌ في هذا الزمان، وإذا سَقَطَ فرضُ الحجِّ لهذه العلَّة صار نفلاً مكروهاً لتقحم الغررِ فيه، فبان بما ذكرناه أن الجهادَ الذي لا تُحْصَى فوائدهُ وفضائلهُ، في القرآن والسُّنن المتواترة والآثار أفضل منه"(١).

وكتب لسان الدين بن الخطيب (ت ٧٧٦هـ/١٣٧٤م) رسالة على لسان سلطانه إلى العلماء العاملين في تفضيل الجهاد على الحج، ويقيم هذا التفضيل على أساس يتصل بمصلحة الأمة، يتجاوز حدود الأجر الفردي إلى الفائدة الجماعيَّة، يقول: "فإنَّكم إذا حَجَجْتُمْ أَعَدْتُمْ فَرضاً أديتموه، وفضلاً ارتَدَيْتُموه، فائدتُهُ عليكم مقصورةٌ، وقضيةٌ فيكم محصورةٌ، وإذا أقمتم الجهادَ جلبتم إلى حسناتكِم عملاً غريباً، واستأنفتم سَعْياً من اللهِ قريباً، وتعدَّت المنفعةُ إلى ألوفِ النَّاسِ المستشعرة لباسَ البؤس"(٢).

٤. الظُّروفُ السياسيَّةُ الصَّعبة التي كانت تمر بها الأندلسُ نتيجةَ اشتداد الصراع الدِّيني بين المسلمين والإسبان، واستيلائهم على عدد كبير من أمهات المدن والقلاع الأندلسية، مما دفع الكُتَّاب الأندلسيين إلى أن يتخذوا من ذكر مناقب الرسول ﷺ، ومعجزاته والتشوق

---

(١) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد (ت ٥٢٠هـ/١١٤٥م)، فتاوى ابن رشد، تحقيق المختار بن الطاهر التليلي، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٤٠٧هـ، ج٢، ص ١٠٢٢-١٠٢٣.

(٢) المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص١٨٨-١٨٩. لعله من المفيد الإشارة إلى أن ابن الخطيب يشير في رسالة كتبها على لسان محمد الغني بالله إلى صاحب مكة أبي الحسن بن عجلان إلى أن " الحج والجهاد أخوان يرتضعان ثدي المناسبة، ويكادان يتكافآن في المحاسبة سفراً وزاداً، ونية واستعداداً، وإتلافاً لمصون المال، وإنفاذاً، وخروجاً إلى الله لا يؤثر أهلاً ولا ولداً، ويفترقان محلاً، ويجتمعان جهاداً، ويرفعان للملة مناراً سامياً وعماداً"، لسان الدين بن الخطيب، أبو عبدالله محمد بن سعيد (ت ٧٦٦هـ/١٣٧٤م)، ريحانة الكتاب ونجعه المنتاب، حققه ووضع مقدمته وشواهده محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠، ج ١، ص ٢٠٩.

إليه وسيلةً لطلب النجدة والاستشفاع به ليخلصَهم الله من المحن والمصائب التي حلَّت بهم، ويردَّ عنهم كيد الإسبان، من جهة، وليخلصهم من الأزمة الروحية-النفسية التي يعيشونها نتيجة انغماسهم في اللهو والمجون الذي كانوا يعتقدون أنه وراء ما يعانونه من الذِّلة والمهانة، وتدنيس الأمكنة، وانتهاك الأعراض(١).

٥. المصاعب والمخاطر الطبيعية التي كانت تكتنف رحلة الحج وزيارة الأماكن المقدَّسة، التي كانت تجعل من تأدية هذه الفريضة أمراً صعباً عزيز المنال(٢)، فقد سجَّل بعض أصحاب كتب السِّير والتَّراجم الأندلسية ألواناً من هذه المصاعب، وأشار إليها بعض الراحلين الأندلسيين إلى المشرق الذين دوَّنوا أحداث رحلاتهم، فقد أشار عثمان بن يوسف الأنصاري الذي حج سنة (٥٣١هـ/١١٣٦م) إلى أنه كاد يغرق في ركوبه البحر(٣).

**ثالثاً: خطاب المقام النبوي والروضة الشريفة في رسائل ابن الخطيب**

لقد كتب لسان الدين ابن الخطيب رسالتين في الوجد والشوق الدِّيني عن سُلْطَاني غرناطة أبي الحجاج يوسف (ت ٧٥٥هـ/١٣٥٤م)، وابنه الغني بالله أبي عبد الله محمد (ت ٧٩٤هـ/١٣٩١م)(٤)، وكان فيهما –على حدِّ قول المقَّري-: " ممن أَتَى في هذا البابِ بما أَرْبَى عرفُهُ على كلِّ طيبٍ"(٥)، حيث نحا فيهما

(١) لمزيد من التفصيل انظر:

Jarrar, Salah, Literature and Literary Life in Nasrid Granada (١٢٣٨-١٤٩٢) and their Relation to State Politics, thesis presented for the doctor of philosophy in the University of London, School of Oriental and African Studies, ١٩٨٢, pp. ٢٧٧-٢٧٨.

(٢) حول المخاطر التي كان يتعرض لها الركب الحجازي الأندلسي، انظر: محمد الهادي أبو الأجفان، "رحلات الأندلسيين إلى الحرمين"، في السجل العلمي لندوة الأندلس: قرون من التقلبات والعطاءات، القسم الثاني، تحرير عبد الله بن علي الزيدان وآخرين، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، ١٩٩٦، ص٣٨٥-٤٢٦، ص٣٩٦-٣٩٩؛ الداية، في الأدب الأندلسي، ص٢٣٨-٢٣٩.

(٣) انظر: ابن عبد الملك المراكشي، أبو عبد الله محمد (٧٠٣هـ/١٣٠٢م)، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، ج٥، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٥، ص١٤٠-١٤١.

(٤) انظر نص الرسالتين في: لسان الدين بن الخطيب، أبو عبدالله محمد بن سعيد (ت ٧٦٦هـ/١٣٧٤م)، الإحاطة في أخبار غرناطة، حققه ووضع مقدمته وشواهده محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧، ج ٤، ٥٢٧-٥٦٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص٥٥-٦٢، ٦٢-٨٠؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص٣٤-٤٥، ٤٥-٧٩؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٤-٣٦٠، ٣٦١-٣٧٩، على التوالي، ونص الرسالة الأولى في القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ٤٦٩-٤٧٠. ولعله من المفيد الإشارة إلى أن هناك اختلافات يسيرة بين هذه النصوص في صيغ بعض المفردات، وهي اختلافات لا تؤثر على المعنى؛ لذا فإن الباحث لم يشغل نفسه بها.

(٥) المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص٣٤.

منحى جديداً، وحمَّلهما معاني سياسية لم تكن معهودة في هذا الضرب من الرسائل من قبل؛ فقد وصف فيهما أحوال بلاد الأندلس، وطلب من النبي ﷺ العون والمساعدة في الدفاع عن كلمة الإسلام، والجهاد ضد الأعداء؛ أي أنَّ ابن الخطيب قد طوَّر رسائل الشوق والوجد الديني، فلم تعد مجرد رسائل تنوب عن صاحبها لعجز مادي أو صحي، بل أصبحت في خضمِّ هذا الصِّراع الذي يهدِّد الوجود العربي الإسلامي في الأندلس صرخات تنبعث مستنصرةً للاستظهار على العُداة، وأيادٍ تُمَدُّ مستغيثةً للاستنجاز للعِداة(١).

وعلى الرُّغم من أن ابن الخطيب كتب هاتين الرسالتين بدوافع خارجية، فإن الباحث يجد أن هناك تداخلاً كبيراً بين خطابين: خطاب الذات/الكاتب، وخطاب الخارج/ السلطان الذي كلَّفه بالكتابة، فقد انسجمت رؤيتاهما وتداخلتا؛ لأنهما في السياق نفسه، سياق الشوق والوجد الديني؛ لذا فإن الباحث لن يشغل نفسه بالبحث في ثنائية هذا اللون من الخطاب في النصين، بل سينظر إلى كلٍّ منهما على أنه يمثل صوتاً واحداً(٢)، غير أن الباحث سيشير إلى بعض ملامح هذا التداخل بين الخطابات المختلفة، في ثنايا البحث.

### أ.محاور خطاب المقام النبوي والروضة الشريفة

لقد دار خطاب المقام النبوي والروضة الشريفة في رسالتي ابن الخطيب حول ثلاثة محاور أساسية، هي:

---

(١) حول هذه الظاهرة انظر: جبران، فنون النثر الأدبي، ج١، ص ٢٣٧؛ مصطفى الزباخ، " بنية الصراع الحضاري الأندلسي من خلال رسائل ابن الخطيب: قراءة في المكونات والدلالات"، في مجلة كلية الآداب بتطوان، جامعة سيدي محمد بن عبدالله، عدد خاص بندوة ابن الخطيب، السنة الثانية، العدد الثاني، ١٤٠٨- ١٩٨٧، ص ٣٧٣؛ Jarrar, Literature and Literary Life in Nasrid Granada, pp. ٢٧٧-٢٨٤

(٢) حول ظاهرة ثنائية الخطاب في شعر لسان الدين بن الخطيب انظر: فاطمة طوطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، مكتبة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ٣٢٨-٣٣٣. لم يقتصر ابن الخطيب في هاتين الرسالتين على ثنائية الخطاب بل تجاوز ذلك إلى الجمع بين الخطاب الشعري والخطاب النثري، فقد مهد ابن الخطيب لكل رسالة من رسالتيه بقصيدة تتضمن كثيراً من القضايا التي ضمنها النص النثري التالي لها متَّبعاً في ذلك سنة سابقيه من الكتاب الأندلسيين. حول شيوع هذه الظاهرة الفنية عند الأندلسيين انظر: البير مطلق، "مبنى الرسالة في نثر ابن زيدون وشعره"، في الكتَّاب: مجلة شهرية يصدرها اتحاد المؤلفين والكتَّاب العراقيين، السنة التاسعة، العددان ١١-١٢( خاصان بابن زيدون)، تشرين الثاني- كانون الأول، ١٩٧٥، ص ٢٢-٣٦؛ القيسي، أدب الرسائل في الأندلس، ص ٣٢٢-٣٢٧؛ جبران، فنون النثر الأدبي، ج١، ص ٢٣٨-٢٣٩؛ مصطفى محمد أحمد علي السيوفي، ملامح التجديد في النثر الأندلسي خلال القرن الخامس الهجري، ط١، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٨٣-١٨٧.

**١. محمد المخصوص بمناقب الكمال وكمال المناقب**

أ. صورة النبي المبعوث الذي يحمل له الشوق والوجد والحبَّ الخالص، فقد وقف ابن الخطيب أمام شخصية النبي ﷺ المبعوث، وأفاض في ذكر صفاته وأخلاقه وسماته المعنوية، وأسبغ عليه كل الصفات التي تليق بخاتم الأنبياء والمرسلين، فهو مخصوصٌ بمناقبِ الكَمَالِ، وكمالِ المَنَاقِبِ، التي تجعلُهُ ينفردُ بالعظمةِ والمجدِ والجلالِ، إنه "سيدُّ الرُّسُلِ"(١)، و"درةُ الأنبياءِ التي لها الفَضْلُ على الدُّرَرِ"(٢)، و"مُخْتَارُ اللهِ المَخْصُوْصِ باجْتِبَائِهِ... وحبيبهُ الَّذِيْ لَهُ المزيةُ على أحبائِه، من ذريةِ أنبياءِ اللهِ تعالى آبائِهِ"(٣)، وهو" صَفوَةُ فرعِ البشرِ، ومُنْتَهَى أَطْوَارِهِ... المَخْصُوْصُ بالنَّسَبِ الصَّرِيْحِ"(٤).

ويتَّصِلُ بِذَلك فكرةُ "الحقيقة المحمَّديَّة" أو "النُّور المحمَّدي" التي رددها بعضُ المتصوفة وبعض مُدَّاح الرسول ﷺ في المشرق(٥)، وفحواها أن الدنيا خُلِقَت من أجل محمدٍ، وأنَّهُ العلةُ الحقيقةُ لوجود العالم، يقول ابن الخطيب إنه "فائدةُ الكونِ ومَعْنَاهُ، وسرُّ الوجودِ الذي بَهَرَ الوجودَ سَنَاهُ"(٦)، وقد خصَّه الله بالنُّور الَّذي كلُّ نورٍ في الوجودِ مستعارٌ من نورهِ إنَّه مَن " الأنوارُ مِن عُنْصرِ نورهِ مستمدةٌ"(٧).

---

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٣٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٨؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ٤٧١؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص٤٠؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٧.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٣٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٥-٦٦؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ٤٧١؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٥؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٣.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٣٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٦؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ٤٧١؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٨-٤٩؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٣.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٣٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٦؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٨-٤٩؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٣-٣٦٤.

(٥) لمزيد من التفصيل حول فكرة "النور المحمدي" انظر: شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٨، ص٢٣٨-٢٣٩؛ نيكولسون، رينولد ألن، في التصوف الإسلامي، ترجمة أبو العلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٠٨-١٧١؛ ضيف، عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص٤٨٢-٤٨٣؛ قصبجي، لسان الدين بن الخطيب (حياته وفكره وشعره)، منشورات جامعة حلب، حلب، ١٩٨٢، ص١٥٩-١٧٣؛ حلمي القاعود، محمد ﷺ في الشعر الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٨٧، ص١٣٤-١٣٨.

(٦) المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٣٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٧؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٢.

(٧) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٢٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٣٩؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٦.

وقد اصطفاه الله قبل نشأة الكـــون، فكـــان مبدأ الوجود، ومبدأ النبيين وخاتمتهم، وهو بذلك سبق آدم وجميع المخلوقات، وقـــد" وَجَبَت له النبوةُ وآدمُ بينَ الطِّينِ والماءِ"[١]، وهو "المُصْطَفَى من ذُريةِ آدَم مـــن قبلِ أن يَكْسُـــو العـــظامَ أديمُهُ، المحـــتومُ في القـــدَمِ، وَظلماتِ العَدَمِ، عِنْدَ صِدْقِ القدمِ تقديمه وتفْضيله "[٢].

وقد سبق وجودُهُ المعنويُّ وجودَهُ الجَسديَّ، إنَّه النُّور الذي استمد منه الأنبياءُ منذ آدم ومن تلاه من الأنبياء، إنه "وديعةُ النُّور المُنْتَقل إلى الجباهِ الكريمةِ والغرر..."[٣]، ومن جَعَلَهُ (اللهُ) أولَ الأنبياءِ بالمعنى وآخرَهُمْ بالصُّورةِ"[٤].

وهو "رسولُ الحقِّ إلى كافةِ الخلقِ، وغمامُ الرَّحمةِ الصَّادقُ البَرْق"[٥]، و"مُخرجُ النَّاسِ من الظُّلماتِ إلى النُّورِ"[٦]، و" المُشْفَعُ يَوْمَ العَرْضِ"[٧]، و"الشَّفيعُ الَّذي لا تردُّ في العُصَاةِ شَفاعتُهُ، والوجيهُ الذي قُرِنَتْ بطاعةِ اللهِ طاعتُهُ، والرؤوفُ الرَّحيمُ الذي خلصت إلى اللهِ في أهلِ الجرائمِ ضراعتُهُ"[٨].

لذلك يحاولُ ابن الخطيب أن يستفيد من منزلة النبي ﷺ عند الله عز وجل، وقد حَازَ "في ميدانِ اصطفاءِ الرَّحْمَن قَصَبَ السَّبق"[١]، مما يؤهله للتدخل من أجل تحقيق الغاية التي ينشدها، فيتوسل إليه بالشَّفاعة في

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٢٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٣٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٦.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٣٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٣.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٣٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٣.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٣٣؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦١؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٣؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٩.

(٥) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٢٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٣٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٦.

(٦) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٢٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٣٩؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٦.

(٧) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٢٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٣٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٦.

(٨) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٣٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٦؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٩؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٤.

تحقيق أمانيه الدنيويَّة في النصر على الأعداء وكشف الغمة عن الأمة، قائلاً: ونبتهلُ إلى اللهِ الذي أَطْلَعَكَ في سماءِ الهدايةِ سراجاً، وأَعْلَى لك في السَّبْعِ الطِّبَاقِ مِعراجاً، وأمَّ الأنبياءَ منك بالنبي الخاتمِ... أن لا يقطعَ عن هذهِ الأمةِ الغريبةِ أسبابَكَ، ولا يسدَّ في وجوهِها أبوابَكَ، ويوفقها لاتِّبَاع هُدَاك، ويثبِّت أقدامها على جهادِ عداك.."[٢].

ب. كما تحدَّث عن شخصية النبي ﷺ من خلال الأحداث التي ارتبطت بها، وهي متنوعة وذات مغازٍ كثيرة، وقد تناولها بالإشارة المكثَّفة الدَّالة، لقد بدأت هذه الأحداث قبل مولد النبي ﷺ، ثم امتدَّت بعد وفاته حتى أيام ابن الخطيب، فقد "أضاءَت لميلادهِ مصانعُ الشَّامِ وقصورُهُ"[٣]، إذ روي أنَّ أمه عليه السلام رأت حين وضعَتْهُ نوراً أضاءَ له قصورُ الشَّام، وأشار إلى حادثةِ الإسراءِ والمعراج، فهو قد "رَأى من آياتِ ربِّه الكبرى، ونَزَل فيه سبحانَ الذي أَسْرَى"[٤].

ويتحدَّث عن معجزات النبيﷺ، التي أَرْبَى على الألف عدُّها" من جمادٍ يَتَكَلَّمُ، وجذعٍ لفراقه يتألمُ، وقمرٍ له ينشقُ، وحجرٍ يشهدُ أنَّ ما جاء به هو الحقُ، وشمسٍ بدعائِهِ عن مسيرها تحبسُ، وماءٍ من بين أصابعِهِ ينبجس، وغمامٍ باستسقائِهِ يصوبُ..."[٥]، وهو "المنصورُ بالرُّعْبِ والرِّيْحِ ... وَمَنْ شُقَّ صَدْرُهُ لِتَلْقَى روحَ أَمْرِهِ غُلاماً"[٦]، وغير ذلك كثير.

ج. كما تحدَّث ابن الخطيب عن ملامح شخصية النبي ﷺ من خلال الإشارة إلى بعض الأماكن التي شهدت أحداثاً أو وقائع أو ذكريات تتعلَّق بشخصية النبيﷺ، وهي الأماكن الممتدَّة ما بين داري بعثته وهجرته؛

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٢٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٣٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٦.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٦٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٩؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧٩.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٢٩-٥٣٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٨؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٣٩؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧٩.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٢٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٣٩؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٦.

(٥) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٨؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٢؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٠؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٧.

(٦) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٦؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٩؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٣.

أي تلك التي وُلِد فيها، وأقام بها، وتنزل فيها عليه الوحي، وبلغ فيها دعوته، واتجه إليها بالصلاة، وعلم الناس فيها أمور دينهم.

ولا يذكر ابن الخطيب هذه الأماكن صراحة، لكنه يستخدم كلمات ذات إيحاءات ودلالات دينية كثيرة، مثل: معاهد، ومشاهد، ومدارس، ومطالع... وغيرها وهي ألفاظ تنصرف إلى الأماكن المقدسة في مكة والمدينة، يقول ابن الخطيب: "فيا لها من معاهدَ فازَ من حَيَّاهَا، ومشاهدَ ما أعْطَرَ رَيَّاهَا، ونَزَل في حُجراتِهَا عليك الملكُ، وانْجَلَى بضياءِ فرقانِكَ فيها الحلكُ، مدارسُ الآياتِ والسُّورِ، ومطالعُ المعجزاتِ السَّافرةِ والغررِ، حيث قُضِيَت الفروضُ وحُتِمَت، وافتُتِحت سور الوحيِ وخُتِمَت، وابتدئت الملةُ الحنيفةُ وتُمِّمَت، ونُسِخَت الآياتُ وأُحْكِمَت"[١]. وهي أيضاً "مهبطُ وحي الله، ومتنزَّلُ أسمائِهِ، ومترددُ ملائكةِ سمائِهِ، وومرافقُ أوليائِهِ، وملاحدُ أصحابِهِ خيرةِ أنبيائِهِ..."[٢].

وتحظى التربة التي احتضنت النبيﷺ، بمكانة رفيعة بين الأمكنة المقدسة التي أشار إليها ابن الخطيب، فهي "التربةُ المقدَّسةُ اللحد"[٣]، و"وروضةُ الجنَّةِ المفتَّحةُ أبوابُها"[٤]، بمثوى النبيﷺ، و"صوان القدس"[٥]، الذي أجنَّه وحواه.

ويكشف عن أن أشواقه إلى هذه الأمكنة المقدسة البعيدة مادياً ومشاهدها تختصر المسافات والمفاوز والقفار الشاسعة فيصبح قريباً منها روحياً، يقول مخاطباً النبيﷺ: "محمد بن عبد الله... أكرمُ من رُفِعَت إليه وسيلةُ المُعْتَرِفِ المغتربِ، ونَجَحت لديه قربةُ البَعِيد المقترب"[٦].

## ٢. عقدة التخلف عن الركب الحجازي

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣١-٥٣٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٩؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٨.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤١-٥٤٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٨؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٥.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣١؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٩.؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٧.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٣؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٩؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٣؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٦.

(٥) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٣؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٩؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٣؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٦.

(٦) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٨؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٠؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٧.

على الرُّغم من أن ابن الخطيب آمن أن القعود عن زيارة الأماكن المقدسة في مكة والمدينة ليس إهمالاً لركن أساسي من أركان الإسلام، بل إقدام على ممارسة الجهاد، فقد شكلت عقدة التخلف عن الركب الحجازي المعاناة الدائمة، والغليل الذي لن يشفى أبداً، والعلة التي لا تداوى، ومرد ذلك على حدِّ قول ابن الخطيب أن الأيام: "قد مَطَلت بالقدوم على تُرْبَتك المقدسةِ اللَّحد، ووعدَت الآمالُ ودَانَتْ بإخلافِ الوعدِ، وانْصَرَفَت الرِّفاقُ والعينُ بنورِ ضريحِك ما اكْتَحَلَت، والركائبُ إليك ما ارتحلت، والعزائمُ قالت وما فَعَلت، والنواظرُ في تلك المشاهدِ الكريمةِ لم تَسْرَح، وطيورُ الآمالِ عن وكورِ العجزِ لم تبرح"(١).

ويغبط ابن الخطيب الركب الحجازي الذين ساروا إلى زيارة الحرم المكي والحرم النبوي، وحققوا أمانيهم وفازوا بتعفير خدودهم بتربة القبر النبوي الشريف، وترددت ما بين الأمكنة التي شهدت أحداثاً ارتبطت بشخصية النبيﷺ، بينما هو يعاني من الإبعاد والحرمان، يقول: "ما أَسْعَدَ من أفاض من حرمِ اللهِ إلى حرمِك، وأَصْبَحِ بعد أداءِ ما فَرَضْتَ عن اللهِ ضيفَ كَرمِك، وَعفَّر الخدَّ في معاهِدِك، ومعاهِدِ أسرتِكَ، وتردَّدَ ما بينَ داري بعثتِك وهجرتِك"(٢).

لكن من الذي يقف وراء تخلُّف ابن الخطيب عن الركب الحجازي، هل هي حوادث الدهر وخطوبه؟ هل هو الخوف من أخطار الرحلة ومصاعبها؟ هل هم أعداء الأمة الذين داهموا الأندلس، ودنسوا مقدَّساتها، وانتهكوا أعراض أهلها؟ إن جماع كل هذه الحواجز والسدود هو الذي يحول بينه وبين الزيارة، يقول على لسان رقعته التي استنابها في زيارة الروضة الشريفة "مخاطباً النبيﷺ: "ارْحَمْ بُعْدَ دَاري، وضعفَ اقتداري، وانتزاحَ أوطاني، وخلو أعطاني، وقلةَ زادي، وفراغَ مزادي..."(٣). أما العائق الرئيسي الذي حال دون أن تشد الرحال إلى الرَّوضة الشَّريفة ويعمل الترحال إليها "فهو الجهاد يا رسول الله – الشأن المعتمد"(٤).

ويشير في رسالته الأخرى إلى أن انشغاله (أبي الحجاج يوسف) بالجهاد ضد الجلالقة والقشتاليين، ومقارعته ضد روما والصليبيين الذين دهموا أرض الأندلس، واستباحوا حرماته قد حال دون زيارة الروضة الشريفة، يقول:

---

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣١؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٩؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٣؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٧-٣٥٨.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٩؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٤؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤١-٤٢؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٨.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٩؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص٧٧؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧٨.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٨؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٢٠٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧٧.

عدتني بأقصى الغرب عن تربك العدا جـــلالقة الثغـــــر الغـــريب ورومه

أجاهد منهـــم فـــي سبـــيلك أمة هي البـــــحر يعيي أمرها من يرومه

وإنِّي لَمَّا عاقني عن زِيَارَتِك العوائقُ –وإنْ كان شُغْلِي عَنْكَ بِكَ-، وَصدَّتْني الأعداءُ فيك عن وصل سيبي بِسَبَبِك، وأَصْبَحْتُ بين بحرٍ تَتَلاطَمُ أَمْواجُهُ، وعدوٍّ تَتَكَاثَفُ أَفْوَاجُهُ، ويحجبُ الشَّمْسَ عِنْدَ الظَّهيرةِ عجاجُهُ، في طائفةٍ من المؤمنينَ بك... يقارعُونَ وهم الفئةُ القليلةُ جُمُوعاً كجموعِ قيصرَ وكسرى"[١].

وعلى الرُّغم من انشغاله بالجهاد فهو يعاني من البعد والحرمان والعيش في انكسار نفسي، ويكتب رسالته عن "دَمْعٍ ماحٍ، وخيلُ الوجدِ ذاتُ جِمَاحٍ، عن شوقٍ يزدَادُ كُلَّما نَقَصَ الصَّبْرُ، وانكسارٍ لا يُتَاحُ له إلا بدنُوِّ مَزَارِك الجَبْر، وكيف لا يعيى مشوقك الأمر، وتوطأ على كبدِهِ الجمْرُ"[٢].

إنه يصدر في تعبيره عن حنين ووجد ممزوجين بنبرة حزن عميق نابع من وجدانه وسار من جسمه، وإحساس بالحسرة والذلة والتقصير والذنب؛ لذا فإنه لا خلاص من هذا الإحساس إلا بالوصول إلى تلك الأمكنة النبوية والمعاهد الحجازية، وهذا الوصول وحده كفيل بشفاء ابن الخطيب من السقم، وانتشاله من عقدة التخلف عن الرَّكب، والإنقاذِ من حالته النفسية، والتخفيف من حدة الشعور بالذنب والانكسار، يقول: "أما والذي بَعَثَكَ بالحقِّ هادياً، وأطْلَعَكَ للخلقِ نوراً بادياً، لا يطفئُ غلتي إلا شربُكَ ولا يسكن لَوْعَتِي إلا قربُك..."[٣].

ويسلك ابن الخطيب طريقين لتحقيق هذه الأُمنية العزيزة في زيارة قبر الرَّسول الكريم التي أصبحت حلماً وخيالاً، يحاول في أولهما التنفيس عن نفسه المحرومة من زيارة قبر الرسول ﷺ، ويسقط رغبته المكبوتة ويحولها إلى رسالة، ويجعل منها ذاتاً أخرى ليتحدث عنها، يقول: "اسْتَنَبْتُ رقْعَتِي هذه لتطيرَ إليك من شوقي بجناحٍ خافقٍ، وتسعدُ من نيتي التي تصحبُهَا برفيقٍ موافقٍ، فتؤدِّي عن عبدِك وتبلِّغُ، وتعفِّرُ الخدَّ في

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٢٨-٥٣٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٦-٦٠؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٤؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٣٧-٤٢؛ ا المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٥-٣٥٨.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣١؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٩؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٣ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٧.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٩؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٨.

تربك وتمرِّغُ، وتطيبُ بريًّا معاهدِك الطاهرةِ وبيوتِك، وتقفُ وقوفَ الخشوع والخضوعِ تجاه تابوتك، وتقول بلسان التملق عند التشبُّث بأسبابك والتعلُّق..."(١).

ثم هو يتخيل تلك المخاطر والمصاعب التي اكتنفت رحلة رقعته إلى الرَّوضة الشَّريفة، حيث يقولُ على لسانها "فكم جزْتُ من لجٍ مهولٍ، وجبْتُ من حزونٍ وسهولٍ"(٢).

ويعبِّر عن أمله في أن يقبل الرسولﷺ، نيابتها عنه: "وقابلْ بالقبولِ نيابتي، وعجِّل بالرِّضا إجابتي"(٣)، وعندما يشتدُّ الوجد والشوق إلى النبي ﷺ، بابن الخطيب يتخيْل رحلة روحية تسافر بها نفسه إلى المواطن الحجازية، ويبقى جسمه مشدوداً إلى وطنه، وهي ظاهرة شاعت عند الكُتَّاب الأندلسيين الذين خاطبوا المقام النبوي، وإلى ذلك أشار المقَّري بقوله: "وسارت أرواحهم مع الرِّفاق، وإن أقامتْ الأشباحُ، وطارت قلوبهم بالأشواق"(٤).

وهي تشفُّ عن ظاهرة الاغتراب الروحي والمعاناة النفسية الكبيرة التي كان يعاني منها أولئك الكُتَّاب نتيجة عقدة التخلف عن الالتحاق بالركب الحجازي، مما كان يدفعهم إلى تخيل تجربة الزيارة؛ أي أنَّهم يعانون انفصاماً بين الروح والجسد، فبواسطة الروح ينتقل الكاتب بين الأندلس والمشرق، ويقطع المسافات والأزمنة إلى الماضي(٥).

إن حنين ابن الخطيب إلى الأمكنة المقدسة وتربة النبيﷺ، دفعه إلى أن يتخيَّل تجربة زيارة هذه المشاهد الحجـــازية وكأنه يســـعى إلى تحقيق ما لا يتحقق، وهو بهذا يمزج بين الواقع والمستحيل، فهو "إن ذُكِرَ النبيُّ ﷺ، تمثَّل طلوعَهُ بين أصحابهِ وآلهِ، وإن هبَّ النسيمُ العاطرُ، وجد فيه طيبَ خلالِهِ، وإنْ سَمِعَ الأذانَ تذكَّرَ صوتَ بلالِهِ، وإن ذُكِرَ القرآنُ اسْتَشْعَرَ تردُّدَ جبريل بين معاهدِهِ وخلالِهِ..."(٦).

---

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٣؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٠؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٣؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٩.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٣؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٠؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٣؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٩.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٣؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٣؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٠-٦١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٩.

(٤) المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٢٠.

(٥) انظر: طوطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص٣٣٠-٣٣٣.

(٦) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣١؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٨؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٧.

إنه يعبِّر عن حالتهِ النفسية، وأحلامه الباطنية، وأشواقه المغلفة، فحنينه إلى تلك الديار والأمكنةَ المقدسة، والزمن النبوي يجعله ينفصم عن الواقع المعيش ويستسلم لتخيلاته ويقول: "فهذه رسالةُ من توهَّمَ المثولَ بمثوَاكَ المُقدَّسِ، لا يمرُّ بالخاطرِ سواه ولا يخطرُ، عن قلبٍ بالبُعْدِ عنك قريحٌ..."(١)، و"لم تَحْصَل النَفْسُ من تلك المعاهِدَ ذات الشرِّف الأثيل، إلاَّ على التَّمْثِيْلِ، ولا من المعالمِ المُلْتَمَسَةِ التَّنْوِيْرِ إلاَّ على التصويرِ..."(٢).

## ٣. الوطن الغريب واستصراخ النبي لنصرة أهله

يعدُّ لسان الدين بن الخطيب من أكبر أدباء الأندلس الذين واكبوا الأحداث الخطيرة، والحملات الإسبانية التي كانت تتطلع إلى استعادة الأندلس إلى حظيرة النصرانية، ووصفوا ما حل بالأمة، ومعاقلها من ذل وهوان على يد أعدائها الذين ساروا إليها بجحافل جرارة يدفعهم تعصب أعمى ضد الإسلام والمسلمين، وحثوا على الجهاد لإنقاذها لمواجهة الأخطار.

فقد أورد له المقَّري إحدى عشرة رسالة في الاستصراخ والحث على الجهاد(٣)، ولعل ذلك يعود إلى أن ملوك بني الأحمر كانوا قد أدخلوا موضوع الاستصراخ في الخطة السياسية لدولتهم، وجعلوه ركناً رئيساً من أركان سياستهم، حيث حبَّر بأمرٍ منهم شعراؤهم وكُتَّابُهم على ألسنتهم عدداً كبيراً من القصائد والرسائل الطوال التي يستنهضون بها الهمم ويستصرخون المسلمين حُكَّاماً ورعايا لنصرتهم(٤).

ولعل ذلك يعود أيضاً إلى أنَّ المجتمع الأندلسي عدَّ ممارسة الجهاد من القيم الاجتماعية –الدينية التي تؤهّل صاحبها لتبوُّؤ المراتب العليا، والمكانة الاجتماعية الرفيعة(٥).

ولما انقطع المدد الخارجي عن أهل الأندلس وصُمَّت عن الأندلس آذان إخوانه، توجَّهوا بصريخهم إلى الله عزَّ وجلَّ والرسول ﷺ يتشفعون لديه، فيرسلون الرُّسل إلى الضريح النبوي متوسلين إلى الله عزَّ وجلَّ

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤١؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص.٦٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٧.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤١؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٨؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٥.

(٣) انظر: لسان الدين بن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج٢، ص٦١-٦٢، ٣٥٩-٣٨٩؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٤، ص٤٠٤-٤٤٦.

(٤) انظر: حسناء بوزيتة الطرابلسي، حياة الشعر في نهاية الأندلس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ومركز النشر الجامعي، تونس، ٢٠٠١، ص٦١٨؛

Jarrar, Literature and Literary Life in Nasrid Granada, pp.٢٢٣-٢٧٦

(٥) ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص٩٩.

والرسول ﷺ أن يدفعا عنهم أذى الكفَّار، وهو الموضوع الأساسي الذي دارت حوله رسالتا ابن الخطيب إلى المقام النبوي.

فابن الخطيب يستصرخ على لسان (الغني بالله) النبيﷺ، لنصرة طائفة المؤمنين المجاهدين الذين وطَّنوا على الصَّبرِ نفوسَهُم، وجعلوا التَّوكُّل على الله وعلى النبيِ لبوسَهُم، ورفعوا إلى مصارختِكَ رؤوسَهُم، واسْتَعْذَبُوا في مرضاةِ اللهِ ومرضاتِك بؤسَهُم وهم "يطيرونَ من هيعةٍ إلى أخرى، ويلتفِتُونِ والمخاوفُ عن يُمْنٍ ويُسْرَى، ويقارعون وهم الفئةُ القليلةُ، جمُوعاً كجموعِ قيصرَ وكِسْرَى... قد باعوا من اللهِ تعالى الحياة الدُّنيا، لأن تكون كلمةُ اللهِ هي العليا"[١]. ويستصرخ النبيﷺ، من أجلهم قائلاً: "فيا له من سربٍ مروَّعٍ، وصريخٍ إلا مِنْك ممنوعٌ، ودعاءٍ إلى اللهِ وإليك مرفوعٌ"[٢].

لذا، فهو يرى أن مطالعة مقر النبي ﷺ، بأحوال الأمة الأندلسية قد وجب، وهو يشخِّصُ أبواب الشر التي جلبت المصائب على الأندلسيين، ويعللُ أسباب الضَّياع وتدهور الأحوال، وهو يستغلُّ ذلك التوسل إلى رسول الله ﷺ، لنصرة الأندلسيين ودفع العدو الجاثم على صدورهم، فالعدوُّ، على حدِّ قوله: "قد طَغَى وبَغَى، وبلغَ من مضايقتِنا ما ابْتَغَى، فمواقفُ التَّمْحيصِ قد أَعْيَت من كَتَبَ وأُرِّخَ، والبحرُ قد أَصْمِتت بواعث لُججه من اسْتَصْرَخَ، والطاغيةُ في العدوانِ مستبصرٌ، والعدوُّ محلِّقٌ والوليُّ مُقَصِّرٌ"[٣].

لقد كان ابن الخطيب أَوْعَبَ الناس بمصير الأندلس، وأقدرهم على إشعار المسلمين بخطورة الوضع في الأندلس، لعجز أهلها عن مواجهة العدة نظراً لقوته وضعفهم، وكثرته وقلَّتهم، "ويقارعون وهم الفئةُ القليلةُ جموعاً كجموعِ قَيْصَر وكِسْرَى، ولا يبلغُون من عدوٍّ هو الذَّرُ عند انتشارِهِ، عُشْرَ مِعْشَارِه..."[٤].

وقد أضحى قطر الأندلس "بين بحرٍ تتلاطمُ أمواجُهُ، وعدوٍّ تتكاثفُ أفواجُهُ، وَحَجَبَ الشَّمْسَ عِنْدَ الظهيرةِ عجاجُهُ"[٥]، لقد أصبح أهل الأندلس في قطر منقطع عن رحم الأم، بين الأمة الكافرة والبحور

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٢؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٤؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٠؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٨.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٣٥٨؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٠؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٤ المقري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٢؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٨.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٤؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦١-٦٢؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٦؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٤؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٦٠.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٠؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٤؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٢؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٥٨.

(٥) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٠؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٢؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٥٨.

الزاخرة. إن كلام ابن الخطيب يحيلنا إلى قول فاتح الأندلس طارق بن زياد في خطبته المشهورة "البحرُ وراءَكم والعدوُّ أمَامَكم"، ولكن شتَّان ما بين الموقفين الماضي والحاضر، لقد أضحى المسلمون فئة قليلة، وفريسة سهلة بين مخالب العدو، وقد كانوا فاتحين أعزاء.

ولقد حرص ابن الخطيب على الاستفادة من جميع الوسائل لبيان خطورة الوضع بالجزيرة، والكشف عن أبعاد الخطر الإسباني الصليبي، فهو يشير في مخاطبته النبيﷺ، إلى أن أحوال العدو –لهذا العهد-، وطرق تكالبه على المسلمين قد تنوَّعت "تنوعاً يوهِمُ إفاقتَهُ من الغمرةِ، وكادتْ فتنتُهُ تُؤذنُ بخمودِ الجمرةِ، وتوقعُ الواقعَ، وحُذِّرَ ذلك السُّمِ الناقعِ..." [١]؛ ويؤكد ابنُ الخطيب أنَّ هذا الخَطر الإسباني الصليبي يتجلّى في الأبعاد التالية[٢]:

١. الخطر على الإنسان الأندلسي، فهم لم يتورعوا عن قتل الشيوخ والأطفال والنساء، وكانوا يتعمدون ارتكاب الجرائم المختلفة؛ حتى يوقعوا الفزع في نفوس المسلمين ويرغموهم على ترك ديارهم والرحيل عنها. كما سعوا إلى إذلال المسلمين وإهانتهم؛ لينالوا من روحهم المعنوية، فقد جيء بأسرى المسلمين، عقب فتح الجزيرة الخضراء، على حدِّ قول ابن الخطيب، وهم "يَرْسفُون في القيودِ الثِّقالِ، وينسلون من أجداثِ الاعتقالِ، فَفُكَّتْ عن أسوقِهم أساورُ الحديدِ، وعن أعناقِهم فلكاتُ اليأسِ الشديدِ..."[٣]، وأضحى صبية المسلمين، في كثيرٍ من المناطق المحتلة، "حمرَ الحواصلِ، تخفقُ فوقَ أوكارِها أجنحةُ المناصلِ"[٤].

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٤؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧٤.

(٢) لعله من المفيد الإشارة إلى أن الخطر الإسباني على الأندلس لا يختلف عن الخطر الصليبي على المشرق العربية في القرنيين السادس والسابع الهجريين، من حيث أبعاده المختلفة: على الأرض، والإنسان، والعقيدة، لمزيد من التفصيل انظر: عبد الجليل عبد المهدي، بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية، دار البشير، عمان، ١٩٨٩، ص ١٣٢-١٣٩؛ حلمي الكيلاني، "الخطر الصليبي: أبعاده ومقاومته من خلال شعر معاصريه"، مؤتة للبحوث والدراسات (السلسلة أ/ العلوم الإنسانية والاجتماعية)، موضوع العدد: اللغة العربية، م١٠، ع٢، ذو الحجة ١٤١٥هـ/أيار ١٩٩٥، ص٢٦٣-٢٩٧.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ٥٥٨؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٢٠٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٥-٧٦؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٧٧.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ٥٣٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٠؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٢؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٨-٣٥٩.

٢. الخطر على الأرض الأندلسية، فقد سلبوا الناس حريتهم، وحرموهم من التنقل داخل بلادهم ومنها وإليها، وضيَّقوا الخناق عليهم، ومن ذلك أن مدينة برغة(١) التي كانت موقعاً إسبانيًّاً ذا أهمية بالغة، أصبحت حاجزاً يحول دون الاتصال بين المدن الإسلامية، فقد "جرَّعت الأختين مالقة ورندة ... أكواسَ الفراقِ... وسَدَّت طرقَ التزاورِ عن الطُّراقِ، وأَسَالت المسيلَ بالنجيعِ المراقِ، في مراصدِ المُرادِ والمرافقِ، ومَنَعَت المراسلةَ مع هدي الحمام"(٢)؛ وقد فعلو ذلك ليعملوا على تفكيك أوصال المسلمين وقطع طرق الاتصالات والمواصلات بين البلاد الأندلسية، ومراقبة تحركاتهم المدنية والعسكرية. كما أنهم سعوا إلى إحداث شرخ ما بين العدوتين: الأندلسية، والمغربية؛ وذلك باحتلالهم المدن ذات المواقع الاستراتيجية، مثل جبل طارق الذي كان صلة وصل ما بين الأندلسيين والمغاربة، وقنطرة عبور للإمدادات، وظل شوكة مغروسة في قلب النصارى، يقول: "وجبلُ الفتحِ الذي هو بابُ هذه الدارِ، وسببُ الاسْتِعدا على الأعدا والانتصار، ومسلكُ الدِّين الحنيفي إلى هذه الأقطار..."(٣).

والجزيرة الخضراء التي كان الإسبان قد قدّروا أهميتها الاستراتيجية حقَّ قدرها، وعلموا: "أن لا تتَّصلَ أيدي المسلمين بإخوانهم إلاَّ من تلقائِها، وأن لا يُعْدَم المكرُوْه مع بقائِها... فأَجْلَب عليها برجلِهِ وخيلِهِ، وسدَّ أفقَ البحرِ من أساطيله... واحْتازها قهراً، وقد صابرت الضيق ما يناهز ثلاثين شهراً"(٤).

٣. الخطر على العقيدة، فقد شنَّ الجلالقة والقشتاليون على أهل الأندلس حرباً صليبية تستهدف القضاء على الإسلام والمسلمين في الأندلس واستعادتها إلى حظيرة النصرانية وذلك بتشجيع من البابوية في روما؛ فقد سعى الغزاة إلى طمس مظاهر الإسلام التعبدية وتشويهها، فعملوا على تحويل المساجد في الأرض المحتلة إلى أديرة، وحرَّقوا المصاحف، وأعواد المنابر، وأقاموا مكانها الصلبان والطواغيت، وزينوها بالصور والتماثيل، وإلى ذلك يشير ابن الخطيب في أثناء حديثه عن ملاطفة المسلمين العدو على "أربعةِ من البلادِ كان الكفرُ قد اغْتَصَبَها، ورَفَعَ التماثيل ببيوتِ الله

---

(١) برغة: بلدة تقع شرقي مدينة رندة، ومكانها اليوم بلدة (Burgo)، انظر: ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٥؛ أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٥.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٥؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧١؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٥-٥٦؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٦٧.

(٣) ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ١٤٢.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ٥٥٥-٥٥٦؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٢٠٣؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٦؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٧٥.

ونصَبها..."[١]؛ لذلك فقد لازمت معاني تطهير المدن المستردَّة من معالم الكفر المعبودة، من كنائس وتماثيل ونواقيس وغيرها سلوك المسلمين، وإلى ذلك يشير ابن الخطيب في حديثة عمَّا جرى عقب فتح الجزيرة الخضراء: "وبودرت المدينةُ بالتَّطهير، ونَطَقَت المآذنُ العاليةُ بالآذانِ الشهير، والذكرِ الجهيرِ، وطرحت كُبار التماثيل عن المسجدِ الكبيرِ، وأزْرَى بألسنةِ النواقيسِ لسانُ التهليلِ والتكبيرِ..."[٢]، وفي حديثه عن فتح مدينة إشبلية "وكُسِرَت الصلبانُ، وفجع بهدم الكنائس الرهبانُ، وأُهبطت النواقيسُ من مراقيها العالية، وصروحها المتعالية، وخُلعت ألسنتُها الكاذبة..."[٣].

وقد أصحب ابن الخطيب رسالة (الغني بالله) إلى رسول الله ﷺ "عرضاً من النواقيس التي بهذه البلاد المفتتحة تعيق الإقامة والآذان، وتسمع الأسماع الضالة والآذان، مما قبل الحركة وسالم المعركة، ومكّن من نقله الأيدي المشتركة"[٤].

ويصف الأمة الأندلسية بأنها أصبحت "الأمة الغريبة"[٥]، ويحمل هذا التركيب دلالة تاريخية ظرفية وإنسانية مأسوية، تعبر عن معاناة الأندلسيين النفسية وإحساسهم بعظم الخطر الدَّاهم الذي يتهدَّد وجودهم، فقد غدوا أمة منكوبة مكلومة نائية معزولة تنتمي إلى قارة غريبة، يفصلها البحر عن رحم الأمة (المشرق)، كما أصبح الأندلس "وطننا الغريب"[٦]، في بيئة معادية، وقد حاصره العدو من جميع الجهات، وافتقر أهله إلى وسائل الدفاع عنه، فلم يبق من أداة سوى صياغة رسائل طوال يرسلونها إلى النبي ﷺ لاستصراخه والاستنجاد به والتوسل إليه بأن يسرع إليهم بالنجدة، ذلك أن العواقب التي تنتظرهم وخيمة إن لم يبادر إلى قبول توسلاتهم، يقول: "فلا تنسني ومن بهذهِ الجزيرةِ التي افتتحت بسيفِ كلمتِك، على

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٣؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٦؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٧٨.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٧؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٢٠٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٥؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٧٧.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٦٥؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٧١.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٥٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٩؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٧؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٧٨.

(٥) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٦٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٩؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٧٩.

(٦) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٤٣؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٩؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٢؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٦٦.

أيدي خيارِ أُمَتِّكِ، فإنما نحن بها وديْعةٌ تَحْت بعضِ أفضالِكَ، نعوذُ بوجهِ ربك من إغفالِك، ونستنشقُ من ريحِ عنايتِك نفحةً، ونَرْتَقِبُ من محيا قبولِك لمحةً، ندافعُ بها عدواً... وبجاهِك نَسْتَدفِعُ ما لا نطيقُ، وبعنايتِك نعالِجُ سقيمَ الدِّين فيفيقُ، فلا تفردنا ولا تهملنا.."(١).

ويستغلُّ ابن الخطيب نسب بني نصر الذي يرجع إلى سعد بن عبادة زعيم الخزرج الذين آووا النبي ﷺ ونصروه، ويتخذ ذلك وسيلة للتقرب إلى النبي ﷺ، فيؤكد (على لسان السلطان أبي الحجاج يوسف) أنه قد ورث حب النبي ﷺ عن جده سعد بن عبادة" وإن كان الحب يُتَوَارثُ كما أَخْبَرتَ، والعروقُ تدسُّ حسبما إليه أَشَرَت، فلي بانتسابي إلى سعدٍ عميدِ أنصارِك مزيةٌ، ووسيلةٌ أثيرةٌ خفيَّةٌ"(٢)، وإذا كانت مهمة الأجداد في يثرب قد تمثَّلت في حماية الإسلام، وهو بعد دين جديد فتي يخطو خطاه الأولى، فآزروه وعضدوه، فإن رسالة الأحفاد أن يواصلوا رسالة الأجداد في حماية الإسلام في الأندلس.

ويقدِّمُ ابن الخطيب (على لسان الغني بالله) اعتذاره عن عدم تمكُّنه من شدِّ الرِّحال إلى مقام النبي ﷺ وتعفير خده في معاهده، وذلك بسبب انشغاله بالجهاد الذي يهدف إلى نصرة الدِّين الإسلامي، وقد أضحى على شفا الحفير في هذه الأرض النائية البعيدة كما ذكرنا فيما تقدَّم، فهو يخاطب النبي ﷺ من "حمراء غرناطة... أنأى مطارح دعوتك...حيثُ مصافُ الجهادِ في سبيلِ اللهِ وسبيلِك قد ظلَّلها القَتَامُ، وشهبانُ الأَسنَّة أطْلَعها منه الإعتامُ، وأسواقُ بيعِ النفوسِ من الله قد تعدَّد بها الأيامى والأيتام، حيثُ الجراحُ قد تحلَّت بعسجدِ نجيعِهَا النحورُ، والشهداءُ تحفُّ بها الحورُ..."(٣).

ويصف ابن الخطيب الجهود المضنية التي بذلها الأندلسيون في مواجهة الإسبان، فهم جاهدوا في سبيل الله بالأنفس والأموال، والأقوال حق الجهاد، ويتغنى بالانتصارات العظيمة التي أحرزها المسلمون بقيادة الغني بالله على الإسبان، وأشعرهم برضا الله عن "وطنهم الغريب" وبشرهم منه تعالى "بتغمُّدِ التقصيرِ، ورفعِ التثريبِ، ونصرِنا، وله المنَّةُ على عَبَدةِ الصليبِ، وجعل لألفنا الرديني ولامنا السَّردي حُكْمَ التَّغْليب.."(٤).

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٤؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦١؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٤؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٦٠.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٤؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦١؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص٤٤؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٦٠.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٢؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥١-٥٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٦٥.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٤٣؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٩؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٢-٥٣؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٦٦.

ويتحدَّث بتفصيل عن جيوش المسلمين التي كانت تقصد محلات اللقاء في بعض المدن والحصون، ووصفها بالفخامة والقوة وكمال الاستعداد، وبين ما أصابهم من اعتزاز بانتزاع النصر، واسترداد عدد كبير من المدن والقلاع المنيعة قسراً، منها أُطريرة[1]: "بنتُ حاضرةِ الكفرِ إشبيلية، التي أظلَّتها بالجناحِ السَّاترِ، وأقامتها في ضمانِ الإمامِ للحُسَامِ الباترِ"[2]، وإشبيلية، وقرطبة، والجزيرة الخضراء وغيرها، وهو بهذا يكشف عن خريطة الصراع الدائر بين المسلمين والنصارى، ويعدد المدن والحصون، التي كانت محور الصراع آنذاك، ومنها قرطبة التي يقول عنها إنها: أمُّ البلاد الكافرة"[3].

وقد رمت البلاد المسلمة مدينة جيَّان: "بأفلاذِ أكبادِها الوادعةِ، وأجَابَت منادي دعوتِك الصادقة الصَّادعةِ، وحبتها بالفادحةِ الفادعةِ، فغصَّت الرُّبا والوهاد بالتكبيرِ والتهليلِ، وتجاوبت الخيلُ بالصَّهيلِ، وانْهَالت الجموعُ المجاهدةُ في الله تعالى الهيالَ الكثيبِ المهيلِ، وفهمت نفوسُ العبادِ، المجاهِدَةُ في اللهِ حقَّ الجهادِ، معانِي التيسيرِ من ربِّها والتَّسهيل،... فكاثرهم من سرعانِ الأبطالِ رجلُ الدَّبا، ونبتُ الوهاد والرُّبى، فأقحموهم من وراءِ السورِ، وأُشْرِعت أقلامُ الرِّماح في بسطِ عددِهم المكسورِ، وتَرَكَت صَرْعاهم ولائمَ للنسورِ، ثم اقتحموا ربضَ المدينةِ الأعظمَ فافترعوه، وجدلوا من دافعِ أسرارِهِ وصرعُوه... وحلّل الإسلامَ شعارُ العزِّ والظهورِ، بما خلت عن مثله سوالفِ الدهورِ والأعوامِ والشهورِ..."[4].

وقد جاءت هذه الانتصارات ثمرةً من ثمار العون الرَّباني الذي كان أمل الأندلسيين في كل تحركاتهم ودعواتهم، يقول: "وَرَمى اللهُ العدوَّ، بجيشٍ من جيوشِ قُدْرتِهِ أغنى عن العديدِ والعدةِ، وأرنا رأي العيانِ

---

(١) أطريرة: (Utrera) بلدة صغيرة تقع إلى الجنـــوب الشرقي من إشبيلية على بعد تسعة وثلاثين كيلومتراً. انظر: ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص٥٤٧؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٣؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٩.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٤٣؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٣؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٦٠؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٦٩.

(٣) ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٦٣. لمزيد من التفصيل حول ظاهرة حديث ابن الخطيب عن مناطق الصراع بين الأندلسيين والإسبان انظر: ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ١٦٢، ٢٠١، ٢١٠-٢١١؛ الزباخ، " بنية الصراع الحضاري الأندلسي من خلال رسائل ابن الخطيب: قراءة في المكونات والدلالات"، ص ٣٨٨.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٩-٥٥٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص.٧٤-٧٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٦٤-٦٥؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٧٠-٣٧١.

لطائفَ الفرجِ بعدَ الشدَّة"[١]. كما كانت بعون النبي ﷺ وجاهه ورعايته، يقول: "وهل (هي) إلا ثمرة سعيِك، ونتائجُ رعيك، وبركةُ حبِّك، ورضاك الكفيلِ برضا ربِّك، وغمام رعدِك، وإنجاز وعدك... "[٢].

كما جاءت هذه الانتصارات ثمرة من ثمار وحدة المسلمين، وسلام دينهم من الابتداع وتمسكهم بحبل الله، يقول: "إلا أن الإسلامَ بهذه الجهةِ المستمسكةِ بحبلِ اللهِ وحبلِك، المهتديةِ بأدلةِ سبلك، سالمٌ والحمدُ للهِ من الانصداع، محروسٌ بفضلِ اللهِ من الابتداعِ، مقدودٌ من جديدِ الملةِ، معدومٌ فيه وجودُ الطوائفِ المضلَّةِ..."[٣].

ويشير في الحديث عن افتتاح تلك المدن والحصون إلى وفرة الغنائم التي جمعها المسلمون من أرض المعارك، ومن ذلك على سبيل المثال ما كان من نتائج غزو مدينة أُطريرة، فقد صدر المسلمون عقب الفتح وقد "حُمِلَت العقائلُ والخرائدُ، والولدانُ والولائدُ، أركاباً من فوقِ الظهورِ أردافاً، وأفلت منها أفلاكُ الحمولِ بدوراً تضيءُ من ليالي المحاقِ أسدافاً، وامتلأَت الأيدي من المواهبِ والغنائمِ، بما لا يصورُه حلمُ النائمِ، وتُرِكت العوافي، تَتَدَاعى إلى تلك الولائمِ، وفُتِن من مطاعِمِها في الملائمِ..."[٤].

ويركِّز ابن الخطيب في حديثه عن عظم صدى هذه الفتوحات في نفوس المسلمين وما جلبته من فوائد جمة عادت على الإسلام والمسلمين، فعندما استولى المسلمون على حصن آشر[٥] ارتفعت روحهم المعنوية، واستبسلوا في جهادهم، وباعوا أنفسهم لربها، وتزاحموا على رياض الاستشهاد لنصرة دين الله حتى تكون كلمته هي العليا فلا "تَرى إلا نفوساً تتزاحمُ على مواردِ الشهادةِ أسرابُهَا، وليوثاً يصدقُ في اللهِ أضرابُهَا"[٦].

(١) المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٧؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧٥.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٨؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٧؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٧٨.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٢؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٦٦.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٨؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٣-٧٤؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٦٢؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٧٠.

(٥) حصن آشر (Iznajar): كان من حصون إشبيلية الأمامية في عصر بني الأحمر، وقد افتتحه السلطان الغني بالله سنة ٧٦٨هـ/١٣٦٧م، انظر: ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٦؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٢؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٩-٦٠ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٦٨.

(٦) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٦؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٢؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٩-٦٠؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٦٨.

وكان من نتائج هذه الفتوحات وغيره أن استولى أهل الثغور على "مَعَاقِلَ كانت مستغلقةً ففتحوها، وشرعوا أرشيةَ الرِّماحِ إلى قلبِ قلوبِها فمتحوها، ولم تكد الجيوشُ المجاهدةُ تنفض عن الأعراف متراكم الغبار، وترخى عن آباط خيلها شد حزم المغار، حتى عاودت النفوس شوقها، واستتبعت شوقها، وخطبت التي لا فوقها، وذهبت بها الآمال إلى الغاية القاضية والمدارك المتصاعبة على الأفكار المتعاصية"(١).

وقصدوا حصوناً ومدناً أخرى، وقد أعدُّوا جيوش الماء وجيوش الأرض التي تكاثر نجوم السماء، برها وبحرها ونازلوا كثيراً منها يذيقوها شديد الترال، فحققوا عظيم الانتصارات.

ويركِّز على الفتوحات التي أنهت الاحتلال، والمحن التي حلت بالمسلمين، ومن ذلك وصفه ما عم الجزيرة الخضراء عَقِبَ فتحها؛ فقد غدا عهد فتح الجزيرة الخضراء عهداً جديداً انجلت فيه الظلمة التي أحاطت بالجزيرة وأعاد ذكريات الفتح الأول على يد طارق بن زياد، يقول: "فَعَادَت المدينةُ لأحسنِ أحوالِها، وسَكَنَت من بعدِ أهوالِها، وعَادَت الجاليةُ، إلى أموالِها، ورَجَع إلى القطرِ شبابُهُ، ورُدَّ على دار الإسلام بابُهُ، واتَّصَلت بأهل لا إله الله أسبابُهُ، فهي اليومَ في بلادِ الإسلامِ قلادةُ الفخرِ، وحاضرَةُ البرِّ والبحر..."(٢).

**رابعاً: الروافد الثقافية**

لقد أسهم رصيد ابن الخطيب الثقافي في لحظة الكتابة في تشكيل خطابه المقام النبوي والروضة الشريفة(٣)، وينســـجم ذلك مع ما يمـــكن أن يعد من باب الإجماع في النـــقد العربي القديم، من أن " النص يتولد من النص، وأن الكلام من الكلام مأخـــوذ، وبه متعلق، وإن خفيت أطرافه وبعدت مناسبه"(٤).

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٥؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٢٠٣؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٢؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧٥.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٨؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٢٠٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٦؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٧٧.

(٣) حول ثقافة لسان الدين بن الخطيب انظر: محمد عبدالله عنان، لسان الدين بن الخطيب (حياته وتراثه الفكري)، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٦٨، ٣٤-٣٧، ٢٠٠-٢٢٨؛ عصام قصبجي، لسان الدين بن الخطيب: حياته وفكره وشعره، منشورات جامعة حلب، حلب، ١٩٨٢، ص ١٠-١١، ٣٣-٥٠؛ حسن الوراكلي،" لسان الدين بن الخطيب في آثار الدارسين (دراسة وبيبلوجرافيا)، في مجلة كلية الآداب بتطوان، جامعة سيدي محمد بن عبدالله، عدد خاص بندوة ابن الخطيب، السنة الثانية، العدد الثاني، ١٤٠٨- ١٩٨٧، ص ١٠١-١٢٢.

(٤) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت٤٥٦هـ/١٠٦٣م)، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق الشاذلي بويحيى، المطبعة الرسمية، تونس، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م، ص٥٤. لعله من المفيد الإشارة إلى أن ظاهرة توظيف الموروث الثقافي والديني والأدبي تعدُّ سمةً أساسيَّةً من سمات النثر العربي القديم. وتدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة.

ويظهر أن ابن الخطيب كان قد تمثّل المادة الدينية والتراثية المشرقية والأندلسية المتصلة بموضوع خطابه تمثلاً جيداً[١]، ثم عمد إلى إبداع معاني نص خطابه وصياغة تراكيبه مستعيناً على ذلك بتلك المادة الدينية والتراثية على إحكام أسلوبه في الكتابة؛ لذا، فإن الباحث سيسعى إلى الكشف عن صدى هذه الروافد الثقافية التراثية في بناء خطاب ابن الخطيب من حيث البناء والمعنى.

**أ- الروافد الدينية**

لقد شكّل النص الديني بأشكاله المختلفة من القرآن الكريم والحديث النبوي والفكر الصوفي رافداً أساسياً من روافد صياغة معاني خطاب ابن الخطيب المقام النبوي والحجرة الشريفة وبناء جمله وعباراته، فقد كانت النصوص الدينية الخاصة بموضوع الخطاب حاضرة في ذهن ابن الخطيب قبل الكتابة، وهي التي أوحت إليه بعدد كبير من المعاني التي قصدها.

ولقد تعددت أشكال توظيفه لآي القرآن الكريم[٢]، ومن ذلك اقتباسه الصريح، بحيث يدخل على النص المقتبس بإشعار بذلك أو دونما إشعار به[٣]، مما يجعله ملائماً لانسياب نص ابن الخطيب؛ أي أنه كان يأخذ بعين الاعتبار مدى مناسبة النص المقتبس بحرفه للموقف الذي يتحدث عنه، حتى ليبدو أنه ينقل النص المقتبس إلى سياق جديد يتعانق فيه معه، ومن ذلك قوله في الحديث عن أمله في افتتاح المسلمين مدينة قرطبة، وأن تحمل الركائب البشرى بهذا الفتح الذي جعل الله تعالى له كتاباً وأجلاً كتبه عنده عزَّ وجلَّ:" تَعْمَلُ بِبُشْرَاه-بفضلِ اللهِ- اقتادٌ وأقتابٌ، ولكلِّ أجلٍ كتابٌ، أن يُراضَ صعبُها حَتى يعودَ ذلولاً، وتُعفى

---

(١) حول إسهام ذاكرة الأديب أو المقروء الثقافي أو الأحداث التاريخية وغيرها من المصادر الكامنة في ذهن أو في لاوعي الأديب في تشكيل النص الجديد: انظر: أحمد الزعبي، التناص: نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥،ص١١-١٥؛ صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة ( مشروع قراءة إنشائية)، منشورات كلية الآداب بجامعة منوبة، تونس، ٢٠٠١، ص ٣٩٣-٣٩٨؛: صالح بن رمضان، " الأشكال التعبيرية في رسائل الجاحظ الأدبية "،حوليات الجامعة التونسية، ع٢٩، ١٩٨٨، ص٧-٣٧.

(٢) حول أساليب الكتاب في توظيف القرآن الكريم انظر: أبو منصور الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ/١٠٣٧م)، الاقتباس من القرآن الكريم، تحقيق ابتسام الصفار، بغداد، ١٩٧٥؛ الزركشي، أبو عبدالله محمد بن بهادر (ت ٧٩٤هـ/١٣٩١م)، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، القاهرة، ١٩٥٧؛ محمد الدروبي، الرسائل الفنية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٩، ص ٥٢١-٥٣؛ فايز القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير، عمان، ١٩٨٩، ص ٣٢٧-٣٢٩.

(٣) لمزيد من الأمثلة انظر: ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٥، ، ٥٣٩، ٥٤٢، ٥٥٧؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٧، ٥٨، ٦٠، ٦٢، ٦٦، ٧٠؛ المقّري، أزهار الرياض، ج ٤، ص ٣٩، ٤٤، ٧٥.

معاهدُها الآهلةُ فتترك طلولاً"[١]، فقد نقل الجملة القرآنية "ولكلِّ أجلٍ كتابٌ"[٢]، دون تغيير، وجعلها متممة من المتممات المعنوية لجملته.

وكان يلجأ أحياناً إلى تحوير التعبير القرآني تحويراً طفيفاً ليناسب طبيعة الأحداث التي يتحدَّث عنها، ويوفق بين الاستعمال الأصيل للتعبير والوظيفة الجديدة له[٣]. ومن ذلك قوله: "وَظَهَرَ القليلُ على الكثيرِ"[٤]، في وصف الانتصارات التي أحرزها الأندلسيون في فتح عدد من المدن وهم القلةُ المؤمنة الصابرة على الإسبان وهم الكثرة الكافرة الباغية، وذلك بأمر الله وتوفيقه، فهو يستعير التعبير القرآني: "كم من فئةٍ قليلةٍ، غلبت فئةً كثيرةً بإذنِ اللهِ"[٥]، الذي ورد على لسان فئة المؤمنين بالله القلة الذين عبروا النهر مع طالوت لملاقاة عدوهم جالوت وجنده الأشداء، وقد رأوا كثرتهم وعدتهم مذكرين إخوانهم بالله وقدرته على نصر المؤمنين.

وكان يعمد أحياناً إلى تغيير البنية الصرفية أو النحوية الأساسية للجملة القرآنية المقتبسة؛ وذلك كي تلائم تركيب السياق الذي يدرجها فيه، ومن ذلك قوله في الحديث عن افتتاح المسلمين مدينة جيَّان، محاولاً الربط بين انتصارات المسلمين الأوائل بفضل الله وانتصارات الأندلسيين :" وأحقَّ اللهُ الحقَّ بكَلِمَاتِهِ وقَطَعَ دَابِرَ الكَافِرِينَ"[٦]؛ فقد أخرج فيها دلالة قوله تعالى :"ويريدُ الله أن يحقَّ الحقَّ بكَلِمَاتِهِ ويقَطَعَ دَابِرَ الكَافِرِينَ"[٧]،من الزمن المستمر إلى الزمن الماضي ليؤكد أن الله قد أعزَّ الإسلام في الأندلس واستأصل الشرك وأهله كما حدث في الأيام الأولى للإسلام.

وكان يعمد أحياناّ إلى أخذ بعض الجمل القرآنية وإعادة صياغتها على نحو آخر[٨]، ومن ذلك أنه أخذ قولـــه تعالى في سورة الشعراء: "نَزَلَ به الروحُ الأمينُ على قلبِك"[٩]، فقد قدَّم وأخَّر بعض مفردات هذه

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٢-٥٥٣؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج ٤، ص ٦٩-٧٠ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص.٣٧٣.

(٢) سورة الرعد، الآية ٣٨.

(٣) لمزيد من الأمثلة انظر: ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٠؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج ٤، ص ٣٩.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ٥٤٤؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٠؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج ٤، ص٥٤؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٦٧.

(٥) سورة البقرة، الآية ٢٤٩.

(٦) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥١؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٦؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج ٤، ص ٦٧؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٧٢.

(٧) سورة الأنفال، الآية ٧.

(٨) لمزيد من الأمثلة انظر: المقَّري، أزهار الرياض، ج ٤، ص ٤٩، ٦١، ٧٨.

(٩) سورة الشعراء، الآية ١٩٣-١٩٤.

الجملة القرآنية وأدخلها في بناء جملته متحدثاً عن الفوائد الجمَّة التي جناها المسلمون عقب استعادتهم أربع مدن صلحاً: "فانْجَاب عنها بنورِك الحلكُ، ودار بإدالِتها إلى دعوتِكَ الفلكُ، وعاد إلى مكاتبِها القرآنُ الذي نَزَلَ به على قلبِك الملكُ"(١).

ومن ذلك قوله أيضاً في حديثه عن الجزيرة الخضراء وقد عَادَت لأحْسَن أحْوَالها عقب استعادَةِ المسلمين لها، باقية فيها كلمةُ لا إله إلا الله: "أَبْقَى اللهُ عليها، وعلى ما وراءَها من بيوتِ أُمَّتك، وودائعِ اللهِ في ذمَّتكِ...وأمْتَعَها إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، بكلمةِ دينك الصالحةِ الباقيةِ"(٢)، كما جعل إبراهيم كلمة التوحيد باقيةً في من بعده في قوله تعالى: "وَجَعَلَهَا كلمةً باقيةً في عَقْبِهِ"(٣).

وكان يعمد أحياناً إلى استلهام المعاني والصور القرآنية دون أن يدرج منها مقطعاً بحذافيره أو جزءاً من صورته اللفظية(٤)، ومن ذلك قوله في الحديث عن شهداء المسلمين الذين قضوا في سبيل الله عند استعادتهم مدينة جيَّان، وقد نالوا مرضاة الله، فأكرمهم بأن زوجهم بالحسان من النساء واسعات الأعين جميلات: "وأَعْرَسَت الشهداءُ بالحور، ومنَّوا النفوس المبيعة من اللهِ بحلِّ الصدقات الصادقة والمهور"(٥)، فهو يستلهم هذا المعنى من قوله تعالى "وَزَوَّجْنَاهم بحورٍ عينٍ"(٦) ،ويصوغه في صورة لفظية جديدة، وفي سياق معنوي شبيه بالسياق الذي وردت فيه الجملة القرآنية.

ولقد وظَّف ابن لخطيب القصَّ القرآنيَّ، واتخذه في خطاب المقام النبوي والروضة الشريفة، وكان يتَّخذ من القصة القرآنية الجوانب التي تفيده، وتطابق ما يرمي إليه من خلال تقنية التلميح، وهو أن يشير في الكلام إلى قصة قرآنية من غير ذكر شيء من ذلك صريحاً، وقد عد ابن معصوم أن أحسنه ما حصل زيادة في المعنى المقصود(٧).

---

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٣؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٨؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٦؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٧٨.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٨؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٢٠٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج ٤، ص ٧٦؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧٧.

(٣) سورة الزخرف، الآية ٢٨.

(٤) لمزيد من الأمثلة انظر: المقَّري، أزهار الرياض، ج ٤، ص ٤٢، ٥٢، ٦١.

(٥) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص٦٦؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧١.

(٦) سورة الدخان، الآية ٥٤.

(٧) ابن معصوم، علي صدر الدين المدني (ت ١١٢٠هـ/١٧٠٨م)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٨ج٤، ص ٢٦٦.

لقد لجأ ابن الخطيب في أثناء حديثه عن كثير من جوانب الصراع وأحداثه بين المسلمين والإسبان التي لها شبيه في القصص القرآني إلى تلك القصص؛ لنقل القارئ من الواقع الأندلسي المعيش إلى أجواء إسلامية سابقة يجد أن التعبير القرآني خير وسيلة لتحقيقها بما ينسجم والوضع الذي يحياه أهل الأندلس، فتتغلغل القصة القرآنية أو جزء منها في طي حديثه، وكأن القصة القرآنية تقع ضمن دائرة الحدث ذاته، وليس خارجاً عنه(١).

ومن القصص القرآني التي ألمح إليها قصة أصحاب الفيل التي يركز فيها على المصير الذي آل إليه جيش أبرهة بن الصباح الحبشي الذي يتقدمه الفيل لهدم الكعبة المشرفة، فأهلكهم الله تعالى، حين أرسل عليهم جماعات من الطير تحمل في مناقيرها حجراً من سجيل فترميهم بها، فتسقط على رؤوسهم وتتركهم صرعى كزرع حصير، فأهلكهم الله تعالى وحفظ بيته الحرام(٢)، قال تعالى: "ألم ترى كيف فَعَلَ ربُّك بأصحابِ الفيلِ، ألم يجعلْ كيدَهُم في تضليلٍ، وأَرْسَلَ عليهم طيراً أبابيل، ترميهم بحجارةٍ من سجيلٍ فجَعَلهم كعصفٍ مأكولٍ"(٣).

لقد نقل صورة حماية الله عز وجل البيت الحرام من الهدم، وإهلاكه جيش أبرهة الحبشي الغازي إلى ما كان من حماية المسلمين بفضل الله مدينة برغة وتطهيرهم مساجدها، على الرُّغم من أن العدو قد زحف إليها بجيوش كثيفة، ففجع بحفظها وتطهيرها من دنسه، يقول: "طُهِّرَت مساجدُها المغتصبةُ المكرهةُ، وفُجِعَ فيها الفيلُ الأفيلُ وأبرهةُ"(٤).

كما ألمح إلى العذاب الذي ابتلى الله به بني إسرائيل حين عصوا الله عز وجل ونبيهم موسى عليه السلام، وبدَّلوا القول الذي أمروا أن يقولوه حين قال الله تعالى لهم اسكنوا قرية بيت المقدس، وكلوا من ثمارها وحبوبها ونباتها أنى شئتم ومتى شئتم، وقولوا حط عنا ذنوبنا، وادخلوا الباب خاضعين لله يغفر لكم خطايكم، فلا يؤاخذكم عليها(٥).

---

(١) انظر: الربيعي، أحمد حاجم، القصص القرآني في الشعر الأندلسي، ط١، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة، بغداد، ٢٠٠١، ص ٢٧٦.

(٢) حول قصة أصحاب الفيل، انظر: ابن كثير، أبو الفداء عماد الدين إسماعيل (ت ٧٧٤هـ/١٣٧٢م )، مختصر تفسير ابن كثير، اختصار وتحقيق محمد علي الصابوني، ط ٤، دار القرآن الكريم، بيروت، ١٤٠١ هـ، ج ١، ٦٧٦-٦٧٨.

(٣) سورة الفيل، الآية ٥.

(٤)ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٥؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧١؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٧؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٦٨.

(٥) حول قصة موسى عليه السلام وقومه انظر: ابن كثير، مختصر تفسير ابن كثير، ج٢، ص ٥٧-٥٨.

فقد نقل صورة هذا العذاب إلى ما حل بأهل حصن آشر؛ إذ جعله الله للمتفكرين في قدرته معتبراً، فأحاط جيش المسلمين به إحاطة القلادة بالجيد، وأذلوا عزته بعزة الله ذي العرش المجيد:" وأرسل الله عليهم رِجْزاً إسرائيلياً من جُرد السِّهام"(١)، فأهلكهم وأبادهم، وفي ذلك إشارة إلى قوله تعالى:" فأرسلنا عليهم رِجْزاً من السماءِ بما كانوا يظلمون"(٢).

كما ألمح ابن الخطيب إلى قصة معركة بدر في حديثه عن غزو المسلمين مدينة أُطريرة سنة ٧٦٨هـ/ ١٣٦٦م، حيث يقول: "وغشيتها أفواجُ الملائكةِ المُسوَّمةِ"(٣)، وقد استمد ذلك من قوله تعالى: "إن تصبروا وتتَّقوا ويأتوكم من فورهِم هذا، يمددكم ربُكم بخمسةِ آلافٍ من الملائكةِ مسومين"(٤)، فقد مدَّ الله المسلمين بالملائكة الذين أعلموا أنفسهم وخيولهم بعلامات واضحة، لتطمئن قلوبهم، وتطيب بوعد الله، وما النصر إلا من عند الله. وقال لهم يكفيكم هذا المدد إن تصبروا على لقاء العدو، وتتقوا الله بفعل ما أمركم به، واجتناب ما نهاكم عنه، ويأتي كفار مكة على الفور مسرعين لغنائمهم(٥).

كما عمد إلى توليد كثير من معاني تراكيبه من نصوص الحديث النبوي الشريف، فهو يعمد إلى الأخذ من معاني الحديث النبوي وتعابيره، ونثرها في ثنايا خطابه، وتبدو الشواهد على هذا المنحى كثيرة، ومن ذلك قوله في وصف الجيوش الإسلامية التي غزت مدينة جيّان: "فرمتها البلاد المسلمة بأفلاذ أكبادها الوادعة"(٦)، يعني لبابها وأشرافها، ويتقاطع هذا القول مع نص الحديث النَّبوي الشَّريف "هذه مكةُ قد أَلْقَتْ إليكم أفلاذَ كَبِدِها"(٧)، على مستوى المعنى واللفظ، فهو يستعير ألفاظه من الحديث النبوي، ويخرجها عن سياقها العام إلى سياق آخر، فهو يتحدث عن جهاد المسلمين في الأندلس.

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٦؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٢؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤ ،ص ٥٩؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص.٣٦٨.

(٢) سورة الأعراف، الآية ١٦٢.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٧؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٣؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٦١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٩.

(٤) سورة آل عمران، الآية ١٢٥.

(٥) حول قصة معركة بدر انظر: ابن كثير، مختصر تفسير ابن كثير، ج ١، ٣١٥-٣١٦.

(٦) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٤؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج ٤، ص ٦٤؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧٠.

(٧) ابن هشام، عبدالملك (ت ٢١٣هـ/٨٢٨م )، السيرة النبوية، تحقيق طه عبدالرؤوف سعد، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٤١١هـ ج٣، ص ١٦٤؛ محمد بن جرير (ت ٣١٠هـ/٩٢٢م)، تاريخ الأمم والملوك، تحقيق أكرم ضياء العمري، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٧هـ، ج٢، ص ٢٨؛ ابن كثير، أبو الفداء عماد الدين إسماعيل (ت ٧٧٤هـ/١٣٧٢م )، البداية والنهاية، دقق أصوله وحققه أحمد ملحم وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.، ج ٣، ص ٢٦٥.

وقوله مخاطباً النبي ﷺ معبراً عن انشغال الأندلسيين بالجهاد، وسعيهم إلى نيل الشهادة في سبيل الله: "إلى أن... نقدمَ في زمرةِ الشهداءِ الداميةُ كلومُهم من أجلك"(١)، وهو يشير بذلك إلى حديث: "ما من مكلومٍ يكلمُ في سبيلِ الله، إلا جاءَ يومَ القيامةِ، وكلمُهُ يَدْمي، اللونُ لونُ دمٍ، والريحُ ريحُ مسكٍ"(٢)، ويظهر أن معرفة ابن الخطيب العميقة بالحديث النبوي الشريف، وتشربه معانيه جعله يستطيع أن يخضع هذا الحديث لحاجاته الأسلوبية.

وقوله معبراً عن مواقف الأندلسيين الجهادية، وسعيهم إلى الإيقاع بالعدو، وأن ذلك يأتي تنفيذاً لقول النبي ﷺ، وإدراكاً لفضائل الجهاد في سبيل الله: " فاهتبلنا –يا رسولَ الله– غرةَ العدو وانتهزنَاها، وشمنا صوارمَ عزةِ الغدوِ وهززنَاها"(٣)، وقد أخذ هذا من قول النبي ﷺ: "لغَدوةٌ أو رَوْحَةٌ في سبيلِ اللهِ، خيرٌ ممَّا تطلعُ عليهِ الشَّمسُ وتَغرُب"(٤).

كما عمد ابن الخطيب إلى توظيف بعض الأفكار الصوفية – كما ذكرنا أعلاه- التي أضفت على النبوة معنًى فلسفياً مثل مسألة اصطفاء النبي ﷺ منذ القدم بتقديمه في الوجود البشري على سائر الأنبياء(٥)، يقول مخاطباً النبي:"إلى رَسُول الحَقِّ، إلى كَافَّةِ الخَلْقِ... والحَائزِ في مَيْدَانِ اصْطِفَاءِ الرَّحمنِ قَصَبِ السَّبْقِ؛ خَاتمِ الأنْبِيَاءِ، وإمامِ ملائكِةِ السَّمَاءِ، ومن وَجَبَت له النُّبوةُ وآدَمُ بين الطِّين والماءِ"(٦)، ومسألة كون النبي سرَّ الوجود، وعلةَ الكونِ، ومصدرَ النُّور، كما في قوله إنه "فائدةُ الكونِ ومَعْنَاهُ، وسرُّ الوجودِ الذي بَهَرَ

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٦٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٩؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج ٤، ص ٧٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧٩.

(٢) البخاري، محمد بن إسماعيل (ت ٢٥٦هـ/٩٦٦م)، صحيح البخاري، ط٣، دار ابن كثير، بيروت، ١٩٨٧، ج٥، ص ٢١٠٤؛ النيسابوري، مسلم بن الحجاج (ت ٢٦١هـ/ ٩٧١م)، صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبدالباقي، دار إحياء التراث، بيروت، د. ت.، ج٣، ص ١٤٩٦.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٤؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٠؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٤-٥٥؛ المقَّري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٦٧.

(٤) البخاري، صحيح البخاري، ج٣، ص ١٠٢٦؛ النيسابوري، صحيح مسلم، ج٣، ص ١٤٩٩؛ الترمذي، محمد بن عيسى (ت ٢٧٩هـ/٨٩٢م)، السنن، تحيق أحمد شاكر، دار إحياء التراث، بيروت، د. ت.، ج٤، ص ١٨٨.

(٥) انظر: ابن الخطيب، أبو عبدالله محمد بن سعيد (ت ٧٦٦هـ/١٣٧٤م)، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق محمد الكتاني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠، ج١، ص ١٤٧-١٤٨، ١٥٦-١٦١؛ نيكولسون، في التصوف الإسلامي، ص ١٠٨-١٧١؛ ،؛ قصبجي، لسان الدين بن الخطيب، ص ١٥٩-١٧٥.

(٦) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٢٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج ٤، ص ٣٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٦.

الوجودَ سَنَاهُ"[١]، غيرها، وهي أفكار كان قد ردَّدها في كتابه "روضة التعريف بالحب الشريف"، وفي بعض مدائحه النبوية[٢]، وآمن بها بفضل نزعته الصوفية الذاتية[٣]،وقد شاع عنه أنه رئي رحمه الله بعد موته، فقيل له: ما فعل الله بك، فقال غفر لي بسبب بيتين هما[٤]:

يا مصطفى مِن قَبْل نَشْأة آدَم — والكونُ لم تُفْتَح له أغْلاق

أيرومُ مخلوق ثناءَك بَعْدَمـــــا — أثْنى على أخْلاقِك الخلاّق

**ب- الروافد الأدبية**

لقد شكّل التراث الأدبي العربي المشرقي رافداً مهما من روافد خطاب المقام النبوي والروضة الشريفة عند ابن الخطيب؛ إذ حفلت بعض جمله وتراكيب خطابه بمعاني الأشعار والأمثال والأقوال السائرة؛ فقد استطاع أن يستمد منها معاني جديدة ودالة قدر الإمكان على الأفكار التي يطرحها، أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في رسالتيه، فهو يستفيد على سبيل المثال من معنى المثل العربي "عِنْدَ الصَّبَاحِ يَحْمَدُ القَوْمُ السُّرى"[٥]، الذي يضرب لمن يتحمل المشاق في سبيل الراحة، ويولد من ذلك معنى جديداً منسجماً مع سياق الحدث الذي يرد فيه، ويقول في وصف ما حل بأهل إشبيلية من النصارى على أيدي المسلمين: "ولم يتَّصل أولى النَّاس بأُخراهم، ويحمدوا بمخيم النَّصر العزيزِ سُراهم"[٦]، وهو لا يعيد المثل العربي القديم، بل يستعيد صورته، ويعارض الفكرة الرئيسة التي يتضمنها؛ أي أنه يعطل المحاكاة أو المماثلة التي تقوم عليها فكرة استخدام المثل باستخدام حرف النفي "لم" ويجعله الصورة المبتكرة قائمة على المفارقة المتمثلة في تحويل دلالة

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص٥٢٩؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٣٩؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٦.

(٢) انظر: المقري، نفح الطيب، ج١، ٣١٨-٣١٩؛ الطرابلسي، حياة الشعر في نهاية الأندلس، ص ٢٧٦-٢٨٧،؛ قصبجي، لسان الدين بن الخطيب، ص ٢٧١- ٢٨٨.

(٣) حول النزعة الصوفية عند ابن الخطيب انظر: قصبجي، لسان الدين بن الخطيب، ص ٥١-١٠٤.

(٤) المقَّري، أزهار الرياض، ج١، ٣١٨-٣١٩؛ نفح الطيب، ج ٥، ص ١٦٧.

(٥) الميداني، محمد بن أحمد بن إبراهيم (ت ٥١٨هـ/ ١١٢٤م)، مجمع الأمثال، حققه وضبط غريبه وعلق حواشيه محمد محيى الدين عبدالحميد، ج ٢، ص ٣؛ البكري، أبو عبيد بن محمد بن عبدالعزيز (ت ٤٨٧هـ/١٠٩٤م)، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، حققه وقدم له وعلق عليه إحسان عباس وعبدالمجيد عابدين، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧١، ص ٢٥٤-٢٥٥.

(٦) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٩-٥٥٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٦٥؛ المقَّري، نفح الطيب،ج٦، ص ٣٧١ .

الخطاب من الحديث عن الأمل إلى الحديث عن اليأس القاتم؛ إنه يحول الخطاب إلى معنى جديد، فهو يريد أن يقول من خلال المعارضة إن الذي عانى منه أهل إشبيلية من الإسبان لشيء غير محمود؛ إنها صورة محورة تنقل طبيعة المثل من حالة إلى حالة أخرى[(١)].

ويدل ذلك على أن ابن الخطيب يجعل من الأمثال العربية أدوات فنية يستوحي منها معنى تراكيبه ويسخر طاقاتها البلاغية والفنية لخدمة غرضه، ونلحظ أن ابن الخطيب لا يعيد الأمثال القديمة، بل يستند إليها أثناء الكتابة، فيستقي منها بعض المفردات والصيغ والمعاني دون أن يصرح بذلك، ويقدمها في صورة وتعبير وأسلوب جديد يبدو أكثر إيقاعاً وتأثيراً في النفس، ومن ذلك قوله في وصف أهمية مدينة قرطبة التاريخية والدينية عقب استعادتها على يد المسلمين: "والمصر الذي لـــه في خطة المعمور الناقة والجمل"[(٢)]، فقد قلب المثل المشهور "لا ناقةَ لـــي في هذا ولا جملَ"[(٣)]، الذي يضرب لمن لا علاقة له بالأمر، وهو بهذا الاستخدام يوفق بين ذاكرته وقراءاته التراثية وحريته من الناحية الفنية[(٤)]، فهو يؤكد المكانة الكبيرة التي كانت تحتلها قرطبة في العصر الأموي، فهي أم البلاد، ومثوى الطارف والتالد في العهد الإسلامي، وهي الأم التي ترضع باقي مدن الإسبان لبن الكفر، أيام الاحتلال الإسباني، موظفاً المثل العربي، في سبيل تحقيق هذه الغاية.

وهو في تعامله مع هذه الأمثال العربية القديمة لا يستعير التعبير والصورة القديمة بكامل كيانها، بل يحور فيها تحويراً طفيفاً لتناسب طبيعة الأحداث التي شهدتها الأندلس، ويوفق بين الاستعمال القديم للمثل والوظيفة الحاضرة له، ومن ذلك قوله في وصف الحال الصعبة التي وصلت إليها الأندلس: "وتنوَّعت يا رسولَ الله -لهذا العهد- أحوال العدو، وكادت قوتُهُ أن تؤذنَ بخمودِ الجمرةِ، وتوقعَ الواقعَ، وحذر ذلك السُّم الناقع، وخيف الخرقُ الذي يحارُ فيه الراقعُ"[(٥)]، فهو يستمد هذا المعنى من المثل العربي القائل "اتَّسع الخرقُ على الرَّاقعِ"[(٦)]، ولا شك في أن هذا التحوير يعبر عن إحساس عميق بعظم الخطر الإسباني الذي يتهدد الوجود العربي

(١) انظر: أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٩٣.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٦٩؛ المقَّري، نفح الطيب،ج٦، ص ٣٧٣.

(٣) الزمخشري، أبو القاســم جار الله محمود بن عمر (ت ٥٣٨هــ/١١٤٤م)، المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ج٢، ص ٢٦٧؛ البكري، فصل المقال، ص ٣٨٨-٣٨٩.

(٤) انظر: مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٢١٥-٢١٦.

(٥) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٥٣-٥٥٤؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧٧؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧٤.

(٦) العسكري، جمهرة الأمثال، ج١، ص ١٠، ١٦٠؛ الزمخشري، المستقصى، ج١، ص ٣٥.

الإسلامي في الأندلس، وفزع المسلمين الرهيب منه؛ ذلك أن القوى الإسلامية أصبحت تتراجع والقوى الصليبية تقوى وتتعاظم.

وقوله في وصف أبعاد المعاناة النفسية، والأزمة المريرة التي آل إليها زعيم القشتاليين عقب سيطرة المسلمين على مدينة برغة، فقد أصبح خسرانه تلك المدينة يثير في نفسه الأسى والحزن، على الرغم من قربه منها، وعظم جيوشه، وقوة بأسه، يقول: "هذا وطاغيةُ الرُّوم على توفرِ جموعِهِ، وهولِ مرئيهِ ومسموعهِ، قريبٌ جوارهُ، بحيث يتّصلُ خوارُهُ، وقد حرَّك إليها الحنينُ خوارُه"(١)، فهو يوظف المثل القائل " حَرِّك لها حُوارَهَا تحنُّ"(٢)، الذي يضرب لتذكير المرء ببعض أشجانه، في تجسيد حالة زعيم العدو.

كما عمد ابن الخطيب إلى توليد المعاني من الأبيات الشعرية التي تتضمن كلاماً نافعاً لمقاصده من وراء إنشاء رسالتيه، ومن الأمثلة على ذلك أنه عمد إلى حلِّ معقود عدد من الشعراء، وإدخال ذلك في بناء جمله ببراعة وإتقان، وبصياغة مقاربة للمنظوم، فقد عمد إلى حجب بعض أجزاء بيت دعبل الخزاعي(٣):

مدارسُ آياتٍ خلت من تلاوة　　　ومنزل وحي مقفر العرصات

يقول في وصف الأمكنة المقدسة "وانجلى بضياء فرقانك فيها الحلك، مدارس الآيات والسور"(٤).

كما قال في تركيب آخر مخاطباً النبي ﷺ ومتحدثاً عن تلك الأمكنة المقدسة "بلاد نيطت بها عليك التمائم"(٥)، فقد دخل على الشطر الأول من بيت رقاع بين قيس الأسدي(٦):

بلادٌ بها نيطت عليَّ تمائمي　　　وأولُ أرضٍ مسَّ جلدي ترابُها

من خلال أسلوب التحوير، مجرياً عليه بعض التغييرات التي تجعله ملائماً للسياق، فقد لجأ إلى تحوير الضمائر ناقلا إياها من ضمائر المفرد المتكلم إلى ضمائر المفرد المخاطب لتناسب خطاب المفرد، أما ما عدا ذلك فإن قوله يتقاطع مع قول الشاعر على مستوى الألفاظ والمعاني في آن واحد معاً.

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤٥-٥٤٦؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧١؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٧؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٨.

(٢) الزمخشري، المستقصى، ج٢، ص ٦٢.

(٣) دعبل بن علي الخزاعي (ت ٢٤٦هـ/٨٦٠م)، شعر دعبل بن علي الخزاعي، صنعه عبدالكريم الأشتر، ط٢، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٣، ص ٧٨.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٣١؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٩؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٣؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٥٨.

(٥) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص٥٣١؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٩؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٣؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٥٨.

(٦) ابن منظور، لسان العرب، مادة نيط.

## ج- الأحداث التاريخية المشرقية

لقد شكلت الأحداث التاريخية العسكرية التي شهدتها بلاد الإسلام في المشرق، مثل العراق والإسكندرية والكرك، وغيرها رافداً أساسياً من روافد خطاب ابن الخطيب المقام النبوي والروضة الشريفة، فقد انتخب من تلك الحوادث التاريخية ما رآه دالاً ومتناسباً مع بنية خطابه؛ ذلك أنه يرى أن الماضي يتضمن نقاطاً مضيئة يمكن أن تسهم في شحذ همم أهل الأندلس المعتمة.

ومن الأحداث التي يستحضرها انتصارات المسلمين على هرقل عظيم الروم الذي طارده المسلمون فانتزعوا منه بلاد الشـــام[١]، وكسرى ملك بلاد فارس الذي حاربه المسلمون ولقي حتفه طريداً سنة ٦٥١م[٢]، وذلك في إشاراته إلى الغنائم الكبيرة التي حازها المسلمون عند فتحهم مدينة برغة: "ولا إله إلا هو منفِّل قيصر وكسرى، وفاتِحُ مغلقاتِها المنيعةَ قسراً..."[٣].

ويستحضر هاتين الشخصيتين مرة أخرى في حديثه عن مقارعة المسلمين جموع الإسبان بقيادة ملك قشتالة بيدرو الثاني(Pedro) الذي يمثل واجهة التحدي النصراني للوجود العربي الإسلامي في الأندلس، حيث يقول: "ويقارعون جموعاً كجموع قيصر وكسرى"[٤]. لقد أحيا طغيان ملك قشتالة بيدرو الثاني واستكباره الذي يغذيه الكفر في وعي ابن الخطيب صورة الطغيان التاريخي الذي حملته بعض النماذج في التاريخ الأول للإسلام ككسرى وقيصر اللذين مثلا في عصرهما قوى الشر الساعية إلى القضاء على الإسلام.

ومن هذه الأحداث التي أشار إليه حملات التتار على العراق[٥]، في حديثه عن مدينة برغة التي: "جرَّعت الأختينِ مالقةَ ورندة من مدائنِ دينك، ومزاينِ ميادينِك، أكواسَ الفراقِ، وأذكرت مثلَ مَنْ بالعراق"[١]. لقد

(١) لمزيد من التفصيل حول هذه المجريات انظر: الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت )، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩، ج ٣، ص ٥٩٨-٦٠٣.

(٢) لمزيد من التفصيل انظر: البلاذري، أبو العباس أحمد بن يحيى بن جابر (ت ٢٧٩هــ/٩٨٩م)، فتوح البلدان، حققه وعلق على حواشيه وأعد فهارسه وقدم له عبدالله أنيس الطباع وعمر أنيس الطباع، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.، ص ٢١٧-٢٢١.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٤٥؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧١؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٧-٥٦؛ المقَّري، نفح الطيب، ج١، ص ٣٦٨.

(٤) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٣٢؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٠؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٢؛ المقري، نفح الطيب، ج ٦، ص ٣٥٨.

(٥) لمزيد من التفصيل انظر: ابن العبري، أبو الفرج نمر غريغوريوس الملطي (ت ٦٨٥/١٢٨٦م)، تاريخ مختصر الدول، تصحيح وفهرسة الأب أنطون صالحاني اليسوعي، دار الرائد اللبناني، بيروت، ١٩٨٣، ص ٤٨٢-٤٨٦؛ أبو الفداء، عماد الدين إسماعيل (ت ٧٣٢هــ/ )،

عمق بهذه الإشارة أو هذا الاستحضار الفكرة التي يطرحها في الخطاب، في تجسيد معاناة الأندلسيين وهمومهم الاجتماعية والسياسية والدينية نتيجة تفريق الإسبان بين المدن الأندلسية.

ومثلما استوحى ابن الخطيب من التاريخ معالم الأسى والعذاب استوحى معالم العظة والاعتبار، وذلك من خلال إشارته إلى بعض المدن المشرقية التي كان لها حضور بارز في أحداث الحروب الصليبية في المشرق الإسلامي، فأصبحت رمزاً للمقاومة والثبات، ومن ذلك مدينة الكرك في شرق الأردن التي كان لها شأن كبير في الحروب الصليبية؛ وذلك في وصف مناعة حصن آشر الذي كان أحد الحصون الإسبانية المنيعة التي هددت الوجود العربي الإسلامي في الأندلس، فهو قد أصبح، على حدِّ قول ابن الخطيب: "كركَ هذا القطرِ الذي لا تُطَاوَلُ أَعلامُهُ، ولا تصاولُ أَعْلاجُهُ"[٢]؛ وهو في ذلك يكشف عن عظم الجهود التي بذلها الأندلسيون في الجهاد ومنازلة هذا الحصن ففتحوه على الرغم من أنه: "أعيا النطاسي علاجه"[٣].

ولما كانت حوادث الإسكندرية التي جرت سنة (٧٦٧هـ/١٣٦٥م) عندما غزاها ملك قبرس الإفرنجي ودمرها[٤] طاغية على اهتمامات المراسلات بين دولة بني نصر والمشارقة، حيث نجد رسالة عن سلطان غرناطة الغني بالله محمد بن يوسف بن إسماعيل إلى سلطان مصر أبي عبدالله محمد بن قلاوون، بعدما أنقذت الإسكندرية من العدو المغتصب[٥].

لقد أصبحت هذه المدينة رمزاً للثورة التي تغري بالانتقام من الصليبيين بالأندلس، يقول ابن الخطيب في وصف منازلة الأندلسيين مدينة إشبيلية بقوله: "ونادى لسانُ الحميَّةِ يالثاراتِ الإسكندرية، فأَسْمَعَ آذانَ

المختصر في أخبار البشر، المطبعة الحسينية المصرية، القاهرة، ١٩٠٧، ١٩٩؛ البغدادي، صفي الدين عبدالمؤمن بن عبدالحق (ت ٧٣٩هـ/ ١٣٢٨م)، مراصد الاطلاع على أسماء الأمكنة والبقاع، تحقيق محمد البجاوي، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢، ج١، ص ١٦٣؛ المقريزي، تقي الدين أحمد بن علي (ت ٨٤٥هـ/ ١٤٤١م )، السلوك لمعرفة دول الملوك، نشر محمد مصطفى زيادة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٩، ج ١، ق ٢، ص٤١.

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٤٥؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧١؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٥؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٧.

(٢) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤ص ٥٤٦؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٨؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٨.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٧١؛ ٥٤٦؛المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥٨؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٨.

(٤) لمزيد من التفصيل حول أحداث الإسكندرية، انظر: النويري، شهاب الدين محمد بن القاسم (ت ٧٧٥هـ/١٣٧٣م)، الإلمام بالأعلام فيما جرت به الأحكام والأمور في وقعة الإسكندرية، تحقيق عزيز سوريال عطية، ط١، حيدر أباد الدكن، الهند، ١٩٧٣، ج ٣، ص ٢١٢؛ سمير الدروبي، "حركة الترجمة والتعريب في ديوان الإنشاء المملوكي(البواعث والمترجمات)"، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، السنة السادسة والعشرون، العدد ٦٢، شوال ١٤٢٢هـ-جمادى الأولى ١٤٢٣هـ/ كانون الثاني-حزيران ٢٠٠٢، ص١١-٧٢، ص ١٩.

( ٥) انظر نص الرسالة: ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٢٩٥-٣٠٣.

المقيمين والمسافرين، وأحقَّ اللهُ الحقَّ بكلماتِهِ وَقَطَعَ دابرَ الكافرين"(١). لقد قهر الأندلسيون في مدينة إشبيلية الغزاة الإسبان وأذلوهم انتقاماً من أهل الصليب وأخذاً بثأر الإسكندرية من الغزاة الذين خططوا للاستيلاء عليها ونهبها.

إن هذا يعني أن صراع المشارقة مع الصليبيين كان حاضراً في صراع الأندلسيين مع الإسبان، وأن الآلام المشتركة، قد وحدت آمال المسلمين في الشرق والغرب. كما أن هذه الإشارة إلى الانتصارات التي حققها المسلمون في عهودهم اللاحقة للاهتداء بإشعاعها، وهذا يؤكد أن الحاضر لم يكن في نظر ابن الخطيب أقل من الماضي معرضاً للمجد الإسلامي الذي مثلته بطولات التاريخ المشرقي، وأن " الإسلامَ كالجسَدِ يَتِداعى كلُّه لتألُّم بعضهِ، ويتساهمُ إخوانه في بَسطه وقبضه، وسماؤه مرتبطة بأرضه، ونَفلُهُ متعلِّق بفرضِه" (٢).

### د- الروافد الأندلسية

لقد شكل تراث الأندلسيين في مجال رسائل الشوق والوجد الديني رافداً مهماً من روافد ابن الخطيب في خطابه المقام النبوي والروضة الشريفة، فقد تقاطع خطاب ابن الخطيب مع نصوص التراث الأندلسي في هذا الميدان وخاصة رسائل ابن أبي الخصال، وذلك على مستوى المعاني والمعجم اللغوي، فهم يشتركون معاً في استخدام الشواهد من نفس المخزون الثقافي(٣)، ولكنهم يختلفون في وجوه إخراج ذلك المخزون، فهم يشتركون في الجانب الكبير من المعجم والأبنية، ويختلفون في إنجاز تلك اللغة بحسب أساليبهم في اللغة ومستوى ثقافتهم، وأوضاعهم ومراتبهم، وغير ذلك من العوامل التي تؤثر في لغة المبدع. وكان بعض البلاغيين العرب القدامى قد اهتموا باشتراك الرسائل في نفس المعنى الأدبي في عصور مختلفة، وهو وجه من وجوه التداخل الفني بين النصوص تسمى الأخذ اللطيف(٤).

وكان ابن الخطيب-كما أشرنا- قد تقاطع في خطابه مع التراث الأندلسي في هذا الميدان عل مستوى الأفكار واللغة والأسلوب، والأفكار، ومن ذلك فكرة إنابة الرسالة مناب صاحبها في تأدية شعائر الحج أو الزيارة، يقول ابن الخطيب: "استنبتُ رقعتي هذه لتطيرَ إليك من شوقٍ بجناحٍ خافقٍ، وتُسْعَدَ من نِيَّتي التي

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٥١؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب ج١، ص ٧٦؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٦٧؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٧٢.

(٢) ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٣٠١؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٨، ص١١٣.

(٣) لمزيد من الشواهد انظر: المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ، ١٢، ١٣، ١٩، ٢٤، ٢٥، ٣٤، ٤٩.

(٤) بن رمضان، الرسائل الأدبية، ص ٤٢٢، ٤٣٨.

تصْحَبُهَا برفيقٍ موافِقٍ... فتؤدِّي عن عَبْدِك وتبلِّغُ وتعفِّرُ الخدَّ في تُرْبتك وتمرِّغ"[١]. وهو في ذلك يتقاطع مع فكرة ابن الجدِّ في قوله:" ولما قعدَ بي عن قصدِك ما قعَد، و لم يمكنني الوفود عليك في جملةٍ من وفدَ عليك استنبْتُ كتابي منابي"[٢].

ومن الأفكار التي يلتقي فيها ابن الخطيب مع الكتاب الأندلسيين فكرة تخيل زيارة الأمكنة المقدسة، يقول ابن الخطيب: "و لم تحصل النفسُ من تلك المعاهدِ ذاتِ الشَّرفِ الأثيلِ، إلا على التمثيل، ولا من المعالم الملتمسة التنوير إلا على التصوير..."[٣]. وهو في ذلك يلتقي مع فكرة ابن أبي الخصال: "وشغلتُ قلبي بتخييلِه وتذكارِه، وأريتني تلك المعالمَ المنيفةَ خيالاً، وخططتَ منها في الضميرِ مثالاً، واشهدتنيها ملءَ السَّمعِ والفؤادِ جمالاً"[٤].

ومن هذه الأفكار أيضاً فكرة الندم والاعتذار للرسول الكريم عن عدم التمكن من زيارة الروضة الشريفة، والقبر النبوي، يقول ابن الخطيب:" فقد سَارت الرِّكابُ إليك و لم يُقضَ مَسير، وحوَّمت الأسْرَابُ عليك والجناحُ كَسِير، ووَعَدَت الآمالُ فاختلفت، وحَلَفَت العزائِمُ فلم تَفِ بما حَصَلَت"[٥]، وهو في ذلك يلتقي مع ابن أبي الخصال في قوله:"و لم أعْبُر إلى زيارتِك لُجَّةً ولا مَوماةً، ولا أخْطَرْتُ في قَصْدِك نفْساً أنت مُنْقِذُهَا ومُحْيِيها"[٦]، كما يلتقي مع علي بن محمد بن حسن الأنصاري المعروف بابن الجياني (ت٦٦٣هـ/١٢٦٤م)، يبكي سوء حظه، وينعى شقوة أيامه: "كيف ألذُّ حياةً أو آمنُ من الخطوبِ بياتاً، و لم أعبُر لزيارتك سَبَباً ولا لُجَّةً، ولا أقَمْتُ على دعوى الشَّوقِ إليك بُرْهاناً ولا حُجَّةً"[٧].

كما تقاطع خطاب ابن الخطيب مع نصوص الرسائل الأندلسية من خلال أسلوب التحوير، وهي قضية فنية يدخل بها على النص مجرياً عليه بعض التغييرات التي تجعله ملائماً لسياق خطابه، ومن الأمثلة على ذلك

(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٣٣؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٠؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٥؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٤٣؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٩.

(٢) ابن بسام، الذخيرة، ق٢، م١، ص٢٨٩.

(٣) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤١؛ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٨؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج٦، ص ٤٧٣؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥١؛

(٤) ابن أبي الخصال، ترسيل الوزير الكاتب ابن أبي الخصال، ص ٣٦٦.

(٥) ابن الخطيب، الإحاطة، ج٤، ص ٥٤١؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٦٧-٦٨؛ المقَّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٥١؛ المقَّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٦٥.

(٦) ابن أبي الخصال، ترسيل الوزير الكاتب ابن أبي الخصال، ص ٣٦٥.

(٧) ابن عبد الملك المراكشي، الذيل والتكملة، ج٥، ص٢٨٩.

قوله: "فازَ بطاعتِهِ المحسنون، واستنقذَ بشفاعتِهِ المذنبون"[١]، الذي لا يعدو أن يكون تقديماً وتأخيراً لمفردات عبارة ابن أبي الخصال: "الذي فاز المحسنون بطاعتِهِ، واستنقذ المذنبون بشفاعتِهِ"[٢]، وهو تحوير لا يضر بالمعنى الذي يتضمنه نص عبارة ابن أبي الخصال المستعار، أو يؤثر على جوهره.

ومهما يكن من أمرٍ، فقد استطاع ابن الخطيب أن يستوعب ظاهرة توظيف الموروث الثقافي التي تعد من سمات النثر العربي القديم وهي تدل على سعة ثقافته واطلاعه، فضلاً عن أنه استطاع بموهبته الأدبية أن يضيف إلى المعاني السابقة مما أملته عليه ظروف بيئته ومحيطه الحضاري ووقائع زمانه السياسية والدينية. لقد جمع المعاني المستمدة من النصوص الدينية والتراث العربي، والرؤية الذاتية للأمور، وصاغها بلغته وصوره وأساليبه الخاصة.

## خامساً: الخاتمة

تكشف هذه الدراسة من خلال قراءة خطاب المقام النبوي والروضة الشريفة كما بدا في رسالتي ابن الخطيب في الشوق والوجد الديني، عن عظم محنة الأندلسيين ومعاناتهم النفسية وإحساسهم القوي بالاغتراب الروحي نتيجة بعدهم المكاني عن المشرق بعامة، والأمكنة النبوية والمعاهد الحجازية بخاصة، وقد دفعهم شوقهم وحنينهم الشديد إلى تلك الأمكنة المقدسة إلى أن يعيشوا في ازدواجية نفسية، فهم موزعون بين الشوق والوجد الديني الذي يشدهم إلى المشرق: أرض الأصل والنبوة والمنبع، والطهر والخلاص والمجد الأثيل، والتعلق القوي بالأندلس/ الوطن الغريب: أرض النشأة والانشغال بالأمور الدنيوية. و لم يقتصر الأمر على ذلك، فقد تميز خطاب ابن الخطيب بظاهرة التداخل بين الخطابات، والتقاطع فيما بينها؛ فقد تداخل الخطاب الديني/ المغفرة في الآخرة بالخطاب الدنيوي/ النصر على الأعداء في الدنيا، وتداخل الزمن الماضي/ زمن النبوة والإشراق بالزمن الحاضر/ زمن الأندلس المتردي، وغير ذلك كثير.

كما تبين أن خطاب ابن الخطيب المقام النبوي والروضة الشريفة كان من أشدّ الخطابات الأدبية ارتباطاً بواقع الأندلس المتأزم زماناً ومكاناً وأحداثاً سياسية واجتماعية وعسكرية، إذ أضحت مشكلات هذا الواقع معيناً يستمدُّ منه عملية إبداعه الفني حيويتها وتدفقها وصدقها الفني، فجاء خطابه ثمرة من ثمار التفاعل بين

---

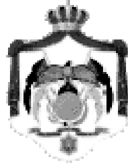
(١) ابن الخطيب، الإحاطة، ج ٤، ص ٥٣٠؛ ابن الخطيب، ريحانة الكتاب، ج١، ص ٥٨؛ المقّري، أزهار الرياض، ج٤، ص ٧٠؛ المقّري، نفح الطيب، ج٦، ص ٣٥٧.

(٢) ابن أبي الخصال، ترسيل الوزير الكاتب ابن أبي الخصال، ص ٣٦٥.

الحياة والأدب، وقيام ابن الخطيب بدوره الديني والوطني، فقد واكب الأحداث الخطيرة، والحملات الإسبانية التي جاءت الأندلس ــ كالذرّ عند انتشاره ــ من شمالي إسبانيا ومن البلاد الأوروبية، لاقتلاع الفئة القليلة من بقايا المسلمين في الأندلس، وحدد الأدواء لدفع الخطر الدَّاهم ورسم سبل العلاج.

ويكشف خطاب ابن الخطيب أيضاً عن تحدي الأندلسيين لعدوهم الذي طغى وبغى، وبلغ من مضايقتهم ما ابتغى، على الرُّغم من أنهم غدوا الفئة القليلة، والأمة الغريبة المنكوبة المكلومة المحاصرة المعزولة عن رحم الأمة، المفتقرة إلى وسائل الدفاع عن أرضها وعرضها ووجودها الحضاري، فلم يبق بأيدي أبنائها من وسائل، سوى التوجه بصريخهم إلى الله والرسول يتشفعون لديه، وصياغة رسائل طوال يرسلونها إلى الضريح النبوي متوسلين إلى الله والرسول أن يدفعا عنهم أذى الكفار، وعلى ذلك فما ضعفت بصائرهم ولا ساءت ظنونهم بنصر الله لتكون كلمة الله هي العليا في أنأى ديار الإسلام.

كما يبين خطاب ابن الخطيب أنه استطاع بموهبته الأدبية أن يضيف إلى معاني رسائل الوجد والشوق الديني السابقة مما أملته عليه ظروف بيئته ومحيطه الحضاري ووقائع زمانه السياسية والدينية، فقد جمع بين المعاني المستمدة من النصوص الدينية والتراث العربي المشرقي والأندلسي، والرؤية الذاتية للأمور، وصاغها بلغته وصوره وأساليبه الخاصة.



**The Hashemite Kingdom of Jordan**



**Mutah University**

# Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

**An International Refereed Research Journal**

**Vol. ٢, No. ١, Thul Hijja ١٤٢٦ (January ٢٠٠٦)**

ISSN ١٠٢٦-٣٧٢١

Jordanian Journal of

# Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. ٢, No. ١, Thul Hijja ١٤٢٦ (January ٢٠٠٦)

## Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
## An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

**Editorial Correspondence**

**Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,**

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**Deanship of Academic Research**

**P.O. Box (١٩)**

**Mu'tah University, Mu'tah (٦١٧١٠),**

**Karak, Jordan.**

**Tel: (٠٣-٢٣٧٢٣٨٠)**

**Fax. ++٩٦٢-٣-٢٣٧٠٧٠٦**

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

**Vol. ٢, No. ١, Thul Hijja ١٤٢٦ (January ٢٠٠٦)**

**Conditions of Publications**:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A٤ paper, ٢,٥ margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by ٣ ½ inch diskette in MS Word ٩٧ or higher. The length of the manuscript should not exceed ٤٠ pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.

- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

**Notes for Contributors:**

-An Arabic and English abstract of c.١٥٠ words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

**References**:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([١], [٢]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral ١ and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

**Basic Format**

**Books**

The information should be arranged in five units: (١) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (٢) date of the author's death in lunar and solar calendars. (٣) the title and subtitle of the book in bold print (٤) name of translator or editor/compiler (٥) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

**Example:**

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d ٢٥٥ AH./٧٧١ AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. ٢nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, ١٩٦٥, vol. ٣, p.٤٠.

**Subsequent references to the same source**:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.٣, p. ٤٠.

**Manuscripts:**

(١) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (٢) title of the manuscript in bold print (٣) place, folio number and/or page number.

**Example:**

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d ٧٣٠ AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number ٤٢٤, folio ٥٠.

**Articles in Periodicals**:

(١)author's name (٢) title of the article in quotation marks (٣) title of the journal in bold print (٤) volume, number, year and page number.

**Example:**

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.١٠, number ٢, ١٤١٥AH./١٩٩٥AD., pp. ١٧٩-٢١٦.

**Edited Books ( Conference Proceedings, dedicated books)**

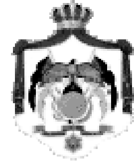
١. author's name (٢). title of the article placed in quotation marks (٣). title of the book in bold print (٤). Name(s) of the Editor ٥. Edition, publisher, date and place of publication ٦. page(s) number.

**Example:**

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā'il Al-'Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān 'Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, ١st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, ١٩٩٧, p. ٤١٧.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .



المملكة الأردنية الهاشمية



جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٢)، العدد (٢)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

ISSN 1026-3721

**المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن،**
**وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.**

**ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي**

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن
هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)
فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

---

**المجلد (٢)، العدد (٢)، ربيع الأول١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م**

**بسم الله الرحمن الرحيم**

# المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

**مجلة علمية عالمية محكمة**

**تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية**

**أ- شروط النشر:**

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســـــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

**ب - تعليمات النشر:**

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: [(١)]، [(٢)]، [(٣)] ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

**الكتب المطبوعة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ( ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

**الكتب المخطوطة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

**الدوريات:**

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص "  "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

**وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:**

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص " "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودهـــا في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محـــصورة بـــين قوســـين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأســـماء والمـــصطلحات العربيـــة بـــالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآيـــة. وتثبـــت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:


**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

# محتويات العدد

## المجلّد (٢)، العدد (٢)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

### البحوث باللغة العربية

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**An International Refereed Research Journal**

**Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University**

**Price Per Issue:** **(JD ٣)**

**Subscription:**

Subscriptions should be sent to:

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**
**Deanship of Scientific Research**
**Mu'tah Jordan**
**Karak- Jordan**

## Annual Subscription:

**Individuals:**

- Jordan : [JD ١٠] Per year
- Other Countries: [$٣٠] Per year

**Institutions:**

- Jordan : [JD ٢٠] Per year
- Other Countries: [$٤٠] Per year

**Students:**

- [JD ٥] Per Year

**Subscrber's Name & Address:**

| | |
|---|---|
| *Name* | |
| *Address* | |
| *Job* | |

*Form:*

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

**Signature:** **Date:** / /٢٠٠

# المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

**ثمن العدد:** (٣) دنانير

## قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة**
**الكرك - الأردن**

**قيمة الاشتراك السنوي:**

- **للافراد:**
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- **للمؤسسات:**
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- **للطلبة:** **(٥) دنانير سنوياً**

**اسم المشترك وعنوانه:**

| | |
|---|---|
| الاسم | |
| العنوان | |
| المهنة | |

**طريقة الدفع:** ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

**التوقيع:** : **التاريخ** : / / ٢٠٠

# أثر النية في الدرس النّحويّ عند القدماء

د. جزاء المصاروة *

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/١٠/٤ تاريخ قبوله :٢٠٠٦/١/٢٣

## ملخّص

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن سمة مهمة في التفكير النحوي عند القدماء، فهو يبحث في مدى اعتماد النحاة القدماء على نية المتكلم في تفسير النصوص والجمل، وتقعيد لغة العرب، ويبين أن للنية دوراً لا يمكن إغفاله في التأويل النحوي من جهة، وفي صوغ القواعد النحوية من جهة أخرى؛ مما يدل على مدى اهتمام النحاة بما وراء النص، فهم لم يتعاملوا مع النصوص على أنها مبتورة عن قائليها، بل حاولوا تفسيرها محاولين الاعتماد على نية القائل وقصده.

## Abstract

This paper aims at uncovering a significant characteristic of syntactic thinking in the case of old grammarians. It investigates the range of such grammarians' reliance on speakers intention in interpreting the linguistic phenomena and codification of Arabic.

The paper concludes that intention plays an important role in syntactic interpretation and codification of syntactic rules. These leads old grammarians not just to pay attention to these linguistic phenomena, but also leads them to account for the reasons of these phenomena. Texts according to such grammarians cannot be taken or interpreted without reference to speakers' intention.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

## المقدمة

بذل علماء اللغة القدماء جهوداً كبيرة في جمع لغة العرب، ثم تقليبها وتمحيصِها، والخروجِ من ذلك بقواعدَ تحكمُ هذه اللغةَ، وكان هذا العملُ الجبّارُ لأسبابٍ لعل من أهمِّها شيوعَ اللحنِ بعد أن دخلت عناصرُ غيرُ عربيةٍ في الإسلام، وقد اعتمد هؤلاءِ العلماء في تقعيدهم للظاهرة اللغوية وتفسيرها على ما سمي بعد ذلك بأصول النحو: القياس، والتعليل، والسماع [١].

ومما لا شكَّ فيه أن النحاةَ القدماءَ لم يكتفوا بوصفِ كلامِ العرب كما جاء عنهم، بل راحوا يفسّرونَه ويتأولونَه ويعللونه-في مرحلة تالية لمرحلة الجمع- وقد كان هذا التفسيرُ والتأويلُ لإظهارِ جمالِ اللغةِ العربيةِ وعبقريتِها، وصولاً إلى أنَّ هذه اللغةَ هي أشرفُ اللغاتِ وأعظمُها، أو لردِّ الأنماطِ والتراكيبِ اللغويةِ التي ندّتْ عن قواعدِهم وأقيستِهم لتتَّسقَ مع هذا النظامِ اللغويِّ الذي رسموا قواعدَه وحدودَه ومعالَمَه[٢]، أوبسبب التفاهم إلى المعنى خاصة إذا تخلف التفسير على المستوى النحويّ[٣].

وكانت تسيطر على النحاة في تفسيراتهم وتوجيهاتهم فكرةُ العاملِ، تلك الفكرة التي قام عليها نظام النحو العربي، فتصور النحاة أنه ما من حركة أو سكنة إلا بتأثير عامل لفظيٍّ أو معنويٍّ، وعدّوا بعض العوامل أصلاً كالأفعال، وبعضها فرعاً كالأسماء والحروف، وجعلوا بعضها أقوى من بعض [٤].

وبسبب فكرة العامل تلك كثرَ الحديثُ عن الحذفِ والإضمارِ والتقديرِ والنيّةِ، وإذا كان العلماءُ قديمُهم ومحدثُهم قد تحدّثوا عن الحذفِ والإضمارِ والتقديرِ بشيء من التفصيل، فلم أرَ فيهم من تحدثَ عن النيّةِ كمظهرٍ من مظاهرِ التأويلِ النحويّ.

لذا جاء هذا البحثُ لينفضَ الغبارَ عن مظهر من مظاهر التأويلِ النّحويّ، اتكأَ عليها القدماءُ في تفسيراتِهم وتخريجاتِهم النّحويةِ، وهو (النيّة) إذ اعتمدَ هؤلاءِ العلماءُ على قصدِ المتكلّم ونيّتِه في تفسيرِ الظاهرة اللغوية، وهذا الموضوعُ على صغرِ حجمِه في النّحو العربيّ، إلا أنّه يكشفُ عن سمةٍ هامةٍ من سماتِ هذا التفكيرِ، وهي اهتمامُ النحاةِ بدواخلِ النفسِ البشريةِ ومراميها، كما أنّ النحاةَ فسّروا بالنظرِ إليه كثيراً من الظواهرِ اللغويةِ.

وقد عكفتُ على لملمةِ أشلاءِ هذا الموضوعِ من كتب النّحو، والمظانّ الأخرى، إذ جمعتُ ما استطعتُ من عباراتِ النّحويينَ التي ظهرَ فيها التفسيرُ أو التقعيدُ بالاعتماد على نيّة المتكلّم، وحرَصتُ على أن يكونَ لفظُ النيّة في عباراتِهم صريحاً، كأنْ يقالَ: على نيّة كذا، أو لأنهم نوَوْا كذا... وأشباههما.

وقد تناولَ البحثُ أولاً تعريفَ النيّة لغةً واصطلاحاً، ثم حاولَ الربطَ بين النيّة في الدراساتِ النّحويةِ

(١) انظر عيد، محمد، أصول النحو العربي، عالم الكتب-القاهرة، ١٩٨٧، المقدمة.

(٢) وانظر: الخثران، عبدالله بن حمد، مراحل تطور الدرس النحوي، دار المعرفة الجامعية-إسكندرية، ١٩٩٣م ، ٩٨.

(٣) انظر: الموسى، نهاد، نظرية النحو العربي، دار البشير ومكتبة وسام-عمان، ط٢ ١٩٨٧م: ٧٣ وما بعدها

(٤) انظر:عيد، محمد، أصول النحو العربي، ٢٣٥

والدراساتِ الشرعيةِ، في محاولةٍ لتفسيرِ وجودِ هذه الركيزةِ في التفكيرِ النّحويّ عند القدماء، ثم عرضَ البحثُ النيّة ركيزةً من ركائز الدراسات النّحوية في محورين، الأول: التفريقُ بين النيّة والحذفِ، والثاني: مظاهرُ النيّة في الدراساتِ النّحويةِ، حيث جاءت في مظهرين، الأول: التأويل النّحوي، والثاني: صوغ القواعد النّحوية.

آملاً من اللهِ العليّ القديرِ أنْ أكونَ قد وُفّقتُ في عرضِ هذا الموضوعِ عرضاً علمياً موفيه حقَّه، وإنْ كان ثمةَ خللٌ أو خطلٌ فتلك سماتُ البشر.

والحمد لله رب العالمين.

## أولاً- النيّة لغةً واصطلاحاً:

جاءَ في الصحاح:" نويتُ نيّةً ونَواةً: أي عزَمْتُ، وانتويتُ مثلُه... والنيّة أيضاً والنَّوى: الوجهُ الذي يَنويه المسافرُ من قُرْبٍ أو بُعدٍ"(١)، وفي لسان العرب:"نوى الشيءَ نيّة ونِيَة...وانتواه: كلاهما قَصَدَه واعتقدَه"(٢).

فالنيّة في اللغة تعني القصدَ والعزمَ على الإتيانِ بأمرٍ ما دونَ أن يُؤتى، دونما تحديدٍ إذا ما كان هذا الأمرُ المنويُّ قولاً أو عملاً، ولِفعلِها (نَوى) ثلاثةُ مصادرَ: نيّة و نَواةٌ، ونِيَة(٣)،ويبدو أنّ المصدرَ الأوّلَ هو الأشْيَعُ، وهو المستخدَمُ في الدراسات النّحوية والشرعية.

أما في الاصطلاح النّحوي، فالنيّة مقصورةٌ على القولِ أو الكلام؛ لذا يمكن أنْ نصوغَ لها تعريفاً على النّحو التالي: هي قصدُ المتكلّم الإتيانَ بلفظٍ معيَّنٍ دونَ أنْ يأتيَ به، مما يشكّلُ أثراً في النمطِ اللغويّ، فيغيرُه عن وجهتِه التي كان ينبغي أنْ يكونَ عليها لولا ذلك القصدُ.

## ثانياً- أصل النيّة في الدراسات النّحويّة:

كان للإسلام دور واضح في إبراز أثرِ النيّة وأهميتها في ما يصدر عن المسلمِ من أقوالٍ وأفعالٍ، حتى اشتُرطتْ النيّة في معظم العباداتِ كالصومِ والحجِّ والوضوءِ...وغيرِها، وفي الحديثِ المشهورِ عن الرّسولِ صلّى اللهُ عليه وسلم:"إنّما الأعمالُ بالنّيّاتِ"(٤)، وفي حديثٍ آخرَ:" نيّة المؤمنِ خيرٌ مِن عملِه"(٥) ورُوي عن يحيى بن كثيرٍ أنه قال:" تعلّموا النيّة فإنّها أبلغُ من العملِ"(٦).

(١) الجوهري، إسماعيل بن حماد(ت ٣٩٣هـ) الصّحاح، تحقيق عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين-بيروت، ط٣ ١٩٨٤م: ٦/٢٥١٦.
(٢) ابن منظور، جمال الدين(ت٧١١هـ)، لسان العرب،دار صادر، بيروت، ط٣ ١٩٩٤م: ١٥/٢٤٧ (نوى)
(٣) يبدو أن المصدرالثالث(نِيَة) مَخفَّفٌ من الأوّلِ، كما خُفّفَ (مَيْتٌ) من ميّت، و(هَيْنٌ) من هيّن.
(٤) البخاري(ت٢٥٦هـ) صحيح البخاري، تحقيق مصطفى البغا، دار ابن كثير، بيروت، ط٣ ١٩٨٧ : ٦/٢٤٦١
(٥) الحنبلي،أبو الفرج عبدالرحمن(ت٧٥٠هـ)جامع العلوم والحكم، دار المعرفة-بيروت، ط١ ١٤٠٨هـ:١٣
(٦) الأصبهاني، أبو القيم ت٤٣٠هـ، حلية الأولياء، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٤ ١٤٠٥هـ.

وبالنظر إلى ذلك فقد وقرَ في أذهانِ المسلمينَ أنّ نيّة الشيءِ كعملِه، وليس عجيباً أن يتسربَ ذلك إلى الدراسات النّحوية، فيهتمَّ النّحويونَ بنيّة المتكلّم وقصدِه، ويجعلوا لهما أثراً بارزاً في صياغةِ ألفاظِه وتراكيب جملِه، وهو أمرٌ ليس بمستنكرٍ في بعض الأحيان، إذ قد يُشيرُ أحدُنا إلى زميلٍ له قائلاً: (القلمَ) أو (قلماً)؛ لأنَّ قصدَه أعطِني قلماً، وقد أشار إلى شيء من هذا الدكتور نهاد الموسى في "نظرية النحو العربي" عند حديثِه عن البُعدِ الخارجيّ في التحليل النحويّ عند سيبويه: "...بل يتّسع[سيبويه] في تحليلِ التراكيبِ على وصفِ المواقفِ الاجتماعيّة التي تستعمل فيها وما يلابس هذا الاستعمال من حال المخاطب، وحال المتكلم، وموضوع الكلام"(١).

لكنّ المبالغةَ في الاعتمادِ على هذا الجانبِ الخفيّ من النصِّ فيه من الخطورةِ ما فيه، إذ لا يخلو من التخمينِ في كثيرٍ من الأحيان، كما أنه يُبعدُ النصَّ اللغويَّ عن عفويتِه.

ويبدو أن التفسير بالنية قد رافق نشأة النحو، فقد روى سيبويه عن الخليل في أكثرَ من موضعٍ تفسيرَه للظاهرةِ اللغويةِ بالنيةِ، كتفسيره دخولَ الألفِ واللامِ في الحال في مثل: جاءوا الجماءَ الغفيرَ، وأرسلها العراكَ، بأن العرب تكلموا بذلك على نيّة ما لا تدخله الألف واللام(٢)، ومن ذلك أيضاً تفسيرُ الخليل لجرّ العرب الصفةَ في نحو:"ما يحسُنُ بالرجلِ مثلِك أن يفعل" قال:"إنما جرُّ هذا على نية الألف واللام(٣). كما فسّر سيبويه نفسُه كثيراً من الظواهر اللغوية معتمداً على النية كما سيأتي في ثنايا البحث(٤)، بل إن عنده باباً بعنوان:" هذا بابُ ما يكونُ معطوفاً في هذا البابِ على الفاعلِ المضمرِ في النيّةِ، ويكون معطوفاً على المفعول وما يكون صفةَ المرفوعِ المضمر في النيّةِ ويكونُ على المفعول"(٥) ويقصد بذلك توكيد الضمير المستتر في مثل:"إياك أن تفعل.."

وقد عبّر المبرّدُ كذلك عن الضميرِ المستترِ بأنه مضمرٌ في النيّةِ، فقال:"تقولُ في الواحدِ: هندٌ قامتْ، التاءُ علامةُ التأنيثِ، والضميرُ في النيّةِ كما كان في المذكرِ(٦)، واستخدم المبرّدُ مصطلح النيّةِ في المقتضبِ في غيرِ موضعٍ(٧).

واعتمد كذلك ابنُ جنّي على النيةِ في التفسيرِ والتأويلِ النحويّ، فقال:" ويجوز تقديمُ خبر المبتدأ عليه، تقول: قائمٌ زيدٌ، وخلفَكَ بكرٌ، والتقديرُ: زيدٌ قادمٌ، وبكرٌ خلفك، تقدّمَ الخبرانِ وفيهما ضميرٌ؛ لأنَّ النيّةَ فيهما التأخيرُ(٨).

(١) الموسى، نهاد، نظرية النحو العربي، ٩٧

(٢) انظر سيبويه(ت١٨٠هـ) الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣ ١٩٨٨م: ١/٣٧٥،

(٣) نفسه، ٢/١٣، وانظر كذلك ٣/١٠٦

(٤) وانظر كتابه: ٢/١٧٥، و١/٣١٠، و٣/٢٨، و٣/٤٩٨.

(٥) انظر سيبويه، الكتاب، ١/٢٧٧

(٦) انظر المبرد، أبو العباس(ت ٢٧٥هـ)المقتضب، تحقيق عبدالخالق عظيمة،عالم الكتب- بيروت، ١٩٨٩م: ١/٢٦٣.

(٧) انظر :نفسه، ١/٢٦٢، و٢/١٦٤، و٢/١٧٨، و٤/١٦١ وغيرها.

(٨) ابن جني، عثمان(ت ٣٩٣هـ) اللمع في العربية، تحقيق فائز الفارس، دار الأمل-الأردن، ط٢ ١٩٩٠م: ٣٠

وليس أدلَّ على أهميةِ النيّة عند النّحويينَ من قولِ ابن هشام في حديثِه عن لزومِ الفعلِ وتعديهِ:"وتـــارةً يَتعلقُ [الغرض] بالإعلامِ بمجرّدِ إيقاعِ الفاعلِ للفعلِ؛ فيُقتَصَرُ عليهما، ولا يُذكرُ المفعولُ، ولا يُنـــوى، **إذ المنويُّ كالثابت**"(١).

**ثالثاً- النيّة ركيزةً من ركائزِ الدراساتِ النّحويةِ:**

رأيتُ أنّه من الممكنِ معالجةُ هذا الموضوعِ في محورينِ رئيسينِ، الأول: الفرقُ بين النيّة والحذفِ، والثاني: مظاهرُ النيّة في الدرسِ النّحويِّ عند القدماءِ.

**المحور الأول- الفرقُ بين النيّة والحذفِ:**

سيطرتْ نظريةُ العاملِ-كما قدّمنا- على النّحو العربيِّ بشكلٍ ملحوظٍ ولافتٍ للنظر، فجعـــلَ النحـــاةُ الحركاتِ الإعرابيةَ ناجمةً عن عواملَ تصنعُها، فكلُّ حركةٍ إنما تجيء لعامل-إن لم يكـــن ملفوظـــاً فهـــو ملحوظ(٢)، كما رأوا أنّ الجملَ سواءٌ أكانت فعليةً أم اسميةً تقومُ على فكرة الإسناد: المُسنَدِ والمسندِ إليـــهِ، والجملةَ التي تخلو من أحدِ هذين الركنينِ أو من كليهما فهي ليست كلاماً مُفهماً؛ لذلك كثُر الحديثُ عن الحذفِ في ما يتعلقُ بهذين الأمرين، أقصد العاملَ من جهة، والمسندَ والمسندَ إليه من جهةٍ أخرى، ثم اشترطوا شروطاً للحذفِ –خاصة إذا كان الحذفُ في أحد ركني الجملة- ليس هذا محلَّ بحثها(٣).

ويُرافقُ مصطلحَ الحذفِ مصطلحٌ آخرُ قريبٌ منه ، وهو الإضمارُ، وقد استخدم النّحويونَ كـــلاً مـــن هذينِ المصطلحينِ في موضعِ الآخر، وقد أدرك ذلك ابنُ مضاء فقال:" والنّحويونَ يفرّقون بـــين الإضـــمارِ والحذفِ، ويقولونَ-أعني حُذّاقَهم- إنّ الفاعلَ يُضمَرُ ولا يُحذفُ، فإنْ كانوا يعنونَ بالمضمرِ ما لا بدّ منه، وبالمحذوفِ ما قد يُستغنى عنه، فهم يقولونَ هذا انتصب بفعلٍ مضمرٍ ولا يجوزُ إظهارُه، والفعلُ الذي بهـــذه الصفةِ لا بدَّ منه، ولا يتمُّ الكلامُ إلا به، وهو الناصبُ...وإنْ كانوا يعنونَ بالمضمرِ الأسماءَ ويعنونَ بالمحذوفِ الأفعالَ، ولا يقعُ الحذفُ إلا بالأفعالِ...فهم يقولونَ في قولنا:"الذي ضربتُ زيدٌ" إنَّ المفعولَ محذوفٌ تقديرُه ضربتُه"(٤).

وقد استخدمَهما بعضُ النّحويينَ في الموضعِ الواحد، ففي حديثِ ابن هشام عن إضمارِ العاملِ في بابِ الاشتغالِ، قال:" وقد **يُضمرُ** وجوباً في مواضعَ منها بابُ الاشتغالِ...نحو:" زيداً ضربتُه"...وإنمـــا كـــان **الحذف** هنا واجباً لأنّ الفعلَ مُفَسِّرٌ له"(٥) فقد استخدم المصطلحينِ (الحذف والإضـــمار) للدلالـــةِ علـــى

(١) انظر:ابن هشام(ت ٧٦١هـــ)مغني اللبيب: ٢٣٩/٢. تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمدالله، دار الفكر، بيروت، ط٦ ١٩٨٥م: ٦٣/٢

(٢) وانظر:مصطفى، إبراهيم، إحياء النّحو، القاهرة، ١٩٥٩م: ٢٢

(٣) انظر: ابن هشام ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ٢٣٩/٢

(٤) القرطبي، ابن مضاء(ت٥٩٢هـــ) الرد على النحاة، تحقيق شوقي ضيف، القاهرة، ١٩٤٧م: ٩٢-٩٣.

(٥) ابن هشام (ت٧٦١هـــ)، شرح شذور الذهب، تحقيق عبدالغني الدقر، الشركة المتحدة للتوزيع، دمشق، ط١ ١٩٨٤: ٢٧٩/١-٢٨٠.

الظاهرةِ الواحدةِ، على أنَّهم في بعضِ المواضعِ لا يستخدمونَ إلا مصطلحَ الإضمارِ، مثلُ نصبِ الفعلِ المضارعِ بأنْ المضمرةِ(١)، وفي مواضعَ أخرى لا يستخدمون إلا الحذفَ لا سيّما في حذفِ الفضلات(٢).

ولن أسترسلَ في التفريقِ بين الحذفِ والإضمارِ؛ ذلك أنّ هذا ليسَ موضوعَ البحثِ، لكني ذكرتُ ما ذكرتُ ليُعلمَ أنه عند الحديثِ عن الفرقِ بين النيّة والحذفِ فإنما نقصدُ الحذفَ والإضمارَ معاً.

وقد لمستُ من خلال دراستي موضوعَ النيّة فروقاً دقيقةً بين النيّة والحذفِ، أجملُها في ما يلي:

أولاً- الحذفُ معنويٌّ في الدرجةِ الأولى معياريٌّ في الدرجةِ الثانيّة، بمعنى أنّ النحاةَ يلجئونَ إليه عندما يجدونَ فساداً في المعنى لا ينصلحُ إلا بتقديرِ محذوفٍ، وهذا واضحٌ من تقديرهم المسندَ والمسندَ إليه أو كليهما، فكلمةُ (زيدٌ) وحدَها لا تحملُ معنى تركيبياً إنْ لم يُقضَ بحذفِ (هذا) مثلاً، وفي قوله تعالى:﴿واسْأَلِ القَرْيَةَ﴾(٣) لا يستقيمُ المعنى إلا بتقديرِ المضافِ وهو (أهل) وذلكَ لاستحالةِ المعنى على الحقيقةِ(٤).

أما كونُه معيارياً، فيَعني تقديرَ محذوفٍ ليتسقَ التركيبُ مع القواعد التي صاغها النحاة، ويكونُ ذلك إما جرياً وراءَ نظريةِ العاملِ، وإما احتكاماً لقاعدةٍ صاغوها، ومن الأوّلِ حديثُهم عن حذفِ العاملِ في أساليبِ الاختصاصِ والتحذيرِ والإغراءِ والاشتغالِ...وغيرِها(٥)، ومن الثاني قولُهم في قولِه تعالى:﴿لا أُقْسِمُ بِيَوْمِ القِيامَةِ﴾(٦) إنّ التقديرَ:"لأنا أقسمُ"؛ لأنّ فعلَ الحالِ لا يُقسمُ عليه في قولِ البصريينَ، وقولُهم في :"قمتُ وأصُكُّ عينَه" إنّ التقديرَ: وأنا أصكُّ؛ لأنَّ واوَ الحالِ لا تَدخلُ على المضارعِ المُثبَتِ الخالي من (قد) (٧).

وهذا الذي ذكرناه هو ما عناه ابنُ هشام عندما قال:" دليلُ الحذفِ نوعان: أحدُهما غيرُ صناعيٍّ، وينقسمُ إلى حالي ومقالي...والثاني: صناعيّ، وهذا يختصّ بمعرفتِه النّحويون"(٨) فغير الصناعيّ هو ما يقتضيه المعنى، والصناعي ما تقتضيه القاعدةُ.

أما النيّة فهي تفسير معياريٌّ في الغالب، ينصبُّ على تفسيرِ اللفظِ دون المعنى، وعلى ذلك فهي تشتركُ مع الحذفِ في الجانبِ الثاني فقط، أيْ في ردِّ الأنماطِ اللغويةِ إلى قواعدِ النّحويينَ، لكنّ الفرقَ بينهما هنا أنه ليس مع التفسيرِ بالنيّة حذفٌ لأحدِ عناصرِ التركيبِ، فالعناصر مكتملةٌ في الغالبِ، لكنّ نيّة المتكلّم تتحكمُ في توجيهِ الشكلِ اللغويّ الذي نَطقَ به، فمثلاً يجوز لك أنْ تقولَ:" هذا الضاربُ زيداً أمسِ" إذا نويتَ

(١) ابن الأنباري، أبو البركات (ت٥٧٧هـ)، الإنصاف في مسائل الخلاف،دار الفكر، بيروت: ٢/٥٥٥.
(٢) الحموز، عبدالفتاح، التأويل النّحوي في القرآن الكريم، مكتبة الرشيد، الرياض، ١٩٨٥: ١/١٣٤.
(٣) يوسف: ٨٢
(٤) انظر: ابن هشام، مغني اللبيب: ٢/٦٢٣.
(٥) انظر: ابن مضاء القرطبي، الرد على النحاة: ٧٨-٩٧.
(٦) القيامة: ١
(٧) انظر: ابن هشام، مغني اللبيب: ١/٧٨٩.
(٨) نفسه.

بالضاربِ:"الذي ضرب" وإذا لم تنوِ بأل التعريف (الذي) لم يجُزْ لك إعمالُ اسمِ الفاعلِ[١].

وفي اسمِ التفضيلِ المضافِ إلى معرفةٍ تجوزُ المطابقةُ وعدمُها بشرطِ أنْ يُنوى التفضيلُ، فإذا لم يُنوَ تعينتْ المطابقةُ، فإذا قلتَ:" الناقصُ والأشجُّ أعدلا بني مروان" تعينتْ المطابقة؛ لأنّك لم تقصدْ تفضيلَهما على غيرِهما، وإنما قصدتَ أنهما عادلا بني مروان[٢]، وفي قول النابغة[٣]:

ونأخذْ بعدَه بذِنابِ عيشٍ　　　أجبَّ الظهرَ ليس له سنامُ

"نوى التنوينَ في (أجبّ) وأجبُّ لا ينصرف...ونصب (الظهرَ) لأنه نوى التنوين"[٤]

ونحن نلاحظ في هذه الأمثلة، وهي قليلٌ من كثير ألاّ حذفَ في التركيبِ اللغويّ، ولكنّ نيّة المتكلّم-كما يرى النّحويون- هي التي تحكمتْ في شكلِ النمطِ اللغويّ.

**ثانياً-** النيّة لا تكونُ في العواملِ غالباً[٥] أو في أحدِ ركنيْ الجملةِ الأساسيين، إلا إذا كان العاملُ قد سبقَ ذكرُه في تركيبٍ ما، كما في نيّة العاملِ في التوابعِ، يدعمُ هذا ما صرّحَ به سيبويهِ مثلاً في قوله:"ولا يجوزُ أن تَنويَ في (كان) وأشباهِ كان علامةَ إضمارِ المخاطبِ ولا تذكرَها، لو قلتَ: ليس من يأتِكَ تُعطِه، تريد لستَ لم يجزْ، لو جاز ذلك لقلت: كان من يأتك تعطِه، تريد كنتَ"[٦].

ويبدو أنّ السببَ في ذلك راجعٌ إلى أنّ النيّة أمر خفيٌّ غيبيٌّ يصعبُ التنبؤُ به، أما الحذفُ فهم يفترضونَ أنّ اللفظَ كان موجوداً ثم حُذف؛ لذلك بقي أثره بارزاً، فلو قيلَ مثلاً (زيدٌ) على أنّه خبرٌ لمبتدأ منْويّ هو(هذا) لكانَ في الأمرِ حكمٌ بنيّة القائلِ في أمرٍ غايةٍ في الخطورةِ هو الإسنادُ؛ لذلكَ قالوا في مثلِ هذه الجملةِ إنّ المبتدأ محذوفٌ، و لم يقولوا إنه منويّ.

**ثالثاً-** لم يَقتصر أمرُ النيّة على تفسيرِ التراكيبِ اللغويةِ، بل تعداها إلى صوغِ قواعدَ نحويةٍ، كما سيأتي، وذلك مثل: يجوز في المرخّمِ لغتان: إحداهما أنْ يُنوى المحذوفُ، والثانيّة ألاّ ينوى[٧]، وعطفُ البيانِ ليس في

---

(١) انظر: ابن السراج،(ت٣١٦هـ)، الأصول في النّحو، تحقيق عبدالحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢ ١٩٨٨م: ٢/٢٦٥.

(٢) انظر: ابن عقيل،بهاء الدين(ت ٧٦٣هـ) شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر، دمشق، ط٢ ١٩٨٥م: ٣/١٨١.

(٣) سيبويه(ت١٨٠هـ) الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة: ١/١٩٦، وعبدالقادر بن عمر(ت ١٠٩٣) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، قدم له ووضع حواشيه محمد طريفي وأميل يعقوب، دار الكتب العلمية-بيروت، ط١ ١٩٩٨: ٧/٥١١.والبيت في ديوان النابغة وفيه "ونمسك بعده.." ويُروى بنصب الظهر وجرّه.انظر: الحضرمي، محمد بن إبراهيم(ت ٦٠٦) مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية-ديوان النابغة، تحقيق علي الهروط، عمادة البحث العلمي-جامعة مؤتة، ١٩٩٢م: ٦٠

(٤) الفراهيدي، الخليل بن أحمد(ت١٧٥هـ) الجمل في النّحو، تحقيق فخرالدين قباوة، ط٥ ١٩٩٥م:١٠٠

(٥) قلنا غالباً لأن حرف الجرّ قد يُنوى ويبقى عمله.

(٦) سيبويه(ت١٨٠هـ) الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة: ٣/٧٤.

(٧) انظر: ابن عقيل، شرح ابن عقيل: ٣/٢٩٢.

نيّة إحلاله محلَّ الأولِ بخلافِ البدلِ؛ ولهذا امتنع البدلُ في (الحارث) وتعيّنَ البيانُ في نحو:"يا زيدُ الحارثُ"[1] ومن هذه القواعد أيضاً عدمُ تجويزِهم تقديمَ الضميرِ إذا لم يكنْ عائداً على اسمٍ في نيّة النصبِ، فلا يجوزُ عندهم:" في داره قيامُ زيدٍ"[2] لأنّ ما يعودُ عليه الضميرُ مجرورٌ. هذا كلُّه في حين أنّ الحذفَ اقتصر أمرُه على تفسيرِ التراكيب اللغوية.

**المحور الثاني- مظاهرُ النيّة في الدرسِ النّحويّ:**

من خلالِ تتبعنا لهذه الظاهرةِ في كتبِ النّحويينَ، وجدناها تبرزُ في مظهرينِ، الأوّلُ: التأويلُ النّحويّ، والثاني: صوغُ القواعدِ النّحويّةِ.

**المظهر الأول- التأويل النّحوي:**

كان للنيّة أثرٌ بارزٌ في تفسيرِ بعضِ التراكيبِ النّحويّةِ ومحاولةِ ردّها إلى قواعدِ النّحويين التي أصّلوها نظاماً للغةِ، وقد وجدنا أنّه من الممكنِ أن نجعلَ النيّة أنواعاً على النّحو التالي:

**أ-نيّة الذِّكْر**

والمقصود هنا أن ينويَ المتكلّم لفظاً، لكنّه لا يذكرُه في السياقِ اللغويّ، ومن ذلك نيّة المضافِ إليه، إذ فسّرَ النّحويونَ بناءَ الظرفِ المقطوعِ عن الإضافةِ بأنه يُبنى على الضمِّ على نيّة معنى المضافِ إليه، ويُبنى على الكسرِ على نيّة لفظ المضافِ إليه، ويُبنى على الفتحِ على نيّة تركِ المضافِ إليه لفظاً ومعنى. ورُوي عن أبي علي الفارسيّ أنه جوّزَ:"أبدأُ بذا مِن أولُ ومِن أولِ ومِن أولَ"[3] وعلى البناءِ على الضمِّ جاءتْ الآيةُ الكريمةُ:﴿لِلَّهِ الأَمْرُ مِنْ قَبْلُ ومِنْ بَعْدُ﴾[4] وفسّر ابنُ الأنباري اختيارَ الضمةِ علامةً للبناءِ بسببين، الأولُ: أنَّ الظرفَ بُني على أقوى الحركاتِ وهي الضمةُ تعويضاً له عن المحذوفِ وتقويةً له، والثاني: أنّ النصبَ والجرَّ يدخلانه في حالةِ الإعرابِ، فلو بُني على الفتحِ أو الكسرِ لالتبستْ حركةُ البناءِ بحركةِ الإعرابِ[5].

ومن نيّة المضافِ إليه قولُهم إنَّ (جُمَع) و(كُتَع) و(بُصَع) و(بُتَع) معارفُ بنيّةِ الإضافةِ إلى ضميرِ المؤكَّد[6].

ومن نيّة الذكرِ نيّة تكرارِ العاملِ في التوابعِ، ففي قولِه تعالى: ﴿فأَجْمِعُوا أَمْرَكُم وشُرَكاءَكُم﴾[7] امتنع أنْ يكونَ (شركاء) معطوفاً على (أمْر)؛ لأنَّ العطفَ على نيّة تكرارِ العاملِ؛ إذ لا يصحُّ "أجمعتُ شركائي"[8]

(١) انظر: ابن السراج، الأصول في النّحو: ٢/٢٣٩.
(٢) انظر: نفسه: ٢/٢٣٩.
(٣) انظر:سيبويه، الكتاب ٣/٢٩.
(٤) الروم: ٤.
(٥) انظر: ابن الأنباري، أبو البركات(٥٧٧هـ) أسرار العربية، تحقيق محمد بهجت العطار، دمشق، ١٩٥٧م: ٣١.
(٦) انظر: ابن هشام،جمال الدين(ت٧٦١هـ) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، دار الجيل، بيروت: ٤/١٢٨.
(٧) يونس: ٧١
(٨) انظر: ابن عقيل، شرح ابن عقيل: ٢/٢٠٨.

كما امتنعَ أنْ يكونَ الحارثُ بدلاً في مثلِ:" يا زيدُ الحارثُ" لأنَّ البدلَ على نيّة تكرارِ العاملِ، فلا يجوز:"يا الحارثُ" وعُدَّ الحارثُ هنا عطفَ بيانٍ(١).

ومن نيّة الذكرِ كذلك أنَّ البصريين يعدّونَ (لَيَنْطَلِقَنَّ) في جملةِ:"زيدٌ لينطلقنّ" خبراً عن زيدٍ، في حين يُنكرُ ذلك الكوفيون، ويجعلونَ (لَيَنْطَلِقَنَّ) جملةً منفصلةً وارتفع عندهم (زيد) باسمٍ قبلَه في نيّة المتكلّم؛ لأنّ اللامَ تفصلُ ما بعدَها عمّا قبلَها(٢).

ويرى البِصريّونَ أنّ الفعلَ المضارعَ إذا جاء مؤكّداً مسبوقاً باللامِ (لَتَفْعَلَنّ) لا يكونُ ذلك إلا على نيّة القسم، قال سيبويه:"وسألته (الخليل) عن قولِه: لتفعلنّ إذا جاءت مبتدأةً ليس قبلَها ما يُحلَفُ به، فقال: إنما جاءتْ على نيّة اليمينِ وإن لم يُتكلَّمْ بالمحلوفِ به"(٣) وفسّر سيبويهِ اللامَ في قولِه تعالى:﴿لَمَن تَبِعَكَ مِنْهُم لأَمْلأَنّ...﴾(٤) بأنها دخلتْ على نيّة اليمينِ(٥).

ومن نيّة الذكرِ نيّة حرفِ الجرِّ، فإذا ما صادفهم اسمٌ مجرورٌ دونَ أن يُسبقَ بحرفِ جرّ، تأولوا ذلك بأنّه قد جُرّ على نيّة حرفِ الجرِّ، وما ذلك إلا تمشياً مع قاعدتِهم التي تقضي بعدمِ جوازِ حذفِ حرفِ الجرِّ وإبقاءِ عملِه(٦)، إلا في بعض المواضع كالقَسَم"اللهِ لأفعلنّ" وفي تمييز (كم) في نحو"بكم درهمٍ اشتريت..."(٧) وفسّر ابنُ جنّي عدمَ جوازِ حذفِ الحرفِ بأنّ الحروفَ إنما جاءتْ للاختصارِ، فإذا حذفتَها كنت مختصراً للمختصرِ، وهذا إجحافٌ به(٨).

ومن التطبيقاتِ على ذلك تفسيرهم قولَ الأحوص(٩):

مشائيمُ ليسوا مُصلِحينَ عشيرةً ولا ناعبٍ إلا ببينٍ غرابُها

وقولَ زهيرٍ(١٠):

(١) انظر: ابن هشام، مغني اللبيب: ٥٩٧/١.

(٢) انظر:ابن إسحاق، أبو القاسم عبدالرحمن(ت٣٣٧هـ) كتاب اللامات، تحقيق مازن المبارك، دار الفكر، دمشق، ط٢ ١٩٨٥: ١٥٦/١.

(٣) سيبويه، الكتاب: ١٠٦/٢، وابن السراج، الأصول في النّحو: ٩٩/٢، وابن جنّي،عثمان(ت٢٩٣هـ) سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، دار الفكر، دمشق، ط١ ١٩٨٥م: ٢٩٦/١.

(٤) الأعراف: ١٨.

(٥) انظر: سيبويه، الكتاب: ١٠٨/٣.

(٦) انظر: السيوطي(ت٩١١هـ) الاقتراح في علم أصول النّحو، تحقيق محمد الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت:١٠١.

(٧) انظر: ابن هشام، مغني اللبيب: ٥٩١/٢.

(٨) انظر: السيوطي(ت٩١١هـ) الأشباه والنظائر، دار الكتب العلمية، بيروت:١٤٠/١.

(٩) للأحوص في سيبويه، الكتاب، ٢٩/٣، وابن الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، ١٩٣/١،وابن يعيش، يعيش(ت ٦٤٣هـ) شرح المفصل، عالم الكتب-بيروت، د.ت.

(١٠) انظر: ابن السراج، الأصول في النّحو: ٢٥٢/١، وابن الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف: ٣٥٣/٢، وابن هشام، مغني اللبيب: ١٣١/١، وقد نسبه سيبويه، الكتاب مرة لزهير١٦٥/١ ، ومرة لصرمة الأنصاري ٣٠٦/١.

بدا ليَ أنّي لستُ مُدرِكَ ما مضى ولا سابقٍ شيئاً إذا كان جائيا

بأنَّ الشّاعرينِ قد نَويا الباءَ في (ناعبٍ) و(سابقٍ) وذلك لأنّ الباءَ يكثرُ دخولُها في خبرِ (ما) و(لــيس) [١]. على أن هذه الظاهرة فُسّرت أيضاً على أنها من العطف على التوهّم[٢].

ومن نيّة الذكرِ كذلك ما جاءَ في قولِ الشّاعر[٣]:

ارهَنْ بنيكَ عنهم أرهنْ بنيْ

قال ابن جنّي:"يريدُ بنيَّ، فحذفَ الياءَ الثانيّة للقافيةِ، و لم يُعِدْ النونَ التي كان حذَفَها للإضافةِ، فيقولَ: (بنين) لأنّه نوى الياءَ الثانيةَ، فجعل ذلك دليلاً على إرادتِها ونيّتِه لها"[٤].

ومن نيّة الذكرِ ما فُسّر به قولُ تأبّطَ شراً[٥]:

هل أنتَ باعثُ دينارٍ لحاجتِنا أو عبدَربٍّ أخا عَوْنِ بنِ مِخراقِ

قال الخليلُ:"نصَبَ (عبدَ) حملاً على موضعِ دينارٍ، كأنّه نوى التنوينَ في باعثٍ"[٦] وكذلك فُــسّرَ نــصب (الظهر) في قولِ النابغةِ[٧]:

ونأخذْ بعــدَه بذِنابِ عَيْشٍ أجــبَّ الظهــرَ ليسَ له سَنــامُ

على أنه نوى التنوينَ في (أجبّ) وأجبُّ لا ينصرف.

**ب- نيّة الطرحِ**

والمقصود هنا عكسُ نيّة الذكرِ، إذ يكونُ اللفظُ مذكوراً ظاهراً في التركيبِ، لكنَّ نيّة المتكلّم طرحُــه والاستغناءُ عنه، ومن ذلك عدُّهم (حسبُكَ) في "بحسبكَ زيدٌ" مبتدأً، و(أحد) في"ما جاءني من أحدٍ" فاعلاً؛ وذلك لأنَّ حرفَ الجرِّ (الباءَ ومِن) في نيّة الاطّراح[٨].

(١) انظر: سيبويه، الكتاب: ٣/٢٨-٢٩.

(٢) انظر: سيبويه، الكتاب: ٣/١٠١، وابن هشام، مغني اللبيب ٢/١٢٣

(٣) بلا نسبة في ابن جنّي، الخصائص: ٣/٣٢٧.

(٤) نفسه: ٣/٣٢٨.

(٥) ينسب لجرير ولجابر بن ألان أيضاً، انظر: البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: ٨/٢١٥، والبيت بلا نسبة في سيبويه، الكتاب، ١/١٧١، والأشموني، أبو الحسن نور الدين(ت٩٠٠هــ) شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، قدم له حسن حمد، دار الكتب العلمية-بيروت، ط١ ١٩٩٨م، ٢/٢٢٨.

(٦) انظر: الفراهيدي، الجمل في النّحو: ١/١٢٦.

(٧) انظر: ص٧ من هذا البحث.

(٨) انظر، ابن الأنباري، الإنصاف: ٢/٦٩٠.

**ج. نيّة التعريف**

ومن ذلك ما فَسّرَ به الخليلُ بنُ أحمدَ جملةً مثل: "ما يَحسُنُ بالرجُلِ خيرٍ منك أنْ يفعلَ كـــذا" إذ فَسّرَ وصفَ المعرفةِ (الرجل) بالنكرةِ (خيرٍ) بأنّه على نيّة (أل) في خير[١]، وأنا أميلُ هنا إلى قَبولِ رأي ابـــنِ جنّي في تفسيرِ هذه المسألةِ، إذ فسّرَها بأنَّ المقصودَ بالرجلِ هنا الجنسُ، والجنسُ تفيدُ معرفتُه مفادَ نكرتِـــه، فدلالةُ الرجلِ هنا على العمومِ، فكأنّه نكرةٌ وليس بمعرفةٍ[٢]، وعلى ذلك فَسّرَ ابنُ جنّي قولَه تعالى:﴿ومـــا يُلقّاها إلا الذينَ صَبَرُوا وما يُلقّاها إلا ذو حَظٍّ عَظيمٍ﴾[٣] حيثُ عُطفتْ النكرةُ (ذو حظ) علـــى المعرفـــةِ (الذين)، فـ(الذين) هنا ليسوا مخصوصين، فكأنّه قال: وما يلقاها إلا قومٌ صبروا[٤].

ومن نيّة التعريفِ ما فَسّرَ به الخليلُ قولَ الشّاعرِ[٥]:

غَدَرَتْ يَهودُ وأسلمتْ جيرانَها　　　صَمّي لما فعَلتْ يهودُ صَمامِ

فهو يرى أنّ الشّاعر تركَ التنوينَ في (يهود) لأنّه نوى الألفَ واللامَ فيه[٦]، وكذلك قولُ امرئِ القيسِ[٧]:

أحارِ أُريكَ بَرقاً هَـــبّ وَهنـــاً　　　كنارِ مَجوسَ تستعرُ استعارا

نوى الألفَ واللامَ في (مجوس)؛ لذلك تركَ التنوين[٨]، والراجحُ لديّ هنا أنّ تركَ التنوينِ هنا للمنعِ من الصرفِ؛ لأنّ يهودَ ومجوسَ علمانِ على قبيلتينِ، وهما ملازمان للتأنيث، وذلك ما ذهب إليه سيبويه[٩].

**د. نيّة التنكير**

وهي على عكسِ نيّة التعريفِ، ومن ذلك ما جاء في تفسيرهم للحالِ التي جاءتْ معرفةً، مثلُ: أرسلْها العِراكَ، ووحدَه، وجاءوا قضَّهم بقضيضِهم، وفعلتَه جهدَك" على أنّها مصادرُ تُكلِّم بها على نيّة وضْعِها في

(١) انظر: سيبويه، الكتاب: ١٣/٢.

(٢) انظر: ابن جنّي، عثمان(ت ٣٩٣هـــ) الخاطريات، تحقيق علي ذو الفقار دار الغرب الإسلامي،ط١ ١٩٨٨م: ٩٤-٩٥.

(٣) فصلت: ٣٥

(٤) انظر: ابن جنّي، الخاطريات: ٩٤-٩٥.

(٥) البيت للأسود بن يعفر، انظر:الأشموني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ٣٤٦/٢، وابن منظور، لسان العرب: ٤٣٩/٣

(٦) انظر:الفراهيدي، الجمل في النّحو: ٢٠٣/١.

(٧) انظر: نفسه.

(٨) انظر: نفسه.

(٩) انظر: سيبويه، الكتاب: ٢٥٤/٣.

موضعٍ ما لا تعريفَ فيه[١]، ومن ذلك ما ذكرَه ابن جنّي في (هيهاة) قال:"فمن نوّنَ فقال: هيهاةً، فإنّه نوى النكرةَ"[٢].

**هـ. نيّة الوقف**

والمقصود بها أنْ يَنويَ المتكلّم الوقوفَ على لفظٍ ما، لكنّه يصلُ الكلامَ ولا يقفُ، فيُعاملُ اللفظَ في حالةِ الوصلِ معاملتَه إياه في حالةِ الوقفِ، ومن ذلك ما جاء في قولِ الشّاعر[٣]:

قالتْ سُليمى اشترْ لنا سُوَيْقاً

إذ ذُكرَ في سكونِ راءِ (اشتر) تفسيران، أحدُهما: أنّه من إسكان الوسِطِ المتحرّكِ، فنظرَ الشّاعرُ إلى تحرُّكِ التاءِ والراءِ من (اشترِ) واللامِ من (لنا) فتكوّنَ عنده المقطعُ (تَرِل) وهو بمترلة (كَتِف) فأسكنَ الوسطَ كما يُسكَّنُ وسطُ (كَتِف) والثاني: أنّه نوى الوقفَ على (اشترْ) ثم جعلَه كذلك في الوصلِ[٤].

ومن ذلكَ ما جاء في تفسيرِ جزمِ الفعلِ (يصبر)-في أحدِ الوجوه- في قراءةِ قنبل:"إنهُ مَن يتّقي ويصبرْ"[٥] على أنّ الفعلَ (يتقي) مرفوعٌ، والفعل (يصبر) معطوفٌ عليه مرفوعٌ، ثم أسكنَ القارئُ آخرَه للوقفِ، فوصلَ بنيّة الوقفِ[٦]، وكذلك تفسيرُ سكونِ (محيايْ) في قراءةِ من قرأ:"إنّ صلاتي ونُسُكي ومَحيايْ"[٧] على أنّ القارئَ نوى الوقفَ فحذفَ الفتحةَ.

**و. نيّة التقديم**

ويكونُ اللفظُ هنا متأخراً، لكنّه يُعاملُ معاملةَ المتقدّمِ؛ لأنَّ نيّةَ المتكلّم تقديمُه، ومن ذلك ما جاء في قولِ زهير[٨]:

وإن أتاهُ خليلٌ يومَ مَسألةٍ     يقولُ لا غالبٌ مالي ولا حَرِمُ

---

(١) انظر: الزمخشري،أبو القاسم(ت٥٣٨هـ) المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال-بيروت، ط١ ١٩٩٣م: ٩١/١.

(٢) ابن جنّي، سر صناعة الإعراب: ٥٠٠/٢.

(٣) انظر: ابن جنّي، عثمان(ت٣٩٣هـ)، الخصائص، تحقيق محمد النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، د.ت. ٣٤٠/٢، والعكبري، أبو البقاء(ت٦١٦هـ)اللباب في علل البناء والإعراب،تحقيق غازي طليمات، دار الفكر-دمشق، ط١ ١٩٩٥م:٤٠٠/٢.

(٤) انظر: العكبري، اللباب في علل البناء والإعراب: ٤٠٠/٢.

(٥) يوسف: ٩٠.

(٦) انظر:الأندلسي، أبا حيان، تفسير البحر المحيط: دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢ ١٩٩٠م. ٣٤٣/٥، وابن هشام، أوضح المسالك: ٨٠/١..

(٧) الأنعام: ١٦٢.

(٨) انظر: ابن السراج، الأصول في النّحو: ١٩٢/٢، وابن الأنباري، الإنصاف: ٦٢٦/٢.

فرفعَ المضارعَ المؤخّرَ الواقعَ جواباً للشرطِ؛ لأنّه على نيّة التقديمِ على مذهبِ سيبويهِ فكأنَّ الأصلَ:"ويقولُ إنْ أتاه خليلٌ" والمبرّدُ يرى أنّه هو جوابُ الشرطِ وأنّ قبله فاءً مقدّرةً[١].

ومن نيّةِ التقديمِ كذلك ما جاء في قولِه تعالى:"مِن بعد ما كادَ تزيغُ قلوبُ فريقٍ منهم"[٢]-في قراءةِ من قرأ (تزيغ) بالتاء- من أنّ (قلوب) تصلحُ أنْ تكونَ اسماً لـ(كادَ) وفاعلاً لـ(تزيغُ)، وقد فُسّرتْ في أحدِ الوجوه على أنّ (تزيغ) في نيّة التأخيرِ، فكأنَّ الأصل:"من بعد ما كادت قلوب...تزيغ"[٣] فتكونُ (قلوب) اسماً لكادَ، ويكون فاعلُ تزيغُ ضميراً مستتراً.

**و. نيّة الانفصال**

فسّرَ النحاةُ عدمَ تسكينِ آخرِ الفعلِ الماضي مع ضميرِ المفعولِ في مثل:"ضَرَبَنا زيدٌ" بأنّ المفعولَ في نيّةِ الانفصالِ، لكنه سُكّنَ مع ضميرِ الفاعلِ لأنّ الفاعلَ كالجزءِ من الكلمةِ[٤]، كما أجازوا دخولَ أل التعريفِ على المضافِ في الإضافةِ غيرِ المحضةِ بشرطِ أنْ تدخلَ على المضافِ والمضافِ إليه في مثلِ:"الجعْدُ الشعرِ" لأنّ الإضافةَ غيرَ المحضةِ على نيّةِ الانفصالِ[٥].

**ح. نيّةُ الترخيم**

وقد فُسّرَ بالنظرِ إليها قولُ النابغةِ[٦]:

كِليني لهمٍّ يا أميمةَ ناصبٍ ... وليلٍ أقاسيهِ بطيءِ الكواكبِ

إذ نصبَ أميمة؛ "لأنّه أرادَ الترخيمَ فتركَ الاسمَ على أصلِه...ونصبَ على نيّةِ الترخيمِ"[٧].

**المظهر الثاني: صوغُ القواعد.**

لعبت النيّةُ دوراً لا يمكنُ إغفالُه في صوغِ القواعدِ النّحويّةِ، وهذا يدلُّ على مدى اهتمامِ النّحويينَ القدامى بنيّةِ المتكلّم وقصدِه، ومن تلك القواعدِ التي صاغها النّحويونَ معتمدينَ فيها على نيّةِ المتكلّمِ:

١. المعتبُر في تقسيمِ الجملِ إلى اسميةٍ أو فعليةٍ ما هو صدرٌ في الأصلِ، فجملةٌ من نحو:"كيفَ جاءَ زيدٌ" والآياتُ الكريمةُ:﴿أيَّ آياتِ اللهِ تُنكرونَ﴾[١] و﴿ففريقاً كذّبتُم﴾[٢] و﴿خُشَّعاً أبصارُهم يَخرجونَ﴾[٣] جملٌ فعليّةٌ؛ لأنّ هذه الأسماءَ كلَّها في نيّةِ التأخيرِ[٤].

(١) انظر: ابن هشام، شرح شذور الذهب: ٤٥٢/١.
(٢) التوبة: ١٧.
(٣) انظر: العكبري، اللباب في علل البناء والإعراب: ١٩٥/١.
(٤) انظر:ابن الأنباري، أسرار العربية: ٨٩/١-٩٠.
(٥) انظر: ص١٧ من هذا البحث.
(٦) انظر: الحضرمي، ديوان النابغة ٢٢، وسيبويه، الكتاب ٢٠٧/٢وابن إسحاق، كتاب اللامات: ١٠٢/١.
(٧) انظر: الفراهيدي، الجمل في النّحو: ١١١/١.

٢. أجازوا عَوْدَ الضميرِ على متأخرٍ لفظاً إذا كان متقدّماً نيّةً كالفاعل مثلاً؛ لأن الفاعلَ في نيّةِ التقـديمِ[٥]، ومن ذلك إجازةُ البصريينَ عودَ الضميرِ على ما أُضيفَ إليه المبتـدأُ –بخـلاف الكـوفيين- كقـول الشّاعر[٦]:

بمسعاتِه هُلْكُ الفتى أو نجاتُه

لأنّ المبتدأَ في نيّةِ التقديمِ، وما هو من تمامِه كذلك[٧].

٣. قال قومٌ من النّحويينَ: إذا كانَ الضميرُ المجرورُ يعودُ على اسمٍ ليس في نيّةِ النصبِ فلا يقدَّمُ ضـميرُه، فيجوزُ لك أنْ تقولَ:"في داره ضربْتُ زيداً" فتُقدّمُ الضميرَ؛ لأنّكَ تنوي نصبَ ما يعودُ عليه، ولا يجوزُ لك أنْ تقولَ:"في دارِه قيامُ زيدٍ" لأنك نويت جرَّ الاسم[٨].

٤. من المعروفِ أنّ اسمَ التفضيلِ إذا جاء مضافاً إلى معرفةٍ جاز فيه المطابقةُ مع المفضّلِ وعـدمُها، لكـنَّ النحاةَ يجعلونَ هذه القاعدةَ مشروطةً بنيّةِ المفاضلةِ، فإذا لم تُنوَ في اسمِ التفضيلِ المفاضلةُ تعينتْ المطابقةُ، كقولِهم:"الناقصُ والأشجُّ أعدلا بني مروان" أي عادلا بني مروان[٩].

٥. تجوزُ في الاسمِ المرخّمِ لهجتانِ، وهما معتمدتان على نيّةِ المتكلّمِ، فإذا نُويَ المحذوفُ تُركَ الاسم مبنياً على حركةِ الحرفِ الباقي فيُقال:"يا جعفَ" في جعفر، و"يا حارِ" في حارث، وإذا لم يُنوَ المحذوفُ بُنيَ الاسمُ المرخَّمُ على الضمِّ، فيُقال :"ياجعفُ، ويا حارُ"[١٠].

٦. من المعروفِ أنّ من شروطِ عملِ اسمِ الفاعلِ أنْ يدلَّ على الحالِ أو الاستقبالِ، لكنّهم أجازوا:"هـذا الضاربُ زيداً أمسِ" إذا نُوي بالضارب: الذي ضرب[١١].

٧. كلُّ شيءٍ جاز إعرابُه عطفَ بيانٍ جاز إعرابُه بدلاً إلا إذا امتنعَ إحلالُ الثاني محلَّ الأولِ؛ لأنَّ البدلَ على نيّةِ تكرارِ العاملِ[١]، فمثلاً لا يجوزُ إعرابُ الحارث بدلاً في مثل :" يا زيدُ الحارثُ" لأنّه يمتنعُ إحـلالُ الحارث محلَّ زيدٍ؛ لعدمِ جوازِ نداءِ المعرَّفِ بأل مباشرةً .

(١) غافر: ٨١
(٢) البقرة:٨٧
(٣) القمر:٧
(٤) انظر: ابن هشام، مغني اللبيب: ٤٩٣/١
(٥) انظر: ابن عقيل، شرح ابن عقيل: ١٠٥/٢.
(٦) بلا نسبة في ابن هشام، مغني اللبيب: ٩٦/٢.
(٧) انظر: نفسه: ٥٨٠/١.
(٨) انظر: ابن السراج، الأصول في النّحو: ٢٣٩/٢.
(٩) انظر:ابن عقيل، شرح ابن عقيل: ١٨١/٣.
(١٠) نفسه: ١٩٢/٣.
(١١) انظر: ابن السراج، الأصول في النّحو: ٢٦٥/٢.

٨. ذكر ابنُ السرّاجِ أنّ الشرطَ يجبُ أنْ يتقدمَ على الجزاءِ، ثم ذكرَ أنّه يجوزُ تقديمُ الجزاءِ بوجهين: إما للضرورةِ، وإما أنْ نذكرَ الجزاءَ بغيرِ شرط ولا نيّةٍ، كأنْ يقولَ قائل: أجيئُك، يقول ذلك على كلِّ حالٍ، ثم يبدو له ألا يجيئَكَ إلا إذا جئته فيقول: إن جئتني[٢].

٩. يجوز دخولُ أل التعريفِ على المضافِ إضافةً غيرَ محضةٍ بشرطِ أنْ تدخلَ على المضافِ إليه أيضاً؛ وذلك لأنّ الإضافةَ غيرَ المحضةِ في نيّةِ الانفصالِ، وذلك نحو:" الجعدُ الشعرِ"[٣]، وهذه الإضافةُ في نيّةِ الانفصالِ عندهم؛ لأنّ الأصلَ في مثلِ "ضاربُ زيدٍ" : "ضاربٌ زيداً"[٤].

وبعدُ، فإنا نلمحُ مدى اهتمامِ النّحويينَ القدامى بما وراءِ الظاهرة اللغوية، فهُم لم يتعاملوا مع النصوصِ على أنها مبتورةٌ عن قائليها، بل اهتموا بقصدِ القائل ونيّتِه، حتى إنهم فسروا كثيراً من النصوصِ معتمدين في تفسيرِهم على نيّةِ القائل، كما صاغوا قواعدَ ليست قليلةً، راعوا فيها هذه النيّةَ.

ومع هذا، فنحن لا نؤيد مذهبَهم، ولا نسعى مسعاهم، لأنّ نيّةَ المتكلّمِ أمرٌ خفيّ، لا يعلمُه إلا هو، والمبالغةُ في الاعتمادِ عليه تُعدّ ضرباً من التخمينِ، وبُعداً عن الأدواتِ اللغويةِ الحقيقيةِ في تفسيرِ النصوصِ.

وقد بين هذا البحث مظهراً من مظاهر التأويل النحوي يمكن إضافته إلى المظاهر الأخرى كالحذف والإضمار والتوهم، وهذا المظهر (النية) أغفله الباحثون الذين تناولوا مسألة التأويل بوجه خاص، ومسألة التفكير النحوي بوجه عام.

ويمكن لأبحاث أخرى أن تربط بين النية وعلم النفس، فقد ذهب بعض الباحثين في هذا المجال إلى أن بين المتكلم والسامع صعيداً مشتركاً من المعارف والمعتقدات والتوقعات المشتركة، وأن المتكلم يأخذ بعين الاعتبار هذا المشترك[٥].

وأن المتكلم يخطط أولاً لما يقوله بناء على ما يعرفه هو، ثم يعدّل ذلك بناء على الصعيد المشترك بينه وبين السامع[٦]. فأنت مثلاً قد تنوي أن تقول لصديقك: أعطني القلمَ، لكنك تعدل عن ذلك، فتقول: القلمَ، وهو يفهم ما تريد؛ لأن بينكما قدراً من التوقعات المشتركة.

وأخيراً فإني أسألُ اللهَ عزَّ وجلَّ أنْ أكونَ قد وُفِّقتُ في عرضِ هذا الموضوعِ والإحاطةِ بجوانبه، راجيه سبحانَه أنْ يغفرَ زلاتِنا، وتقصيرَنا في أمرِنا، إنه نعْمَ المولى.

(١) انظر: ابن هشام(ت٧٦١هـ)شرح قطر الندى، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، ط١١ ١٣٨٣: ٢٩٩.
(٢) انظر: ابن السراج، الأصول في النّحو: ١٨٧/٢.
(٣) انظر: ابن عقيل، شرح ابن عقيل: ٤٧/٣.
(٤) انظر: ابن هشام، شرح شذور الذهب: ٤٢٣/١.
(٥) انظرالحمداني، موفق، علم نفس اللغة، دار المسيرة-عمان، ط١ ٢٠٠٤م: ١٥٠
(٦) انظر: ابن هشام، شرح شذور الذهب: ٤٢٣/١.

والحمد لله رب العالمين

# وعي النقد ونقد الوعي في المقامة الموصلية
## "قراءة تداولية ثقافية"

د.جمال مقابلة *

تاريخ تسليم البحث : ٢٠/٧/٢٠٠٥ تاريخ قبوله :٦/٣/٢٠٠٦


## ملخّص

هذه دراسة للمقامة الموصلية للهمذاني، تفيد من المنهجية التداولية في قراءة العمل الأدبي من أجل وعيه وعياً نقدياً؛ لاعتقاد الباحث أن المقامة الهمذانية بوصفها جنساً أدبياً، قامت في بدء أمرها على نقد الواقع، وتمثل ذلك في شكلها ومضمونها.

وتفيد الدراسة كذلك من النقد الثقافي للوقوف على نقد الهمذاني للوعي الاجتماعي الذي كتب المقامات في ظله، وحرص في أغلبها على رصد تناقضاته، فهذا النقد الثقافي قد يمكننا من فهم صلة الراوي بالبطل، وصلة كل منهما بالمؤلف ومجتمعه، ولعل ذلك يمتد ليطال القارئ في صلته بواقعه المحيط به، من خلال المفهوم السائد لفكرة النقد الثقافي، الذي يفكك العمل الأدبي ويقرؤه نسقياً.

فطموح الدراسة هو قراءة وعي النقد تداولياً، وقراءة نقد الوعي ثقافياً؛ لاعتقاد الباحث أن التداولية توسع حدود النص من اللغة إلى ما وراء اللغة؛ لفهم الرسالة ضمن سياقها على الوجه الأمثل. وأن النقد الثقافي كذلك يتجاوز حدود النص أو العمل الأدبي وجمالياته باتجاه آفاق من الفهم والوعي للأبعاد الكامنة وراء ذلك بوعي ثقافي وتاريخي واجتماعي نقدي.



## Abstract

This is a study of the Mosulite "Maqamah" by al-Hamadãni . It sheds light on the reading of this literary work through presenting a critique of its element of cognizance and pragmatism. The researcher here believes that al-Hamadãni's "maqamah", as a literary genre, in form and content, is a criticism of a prevailing state of affairs.

This paper also contributes to the field of cultural criticism by explaining al-Hamadãni's social criticism in the light of which he wrote his "Maqamãt". In most of his "Maqamãt" he was keen on monitoring anomalies and contradictions in the social scene.

This cultural criticism could enable us to understand the narrator's relationship with the protagonist, and with the author and his society.

This approach could be extended to cover the contemporary reader's own connections with his milieu through understanding of this concept of cultural criticism which deconstructs a literary work for the purpose of a contextual reading.

This paper also aims at providing a framework within which textual analysis could be read pragmatically, and cognizance of the text could be read through cultural criticism. This expands the frontiers of the text to that which lies beyond.

It is this transcendence that attains a more ideal comprehension of the context. Cultural criticism like pragmatism, transcends the textual limits, and the literary work and its aesthetic context, toward further horizons of cognizance of those dimensions that lie transcendentally beyond. This transcendence is to be achieved though cultural, historical and social criticism.


* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية.

## (١)

وعي النقد، هو وعي المؤلف وظيفة المقامة ودورها النقدي فنيّاً وواقعياً؛ لأن المقامة بعامة، نوع أدبي يرجع الفضل في تأسيسه إلى بديع الزمان الهمذاني (٣٥٨-٣٩٨هـ)، ويقع هذا النوع بين الشعر والنثر، وبين الشفوية والكتابة، في الثقافة العربية، ويأتلف مع السائد ويختلف عنه، يبني هيكله على بعض مواضعاته، ويزعزع بناء بعضها الآخر. يتصل بقيم أدبية سائدة، وينفصل عنها؛ ليخلخلها بغية إحلال قيم أخرى جديدة بدلاً منها[١]. تمتد هذه القيم من الشكل الظاهر بنائيّاً إلى المضمون الغني والعميق؛ لأنّ نقد الواقع كان من أبرز ما هدف بديع الزمان إليه [٢]، بكل ما أمكنه من النقد اللاذع والسخرية المرّة، في المقامات، بوصفها نوعاً أدبياً مضاداً للأنواع السائدة، يقوم على الهجاء والمفارقة [٣]. وقد هدف مؤلفها كذلك إلى تدمير بنية الوعي السائد، ضمن خطة يتقنع فيها بطله أبو الفتح الإسكندري، تلك الشخصية التخييلية التي اختلقها، وراء ألوان من الأقنعة عديدة ومتنوعة ذات أهداف فنية وفكرية [٤].

وعي النقد أيضاً، هو وعي المتلقي هذه المقامة، بوصفه قارئاً وناقداً، وهي مما تبقى من إبداع البديع بين أيدينا، وعياً نقديّاً بكيفيات عديدة؛ كأن يعي هذا المتلقي موقف المؤلف من مقامته ذاتها. وأن يقف على مراميه من تأليفها، بقراءة نافذة، عبر إجراءات ومنهجيات تجمعها المنهجية التداولية؛ لأنها منهجية تبدأ من اللفظة إلى الجملة إلى النص، وتمتد خارج هذا الإطار لتصل إلى السياق، ولأنها لا تكتفي باللغة في تعيناتها المادية، كلاماً منطوقاً، أو رسماً مكتوباً على الورق، بل تتسع لتطال ما وراء اللغة، ولكنها تعي ذلك بمستندات ما، نصية أو فوق نصية، مثل السياق والقرينة الخارجية، وفاعلية المتلقي، وكل وعي مرافق لإنتاج الكلام أو الكتابة وتلقيهما.

التداولية :"أحدث فروع العلوم اللغوية، وهي التي تعنى بتحليل الكلام والكتابة، ووصف وظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام، مما يجعلها ذات صبغة تنفيذية عملية[*]"[٥]، وهي كذلك "العلم الذي يعنى بالشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية مقبولة وناجحة

---

(١) كيليطو، عبدالفتاح:**المقامات، السرد والأنساق الثقافية**، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء ٢٠٠١، ص ٧٣ و ص ٨٨. وانظر تفصيل ذلك كله ص ١١-١٤٢ من الكتاب.

(٢) عباس، إحسان:**ملامح يونانية في الأدب العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٨٩-١٩١.

(٣) مونرو، جيمس ت:**مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك**، ترجمة خليل أبو رحمة، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٥، ص ٩-٣٢.

(٤) القاضي، وداد:"مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقنية القناع ومراميها الفنية والفكرية"، ضمن كتاب :**في محراب المعرفة، دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير : إبراهيم السعافين، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، ط١، بيروت، ١٩٩٧، ص ٤٦١-٤٨٢.

(*) إن التداولية تعنى بالموقف اللغوي المباشر بين المتلقي والسامع وما ينجم عن اللقاء بينهما إجرائياً؛ أي تنفيذاً وعملاً.

(٥) فضل، صلاح:**بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة (١٦٤)، الكويت، ١٩٩٢، ص ١٠.

وملائمة في الموقف التواصلي"[١]، إنّها بذلك مجموعة إجراءات، وعدد غير قليل من المنهجيات، تنظر إلى اللغة على أن لها قوانينها الخاصة "لكن هذه القوانين غير كافية لفهم الكلام، فاستعمال اللغة وإنتاج الجمل يكسب التداولية، سواء بوصفها دراسة العلاقات الموجودة بين اللغة ومستعمليها أو بصفتها دراسة الأعمال الأدبية، أهمية في فهم الكلام وتأويله"[٢].

تتسع هذه المنهجية اللغوية النقدية لتدرس النص الأدبي على أنه بنية وحدث بحسب مفهوم إدوارد سعيد[٣]. وترى عملية التواصل علاقة بين طرفين كما يراها فولفغانغ آيزر *(Wolfgang Iser)*، حيث أن تحقيق العمل الأدبي لديه هو ناتج التفاعل بين الطرفين؛ النص والمتلقي، فكل عمل أدبي له قطبان؛ فني وجمالي "القطب الفني هو نص المؤلف، أما القطب الجمالي فهو إدراك القارئ لهذا النص"[٤]، لذلك فإن أمبرتو إيكو *(Umberto Eco)* يرى أن المؤلف والقارئ هما إستراتيجيتان نصيتان[*] وليسا كائنين تجريبيين[٥]. والنص لديه من ثم "إن هو إلاّ نتاج يرتبط مصيره التأويلي (أو التعبيري) بآلية تكوينه ارتباطاً لازماً، فأن يكوّن المرء نصّاً، يعني أن يضع حيّز الفعل إستراتيجية ناجزة، تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر"[٦]. وعلى ذلك فإن المؤلف حين يؤلف نصّه يودع داخله قارئاً ضمنياً من إنتاجه، وإذا انفصل النص عن صاحبه يبقى محتفظاً بدوره بمؤلف ضمني في داخله، وفي سيرورته الزمنية وفي حياته التالية، يصير النص معرضاً لمواجهة قارئ فعليّ جديد غير القارئ الضمني الذي كان ينطوي عليه من قبل، وهكذا تتبدى الإستراتيجيات القرائية في تداخلاتها.

حين تنظر التداولية إلى العملية التواصلية بهذا الأفق المفتوح، فإنها تعيد للقارئ مكانته، ولا تغض من قيمة المؤلف، كما لا تصادر على المتلقي لصالح المعنى الذي يرمي إليه ذلك المؤلف، أو لصالح النص الأدبي؛ لأنّها لا تجعل من النص صندوقاً سحرياً مقفلاً على كل الدلالات. فالتداولية تحاول أن تنصف كلاًّ من

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٥.

(٢) العمامي، محمد نجيب :"مقاربة النص السردي التخييلي من وجهة نظر تداولية، المقامة البغدادية أنموذجاً". ضمن أوراق : **مؤتمر النقد الأدبي العاشر، منطلقات النقد في مطلع القرن الجديد**، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، أيار سنة ٢٠٠٤، غير منشور، ص ١.

(٣) سعيد، إدوارد:**العالم والنص والناقد**، ترجمة عبدالكريم محفوض: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠، ص ٤٥؛ وانظر : بكار، يوسف :"النص بنية وحدث"، **علامات في النقد**، النادي الثقافي الأدبي، بجدة، ج٢٤، مج٦، سنة ١٩٩٧، ص ١٦٧.

(٤) آيزر، وولفغانغ:"التفاعل بين النص والقارئ"، ترجمة مالك سليمان، **علامات في النقد**، ج٢٥، مج٧، سنة ١٩٩٧، ص ٢١٤.

(*) معنى ذلك أن المؤلف والقارئ طرفان تتضح معالم مقاصدهما من خلال عملية التواصل، مما يغير من كل منهما انطلاقاً من فهمه للطرف الآخر، وفهم الطرف الآخر له، إنهما كائنان غير جامدين ولا منجزين إنّهما متشابكان أو متناغمان حسب الموقف.

(٥) إيكو، أمبرتو:**القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، ترجمة انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦، ص ٧٥-٧٧.

(٦) إيكو، **القارئ في الحكاية**، ص ٦٧.

المؤلف والنص بعد أن أنصفت القارئ أو المتلقي. وبذا فهي تحول دون القطيعة مع أي منهجية لغوية سابقة عليها، أو محايثة لها، وتنفتح على كل الاتجاهات النقدية بدرجات، سالكة دروب العلم، وموصلة عملية التواصل إلى غاياتها القصوى. وقد يكون اقتراحها لوعي النقد اقتراحاً موفقاً، علّها تقدّم قراءة نصيّة للمقامة، فتحقق بهذا الأفق المفتوح وعي النقد المنشود؛ لأنّ "النصوص الأدبية هي ذاتها نصوص نقدية، لكنها متعامية، وتحاول القراءة النقدية للنقاد أن تفكك هذا العمى"[١].

أما نقد الوعي، فهو نقد المؤلف الوعي السائد في عصره، كما تمثل في المقامات بعامة، وفي المقامة الموصلية بخاصّة. أي نقده وعي الراوي والبطل والمجتمع من حولهما. فالهمذاني بوصفه مؤلفاً واقعياً يعد مغايراً للمؤلف الضمني للمقامات بحسب تعريف واين بوث[٢] *(Wayne C.Booth)*، وفي المقامة راوية معلوم هو عيسى بن هشام، وفيها كذلك راوية آخر[٣] يقف بينه وبين المؤلف الضمني. علاوة على بطل هو أبو الفتح الإسكندري، وشخوص عديدة تمثل المجتمع الذي يشكل عالم المقامة التخييلي المناظر لعالم الواقع.

نحن في المقامات، أمام سلسلة من الشخصيات، تبدأ بالواقع مع بديع الزمان الهمذاني وجمهوره، وتمر بالمؤلف الضمني باتجاه الراوي، لتنتهي بأولئك الشخوص التخييليين أو المصنوعين على عين مؤلفهم، ليحمل كل منهم منظوراً خاصّاً به، وموقفاً فكرياً، وليمثل اتجاهاً عقدياً أو شريحة اجتماعية، بوعي ما، ومهمة المؤلف الأولى تكون نقد الوعي السائد ومناقضته من خلالهم، أو قل من خلال تناقضات الوعي فيما بينهم. فأين تكمن رسالة العمل الأدبي إذاً؟ وما الغاية منه؟ ما الذي يبوح به المؤلف من خلال هذه المقامة أو تلك؟ وما الذي يود تغييره، أو تدميره، أو تعزيزه من القيم أو الأعراف السائدة؟.

إن نقد الوعي كذلك، هو نقد المتلقي، بوصفه قارئاً ناقداً، وعي المؤلف ذاته، فضلاً عن وعي شخوص مقامته، بما يشتمل عليه ذلك من عناصر سلبية وأخرى إيجابية. وذلك عبر القراءة الثقافية؛ لأن النقد الثقافي خطاب يفعل ويتفاعل، فالثقافة المقصودة فيه ليست وسيلة معرفية[*]، إنّما هي خطاب تفاعلي[٤].

---

(١) دي مان، بول : **العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر**، تحرير فلاد غوزيتش، ترجمة سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٦٧.

(٢) بكر، أيمن : **السرد في مقامات الهمذاني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٥٦

(٣) إبراهيم، عبدالله:**السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ١٩٣.

(*) يقصد يحيى بن الوليد أنّ النقد الثقافي يدرس النص ويفككه ليتوصل إلى ما فيه من خلال التفاعل بين المؤلف والمتلقي وأثر كل منهما في الآخر نصياً، فالثقافة بذلك لا تعني المعلومات المحددة معرفياً وإنّما تعني القدرة على التحليل والتفكيك لعناصر الخطاب وتفاعلاتها.

(٤) بن الوليد، يحيى : "ملاحظات حول النقد الثقافي لعبدالله الغذامي"، **علامات في النقد**، ج٥٥، مج١٤، سنة ٢٠٠٥، ص ١٥٧.

النقد الثقافي، بدوره أيضاً، لا يكشف عن أي نوع من القطيعة مع الكثير من التصورات والمناهج، فهو يقيم حواراً معها، وفي قلب هذا الحوار يقع مفهوم الخطاب، الذي يحيل إلى حفريات المعرفة ومفهوم الهيمنة(*)، ويفيد من التاريخ والتحليل النفسي والسيميائيات وما بعد الحداثة، ويقع في صلب النظرية النقدية(١). وهو بذلك نشاط، وليس مجالاً معرفياً خاصّاً بذاته. فنقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات على الفنون المختلفة وعلى حشد من الموضوعات، كذلك يأتي نقاد الثقافة من مجالات عديدة، ويستخدمون أفكاراً ومفاهيم متنوعة. وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضاً التفسير الفلسفي وتحليل الوسائط، وبمقدوره أيضاً أن يفسر نظريات أو مجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي ودراسات الاتصال ووسائل الإعلام والوسائط الأخرى المتنوعة(٢).

من خصائص النقد الثقافي، كما يرى أحد أهم منظريه، وهو فينسنت ليتش *(V.B.Leitch)* أنه ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات في درس الخطاب والظاهرة، ولا يحد مجاله في جماليات النص. وأنه يفيد من مناهج تحليل النص، والمناهج التاريخية والثقافية والنقدية، وأنه كذلك يركز على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، لذلك يقترح هذا المنظر مفهوم الأنظمة العقلية واللاعقلية بديلاً عن مصطلح الأيديولوجيا(**)، ليقوم بتوظيفه لدراسة انسجام الخطاب/النص أو تناقضه(٣).

ليس من شك في أن التداولية تتصل بالنقد الثقافي اتصالاً وثيقاً، فإذا كان النقد الثقافي يفعل ويتفاعل، ويمثل بحد ذاته خطاباً ويقيم حواراً؛ فإنه بذلك يلتقي مع التداولية، التي تنظر إلى عملية البحث عن المعنى على أنها عملية تقوم على إستراتيجيات، وتتبع كل الوسائل الضرورية والمتاحة لكشف النقاب عن خصائص الحوار، أو سمات الكتابة، بغية الوصول إلى الغاية أو الهدف أو المعنى، فهي تتذرع بكل العناصر اللسانية وغير اللسانية، والسياق والاقتضاءات، والمكان والزمان والأفعال اللغوية وغير اللغوية والنصوص

---

(*) يتكئ يحيى بن الوليد في عبارته "حفريات المعرفة ومفهوم الهيمنة" على إنجازات ميشيل فوكو وإدوارد سعيد في هذا المجال حيث قدّم الأوّل حفريات معرفية فكك من خلالها العقل الأوروبي ومركزيته. وحلل الآخرخطاب الاستشراق والثقافة والإمبريالية مبيناً أنّ المعرفة هي التي تصوغ السلطة أوالهيمنة وتعززها.

(١) المرجع السابق، ص ١٥٨-١٥٩.

(٢) أيزا برجر، آرثر:**النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٣٠-٣١.

(**) إن تحليل الخطاب يتم بالكشف عن مدى الترابط العقلي فيه أو مدى ما فيه من تناقض عقلي بغض النظر عن الأيديولوجيا التي يتبناها صاحبه، فقد يتحدث أحد ما عن العلم بلغة مناقضة تماماً لمفاهيم العلم فلا يكون علمياً، وقد يحلل أحد ما الظاهرة الغيبية تحليلاً عقلياً مقبولاً بعيداً عن اعتقاده أو عدم اعتقاده بها، وذلك لأن النظرة الأيديولوجية غير بريئة تماماً.

(٣) الغذامي، عبدالله:**النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، بيروت ٢٠٠٠، ص ٣٢-٣٣.

الغائبة[١]، لبلوغ أسمى صورة من صور التواصل، ولتطرح بعيداً، قدر المستطاع، كل سوء فهم أو التواء أو تمويه، قد يعترض سبيل جلاء المعنى المنشود.

كذلك لا يقتنع النقد الثقافي بالوقوف عند حدود جماليات النصوص، ولا يغتر بخصائصها الخلبية، إنه نقد يتجه بصورة جادة نحو تحليل رسالة النص؛ لوعي المعقول واللامعقول فيه، ولوعي تناقضاته وإشكالاته الثقافية، وما يخلق لدى المتلقي من أوهام أو تضليلات أو عبث أو تلاعب. إن النقد الثقافي لا يغتر بشعارات من مثل؛ الجمالية والأخلاق الزائفة والتقاليد المضللة، إنه معني بالبحث عن المعنى الخلاق، الذي يصنع الثقافة النقدية الجادة والعملية التي تحرر الإنسان ولا تستعبده.

إن التداولية والنقد الثقافي معاً يطمحان إلى بلوغ المعنى بعد تخليصه من كثير مما علق به من الشوائب، ولا ينخدعان بالبنى القائمة والأنساق وظلالها إذا كانت هذه البنى خربة، أو تلك الظلال مضللة. والمأمول في هذه القراءة أن تعي التداولية، بمنهجياتها العديدة، النقد وعياً متجاوزاً، وفي الوقت ذاته أن يقدم النقد الثقافي نقداً للوعي في المقامة الموصلية، عبر القراءة النقدية الواعية، فإلى القراءة.

(٢)

المقامة الموصلية : "حدثنا عيسى بن هشام قال:"[٢]

يهيئ العنوان المتلقي لتقبل مخصوص للمقامة، فهو أشبه بعقد ضمني بين كل من المؤلف والمتلقي، ويزيد الأمر وضوحاً حين تفصح المقامة عن نوعها بلفظ صريح مضاف إلى اسم مدينة هي "الموصل". وقد احتفت كثير من المقامات بالمكان على هذه الشاكلة. وحين تكون عبارة الافتتاح مكرّسة للصيغة المألوفة في هذا الفن، ومفصحة عن ذكر عيسى بن هشام راوية، يتبيّن أنها واحدة من مقامات بديع الزمان الهمذاني تحديداً[٣].

لقد وصفت المقامات بأنّها "أوضح الأنواع وأكثرها تحديداً وتميزاً بين كافة أنواع الكتابة النثرية العربية في العصر الوسيط"[٤]، والبنية المميزة لها كما وضعها مؤسسها الهمذاني "تستند إلى ركنين مهمين، أولهما : راوٍ ينهض بمهمة إخبارية محددة، وثانيهما:بطل ينجز مهمة واضحة، ومن خلاصة تفاعل الراوي

---

(١) التحديثي، نزار :"نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد شميث"، **علامات في النقد**، ج٣٧، مج١٠، سنة ٢٠٠٠، ص ٣٩٨-٣٩٩.

(٢) الهمذاني، بديع الزمان (٣٥٨-٣٩٨هـ):**مقامات بديع الزمان الهمذاني**، نشرة محمد عبده، دار المشرق، ط٨، بيروت، ١٩٨٦، مصورة عن الطبعة الأولى الصادرة سنة ١٨٨٩، المقامة الموصلية، ص ٩٨-١٠٣.

(٣) حليفي، شعيب : **هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٤، ص ٩-١١.

(٤) دوجلاس، فدوى مالطي : **بناء النص التراثي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ت، ص ٩٥.

والبطل يتكون متن حكائي قوامه الرواية والحكاية، والعلاقة التي تربطهما"[١].

لا يمكن للمتلقي القطع بتحديد شخصية صاحب الصوت لأوّل كلمة في المقامة بعد العنوان "حدثنا"، فهل هو بديع الزمان الهمذاني نفسه، يزعم أنه سمع حديثاً من شخصية مختلقة، لم يثبت لها وجود تاريخي محقق؟ هل هو المؤلف الضمني، الذي نجرده من شخصية البديع الواقعية، فنذهب مع ميك بال *(Mieke Bal)* التي رأت أن اقتراح مصطلح المؤلف الضمني لدى واين بوث *(Wayne C. Booth)* "كان يهدف إلى مناقشة وتحليل المواقف الأيديولوجية والأخلاقية لأي نص سردي، دون الاضطرار إلى الإشارة المباشرة للمؤلف الواقعي"؟[٢]. من هذا المنطلق نستبعد أن يكون الهمذاني نفسه هو صاحب هذا الصوت؛ لأنه إذا أراد إقناع المتلقي بصدق حديثه، فلا بد له من أن يبتدع راوية أول يتوسط بيه وبين عيسى بن هشام، حتى يخفف من حدّة اختلاقه هذه الشخصية بنظر المتلقي؛ إنه يريد أن يوهم بصدق حديث عيسى بن هشام، لكنه لن يتورط بالنقل عنه مباشرة.

مع ذلك كلّه، فإن الضمير "نا" في الكلمة الأولى له وظيفة إقناعية أو هدف حجاجي مضمر تجاه المتلقي، إن الرواية والاستماع بحضور عدد من السامعين المشاركين المنسجمين الذين يخضعون جميعاً لعملية تلقي السرد تعد عاملاً مؤثراً ومؤكداً صدق الحديث، وفي ذلك إحالة على اللحظة الراهنة، التي يحدث فيها الهمذاني الجمع المتحلق حوله، إن "نا" التي ذكرها الراوي تساعد على خلق ألفة بين سامعي الهمذاني، فتجعلهم أكثر انصياعاً لسماعه أيضاً؛ لأنهم يقعون هم الآن بدورهم تحت تأثير حالة مشابهة، بل مطابقة لحالة السرد الأولى تلك.

أضف إلى ذلك أن لفظة "حدّث" ذاتها تتداخل مع مصطلح عتيد في الثقافة العربية الإسلامية هو الحديث النبوي الشريف، فقد حفل هذا الحديث عبر قرون عديدة بالحفظ والرواية والنقل، وقامت دراسات جادة عديدة لبحث متنه وسنده، مما شكل مادة هامة في مخيلة كل مثقف عربي مسلم، لقد روي هذا الحديث لعقود طويلة مشافهة قبل أن يدون، وتأتي المقامة لتستغل هذا الإرث الثقافي لتتناص معه أو تتماهى به من خلال الإيهام بالسند المشابه لسنده، وتقليد ملامحه البنائية ومحاكاته "فمن حيث الشكل تستحضر مقامات الهمذاني البنية التقليدية للحديث (النبوي)" [٣]. ولقد صارت المقامة نوعاً، ونعت نصها بأنه أدبي حين صدر عن هذه المحاكاة، ووفر سنداً للحكاية[٤].

---

(١) إبراهيم، **السردية العربية**، ص ١٨٥-١٨٦.

(٢) بكر: **السرد في مقامات الهمذاني**، ص ١٥٦.

(٣) مونرو، **المقامات وقصص البيكاريسك**، ص ١٠.وانظر:الغزالي، عبدالله محمد، البناء السردي في مقامات السيوطي، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت، الكويت، ٦٩، سنة ٢٠٠٠، ص ١٦٥-١٦٦.

(٤) كيليطو، **المقامات، السرد والأنساق الثقافية**، ص ٦٠.

كذلك، في اختيار اسم "عيسى بن هشام" ما يحيل على شخصية مهمة اشتهرت باقترانها بسيرة النبي ﷺ، فابن هشام هو الاسم الأكثر شهرة بين من كتبوا السيرة النبوية المعروفة، حتى صارت متداولة تحت صيغة "سيرة ابن هشام"[(١)].

إن مؤلف المقامة يحيل على بنية ثقافية قائمة، فيخلق معها تناصّاً ظاهراً، ويحاجج المتلقي إضمارياً ، مبعداً الشك في صدق الحديث الوارد على لسان عيسى بن هشام من خياراته. فقد صار هذا الراوي أشبه بالصحابي، يروي الحديث، وإن وقوعه في هذا السياق قبل كلمة "قال" يجعله مناظراً لآخر اسم يرد في سلسلة سند الحديث النبوي، أو مناظراً للنبي ذاته في موقعه، وإن لم يبلغ مكانته. وكذلك يغدو كلامه مناظراً لكلام النبي وإن لم يعد حديثاً شريفاً.

هل الهدف من هذا التناص الإفادة من التقاليد الدينية، أم أن المؤلف يقدم محاكاة ساخرة تعرّض بثقافة سائدة؟ إن الجملة الافتتاحية في المقامة تسمح بالقراءتين معاً. إن سلسلة السند المعهودة في الحديث الشريف تمتاز بالطول، ولابد فيها من إيراد عدد من الرواة قبل الوصول إلى صيغة "قال"، لكن صاحب المقامة اكتفى بذكر آخر السلسلة وجعله عيسى بن هشام؛ ليؤكد المطابقة والمغايرة في آن معاً. ومن ثم فإنه يؤكد المحاكاة والتقليد، ويفتح الباب على احتمال السخرية، ويأتي مضمون القول بعد ذلك ليؤكد هذا الاحتمال أو ذاك أو يلغيه. ولعل مضمون المقامات قد عبّر في كل الأحوال عن روح المحاكاة الساخرة[(٢)]؛ لأنه كان يمثل دوماً" عكساً للقيم المجسّدة في الحديث (النبوي)" [(٣)].

هكذا تغدو كل كلمة من كلمات الجملة الأولى في المقامة "برنامجاً حكائياً"[(٤)]. بحسب تعبير أمبرتو إيكو *(Umberto Eco)* فكلمة "حدثنا" عبرت عن التواصل بين اثنين في دلالة معجمية معروفة، وأحالت على ذاكرة خاصة في الثقافة الإسلامية فتناصت مع حديث الرسول ﷺ مضفية قداسة على القول من نوع ما. وهيأت المتلقي لاستقبال المقامة المعهودة لدى البديع. وكلمة "عيسى" اسم قد يحيل على شخصية واقعية[(٥)]، أو راوية مختلق، وقد يستدعي إلى ذهن المتلقي النبي عيسى عليه السلام، الذي كان يحيي الموتى، فلعل من الموافقات أن يكون عنوان هذه المقامة في بعض النسخ "مقامة الميت"[(٦)]، إذ فيها كلام عن

(١) هارون، عبدالسلام: **تهذيب سيرة ابن هشام**، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، د.ت، ص ١٠-١٤.

(٢) كاظم، نادر:**المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات بديع الزمان الهمذاني في النقد العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٦٦.

(٣) مونرو، **المقامات وقصص البيكاريسك**، ص ١٥.

(٤) إيكو، **القارئ في الحكاية**، ص ٢١.

(٥) إبراهيم، **السردية العربية**، ص ١٩٧.

(٦) عبده، **مقامات بديع الزمان**، ص ٩٨ حاشية (١).

إحياء الميت. واستدعى تركيب "ابن هشام" إلى الذهن كاتب السيرة أو راويها، وكذلك كلمة "قال" تحيل على كلمة مركزية في ثقافة نقل الحديث، وتهئ لتلقي القول أو الحديث وهو نص المقامة، فهي صيغة بنائية لازمة "إن المفردة إنما هي تقرير أولي في حين الجملة هي بمثابة حجة أولية"(١). فالكلمة الواحدة بمعناها المعجمي، وبتناصها التاريخي تمثل حقّاً برنامجاً حكائياً يجعل من الجملة منظومة احتجاجية كاملة.

منشئ النص الأدبي، وهو هنا صاحب المقامة، يفيد من فاعلية كل كلمة، ومن ذاكرتها وتراثها، ويدخل بها في عملية تناص مع الموروث، ويضعها في اشتباك مع اللحظة الراهنة كذلك. فيجعل كلماته وجمله ومن ثم نصّه يعيش في قلب عالمه المعاصر له، وفي الوقت ذاته لا يستبعد ما ينطوي عليه هذا النص من إمكانات هائلة، يسعفه في الكشف عنها، والوقوف على أبعادها المتلقي، بما يتصف به هو الآخر من كفاءة أدبية على حد تعبير جوناثان كولر *(Jonathan Culler)* (٢)، أو موسوعية بحسب تعبير أمبرتو إيكو *(Umberto Eco)* (٣)، وهذا ما يوفّر للنص لغة مكثفة، ويجعل المؤلف مختصراً ومقتضباً ولماحاً، فيقد الكلام قدّاً بما لا يخرجه إلى الإسهاب أو الاستطراد، ولعل من لوازم الأديب قديماً أن يراعي مقتضى الحال جرياً وراء مقولة لكل مقام مقال. وأن يلتزم الإيجاز لأن في ذلك البلاغة، وهذه من الجوامع ما بين البلاغة القديمة والتداولية الحديثة(٤).

على ذلك، فنحن حيال المقامة، أمام نص مكتوب، وقد كان من قبل خطاباً تواصلياً شفوياً، هذا النص أو ذاك الخطاب هو نص المؤلف وخطابه، وهو نص فني بامتياز، ينتمي إلى النصوص العظيمة، التي تصدر عن المؤلفين، الذين هم أكثر موهبة من سائر الناس(٥).

لقد مثلت ألفاظ جملة الافتتاح مجموعة تقارير، جعلت من الجملة حجة أولية، وصدرت هذه الألفاظ عن المؤلف، ومازالت تنتمي إليه، ثم تعينت في نص أدبي، صار نوعاً بامتياز، فخلد على مرّ الزمن بنية وحدثاً، وقرئ من المتلقين قراءات عديدة، على تطاول أزمانهم وتباين مواقفهم، واختلاف النظر فيما بينهم(٦). ومازال إلى هذه الساعة يفتح الباب لمتلق جديد، تغويه القراءة، فيركب فيها مركب التداول ويجدف بمجداف الثقافة، ففي كل خطوة تالية في القراءة لا بد من حوار المتلقي مع المؤلف انطلاقاً من النص وعوداً إليه(٧).

---

(١) إيكو، **القارئ في الحكاية**، ص ٢١.

(٢) كولر، جوناثان : "الكفاءة الأدبية"، ترجمة علي الشرع، **نوافذ**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع١١، سنة ٢٠٠٠، ص ٣٥-٨٠.

(٣) إيكو، **القارئ في الحكاية**، ص ١٥، ٢١، ٦١، ٦٤، ٢٣٥ وغيرها.

(٤) فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص ٢٦.

(٥) بوث، واين :"دفاعاً عن المؤلف"، ترجمة صبار سعدون سلطان، **أفكار**، عمان، ع ١٩٩، سنة ٢٠٠٥، ص ١٢٠.

(٦) كاظم، **المقامات والتلقي**، وقد جعل التلقي في ثلاثة أنماط هي : الإحيائي، ص ٥٥، والاستبعادي، ص ١٥٥، والتأصيلي، ص ٢٨١.

(٧) حليفي، **هوية العلامات**، ص ٧١.

هناك مداخل عديدة لقراءة المقامة تداولياً وثقافياً، ويمكن لنا مثلاً أن نستعير مفهوماً لواحد من المنظرين الألمان في هذا الباب هو زيغفريد شميت *(Siegfried J.Schmidt)*، الذي يقترح "لعبة الأفعال التواصلية"[1]، مفهوماً عاماً للقراءة الشاملة للنص، وهي مجموع اللعب والأفعال والأعمال اللغوية وغير اللغوية التي يتم توظيفها في عملية الاتصال لبلوغ غايته القصوى، وهذه الأفعال بحسب نظريته تؤكد انغراس مظاهر العمل اللغوية وغير اللغوية في أنساق التواصل انغراساً عميقاً. ومن ثم فهي أنساق اجتماعية بسيطة مدمجة في النسق الاجتماعي القائم ومرتبطة به بنيوياً، وتتكون من العناصر التالية: ١-وضعية التحام ثقافي-اجتماعي. ٢-عدد قار من شركاء التواصل مصحوبين بجهاز اقتضاءاتهم الخاصة. ٣-المكان والزمان. ٤-النصوص المنجزة أثناء التواصل، ووحدة الموضوع المعالج داخلها. ٥-النصوص الغائبة الملمح إليها داخل النصوص، أي التناص. ٦-الأفعال غير اللغوية من مثل الأصوات والحركات وغيرها[2].

ستجلي القراءة هذه العناصر ضمنياً، وتنزلها منازلها، وستعضدها بأنظار أخرى، حتى تتوضح تلك العناصر ذاتها وتثرى، وحتى تبلغ القراءة هدفها الأسمى، كل ذلك عبر جلاء فاعلية المتلقي في حواره مع النص ومع المؤلف، ضمن إستراتيجيات قرائية، ونماذج تفاعلية تداولية وثقافية.

من عنوان المقامة، ومن الجملة الافتتاحية فيها تتبدى هذه العناصر بوضوح؛ فالهمذاني يلقي مقامته أو يمليها على جمع من مجتمع القرن الرابع الهجري متواصلاً معهم، عبر اختلاقه نصّاً تخييلياً يحيل على عالمه بزمانه ومكانه وشخوصه. الزمان والمكان وشركاء التواصل الملتحمون ثقافياً واجتماعيّاً يمثلون حاضرين على مستوى النص التخييلي، وعلى مستوى الواقع، وهذا ما أغرى غير واحد من الباحثين، فكتب عن مجتمع الهمذاني أو النموذج الإنساني أو الكدية وغيرها من واقع المقامات ذاتها[3].

أما النص الغائب الذي تناصت معه المقامة، منذ البداية، فهو من خلال الكلمة الأولى فيها، فقد أحالت على الحديث النبوي، وستحفل بتناصات أخرى عديدة. كذلك ستنجز المقامة كل مقامة، نصّها التواصلي، ضمن وحدة صارمة للموضوع المعالج، وستعمد في ذلك إلى الأفعال اللغوية وغير اللغوية على الدوام لتقدم نصّها الفني المتكامل، فإلى ذلك النص الذي يقولـــه عيسى بن هشام.

(١) التجديتي، "نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد شميث"، ص ٣٩٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٩٨-٣٩٩.

(٣) انظر: المبارك، مازن: **مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته**، دار الفكر، ط٢، دمشق، ١٩٨١؛ عبدالحميد، علـــي عبـــدالمنعم: **النمـــوذج الإنساني في أدب المقامة**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، القاهرة، ١٩٩٤؛ أحمد، الحسين: **أدب الكديـــة في العـــصر العباسي**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط٢، سورية، ١٩٩٥.

(٣)

"لما قفلنا من الموصل، وهممنا بالمترل. وملكت علينا القافلة. وأخذ منا الرحل والراحلة. جرت بي الحشاشة إلى بعض قراها، ومعي الإسكندري أبو الفتح. فقلت : أين نحن من الحيلة؟ فقال : يكفي الله"[١].

يؤطر الراوي أحداث السرد بزمان ومكان، فينساب تيار السرد بالظرفية الزمانية "لما" التي تقوم بوظيفتين؛ الأولى، تصل كلام السارد بكلام سابق، فها هو الآن يستأنف. والأخرى، تصل الجملة التي تليها بجمل تالية، في زوجين من الجمل بسجعتين مزدوجتين، ليكون الجواب جملة "جرت بي الحشاشة" نتيجة لسلسلة الأفعال السابقة، مما يجعل السرد متماسكاً ومتعاضداً.

هذا نمط من السرد مألوف الابتداء، فهو شبيه بنمط آخر من مثل :"كان يا ما كان، في قديم الزمان" أو "حدث في يوم من الأيام" وتنتشر في المقامات أنماط مشابهة أخرى مثل :"كنت في بعض بلاد فزارة، مرتحلاً نجيبة" و "طفت الآفاق، حتى بلغت العراق" و "خرجت من الرصافة، أريد دار الخلافة" وغيرها. تنم هذه الابتداءات على ضرورة الإفصاح الزمني المشفوع بإفصاح مكاني بعده، حتى يؤمن للحدث إطاراً طبيعياً يضطلع به النص السردي التخييلي في حكايته، ليخلق حالة القبول لدى المتلقي.

يتأكد للمتلقي أن الراوي وجماعة معه كانوا مسافرين في طريق عودتهم من الموصل "قاعدة بلاد الجزيرة على الجانب الغربي من الدجلة"[٢]، وأنهم في مكان قريب من موطنهم الأصل، الذي لم يفصح الراوي عنه، بما يؤكد طبيعة فضاء هذه المقامة المنفتح على الأماكن وكذلك المقامات الهمذانية بعامة، القائم على السفر والترحال والغربة والاغتراب[٣]. فهؤلاء السَّفر، على الرغم من اقترابهم من المترل، فقد جرت لهم فاجعة، وحلّت بهم نازلة، لعلّ البشر هم السبب وراءها، إذ قطع اللصوص طريقهم، وغصبوهم ما يملكون، مما ألجأ الراوي ومعه الإسكندري إلى بعض قرى الموصل وهما في الرمق الأخير. فكّر الراوي بحيلة ما حتى يبقي على حياته فطمأنه الإسكندري متوكلاً على الله.

هذا فهم إجمالي عام لإفصاح عيسى بن هشام في جمله التي صدّر بها حكايته، والقراءة التداولية والثقافية المتأنية تعيد فهم هذه الجمل من خلال نماذج تفاعلية، وأسئلة، واستفسارات، والإجابة عليها عبر مسارات محددة.

لا يذكر الراوي عدد من كانوا معه، لكننا من واقع المشهد الذي رسمه نعي أنهم جماعة، يفصح عن ذلك الضمير "نا" في قوله "قفلنا" وهؤلاء جميعاً قد اقتربوا من الوصول إلى وطنهم، فأين هو ؟ وإنهم جميعاً

---

(١) الهمذاني، **المقامات**، ص ٩٨.

(٢) عبده، **مقامات بديع الزمان**، ص ٩٩، حاشية (٢).

(٣) كيليطو، **المقامات، السرد والأنساق الثقافية**، ص ١١-٢٤.

قد أصابهم الضرر، ولا غرابة في ذلك، فقد هجم اللصوص على كل من في القافلة، ويروي الراوي ذلك دون انفعال، إنه يروي الآن ما كان حدث سابقاً، وكان إذ ذاك واقعاً تحت وطأة الحدث في إبان حدوثه، أما الآن فلعله تحرر من ذلك الشعور وصار راوية حسب.

يقول :"وملكت علينا القافلة، وأخذ منا الرحل والراحلة" مسنداً الفعلين إلى المجهول، ومجملاً ذكر ما حدث، معتمداً في كلامه كفاءة القارئ وموسوعية المتلقي، الذي سيفترض وجود اللصوص على أطراف المدينة العربية في القرن الرابع الهجري. فللقارىء أن يقدر عدد من كانوا في القافلة، والخسائر التي تكبدوها، ومصائر من كانوا فيها. لكن الراوي ومعه الإسكندري فقدا رحلهما وراحلتهما، في إشارة إلى سبق ترافقهما معاً خلال السفر، وتهيئة لاستمرار رفقتهما لاحقاً، وعزلاً لهما عن بقية أفراد القافلة لتخصيص السرد القادم لهما حصراً.

هذه المقامة، وكذلك معها الأرمنية، تفترقان عن بقية مقامات البديع من حيث توقيت لقاء الراوي بالبطل وكيفيته، فالذي عهد في أغلب المقامات أن يتم اللقاء بينهما في آخر المقامة، في لحظة انكشاف وتعرّف، وهي حركة متأخرة نسبياً في بناء المقامة بحسب تحليل عبدالفتاح كيليطو إياها، وذلك من منظور تحليل فلاديمير بروب *(Vladimir Propp)* لبنية الحكاية الخرافية[*]. وقد أضاف جيمس مونرو *(James T. Monroe)* حركة تاسعة[(١)]؛ هي حركة رحيل الراوي عن المدينة[**]، حتى تكتمل البنية ويتسنى لمغامرات البطل أن تتكرر، فتتعدد المقامات.وقد وهمت وداد القاضي عندما قالت إن ما أضافه مونرو حركة ثامنة هي حركة افتراق الاثنين[(٢)].

---

(*) قدّم الناقد الشكلاني الروسي فلاديمير بروب تحليلاً مطولاً لبنية الحكاية الخرافية وأمل من خلاله أن يضع أسساً علمية عامة لتحليل النص السردي أو الروائي، وذلك من خلال درس البنية الداخلية للنص، وتحديد مفهوم الوظائف فيه، فوظائف الشخصيات هي أفعالها في النص من وجهة نظر أهميتها في تقدم القصة أو الحكاية، وهي لا تتغير بتغير الشخصيات، لذا فقد فصل هذه الأفعال عن الشخصيات التي تقوم بها، وأمل أن يحدد وظائف عدّة، وصارت كل وظيفة تحمل مغزى ما في سياق النص. وقد توصل إلى إحدى وثلاثين وظيفة في الحكايات الشعبية التي درسها، فنسج آخرون على منواله في تحليل النصوص السردية عموماً. انظر: بروب، فلاديمير، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبدالرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٩، وماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٧. ص١٠٣-١٤٩. ولحمداني، حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٣، ص٢٣-٢٨.

(١) مونرو، المقامات وقصص البيكاريسك، ص١٢.

(**) جعل عبدالفتاح كيليطو وظائف الرسالة التي ينقلها الراوي في المقامات بحسب طريقة بروب كما يلي: "١- وصول الراوي إلى مدينة ما، ٢- التقاء الراوي مصادفة بالبليغ المحتال المتخفي، ٣- عرض أدبي يؤديه الثاني، ٤- مكافأة للمحتال من الراوي، ٥- التعرف على هوية المحتال الحقيقية، ٦- توبيخ من الراوي، ٧- تبرير من المحتال، ٨- افتراق الاثنين." انظر: مونرو، المقامات وقصص البيكاريسك، ص١٢.

(٢) القاضي، مقامات البديع، تقنية القناع، ص ٤٦٥ و ٤٦٦.

اللقاء المبكر بينهما على هذه الشاكلة يقدم لنا مقامة مقلوبة من حيث حركات البناء، وقد يثير هذا الملحظ التساؤل التالي حول طبيعة التطور البنائي لمقامات بديع الزمان : فهل يعد هذا نمطاً بدائياً –من الناحية الفنية- إذ يخلو من عنصر الانكشاف الذي يشكل ملمحاً دراميّاً متطوراً؟ أم أنه نمط متقدم فنيّاً بحيث يتجه الراوي لمشاركة البطل في حيله، وبذا ستكون المقامة البغدادية، حيث يختفي الإسكندري/البطل ليقوم عيسى بن هشام/الراوي ذاته بالحيلة وحده دون مساعدته، هي التتويج الفني لاكتمال البناء المقامي؟[١].

في هذه المقامة المقلوبة، يغدو الراوي مركزياً في حركتها الأولى، على صعيد زمن الفعل الماضي حيث حاضر الحكاية، كما هو على صعيد زمن الحكي والرواية. إنه الآن في بؤرة الحدث، ينفصل عن رفقة القافلة، ومن فيها، متحدثاً عن نفسه بضمير المتكلم المفرد "جرت بي الحشاشة" مصوراً إنهاكه، ثم يلتفت إلى أنّ معه الإسكندري، فيرد ذكره أشبه بالتابع للراوي، لكنه –أي الراوي– سرعان ما يتنازل عن مكانته تلك، ليجعل الإسكندري في بؤرة الأحداث، فإذا كان هو قد شارف على الموت، فلعل البطل ما زال متماسكاً، لذا فإنه يطلب إليه أن يتدبر الأمر، وبما أن الإسكندري ما زال رابط الجأش فإنه يقول "يكفي الله" فيعود الراوي تابعاً للبطل كعادته في المقامات[٢].

يستند البطل إلى قدرة الله، من خلال صيغة دينية دالة على التوكل، وهي تنم على ملمح ثقافي سائد في البيئة العربية الإسلامية، يسوّغ هذا الأمر أن الرجلين قد تعرضا للعدوان من المجتمع المتمثل باللصوص حول الموصل. ولعل هذه الحال هي التي دعت الراوي إلى حثّ البطل على القيام بالاحتيال بعبارة صريحة، إن سياق السرد يهيىء للقيام بالحيلة أو الخدعة، فالرجلان قد شارفا على الموت بفعل عدواني، ويجوز لهما الدفاع عن نفسيهما تجاه الموت، ولو بالاعتداء على الآخرين من خلال الحيلة. وهكذا تغدو الإشارة إلى المكان مقدمة محملة بالمعنى تهيىء لما سيجري فيه، وما يمكن أن يجري في القرية، أي قرية، قد لا يجري في المدينة بالأسلوب نفسه. إن خصائص المكان وسماته من الضرورات السردية لإنجاح الحدث الذي سيجري فيه.

ما زالت المفردات تشكل تقارير، وكل مفردة منها تأتي برنامجاً حكائياً، وحين تتضام في جمل تغدو الجمل حججاً مقدمة لإقناع القارئ. وفي الوقت ذاته فإنها تفصح عن طبيعة رؤية الشخصيات، فهي هنا تعبر عن رؤية عيسى بن هشام لواقعه، فهو يعيش معاناة المراوحة في المكان، على الرغم من كثرة تنقله

(١) حمودي، هادي حسن : **المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني**، دار الآفاق الجديدة، ط١، بيروت، ١٩٨٥. يجعل المقامات في أربع مراحل تطورية وتقع المقامة الموصلية في المرحلة الثالثة منها، ص ٩٠-٩١. ويقول عن المرحلة الثالثة : "هي المرتكز الذي سيتيح للمقامات الوصول إلى الاكتمال والنضج والاستقرار في المرحلة الرابعة"، ص ٩٧.

(٢) بكر، **السرد في مقامات الهمذاني**، ص ٨٦.

وأسفاره، لقد جاءت الأفعال والأسماء لتصوّر ذلك عبر منظور كلي جامع احتواه التلخيص أو المشهد[1]، "قفلنا، قافلة، رحلنا، راحلة، الموصل، المنزل، هممنا، جرت، ملكت، أخذ" إن الفضاء الذي تبنيه هذه الألفاظ بأبعادها المعجمية، وفي بنائها النحوي، والتناص الذي تولده، لتؤكد مجتمعة مقولة:"المراوحة في المكان" في دلالة على البعد الثقافي الذي يكتنف رؤية العالم ما بين راوية المقامة، ومؤلفها الضمني، ولا يبعد ذلك عن بطلها أبي الفتح الإسكندري. وربما كانت شخصيته بدلالات الكنية بأبي الفتح، والنسبة إلى الإسكندرية، ومسيرة الأقنعة، دالة على عمق الأزمة الاجتماعية والفكرية والوجودية التي تكتنف الرؤية في المقامات بعامة، كما جلّت ذلك بوضوح وداد القاضي[2].

إن المؤلف –بديع الزمان الهمذاني– يقدّم رؤية لعالمه متعددة المناظير، ويرى في النص التخييلي الوسيلة المثلى لذلك. فمنظوره للعالم يتحدد من مجموع ما كتب من مقامات ورسائل وقصائد، أما منظور المؤلف الضمني للمقامات فهو يقتصر على ما نخلص إليه من مواقف تنطوي عليها تلك المقامات وحدها. وداخل كل مقامة هناك منظور للراوي مغاير أو مطابق لمنظور الإسكندري، وكذا مناظير الشخصيات الأخرى. وعبقرية الفكرة لدى البديع أنه استطاع فتح مثل هذا الأفق، فانفتح على هذا الفضاء باختراعه نوعاً أدبياً قادراً على تحمل عرض كل هذه المناظير مجتمعة، فقدم لنا صورة ثرية للعالم كما يراه عبر هذا الوسيط الفني الذي خلد على مرّ الزمن، وللنقد الثقافي أن يرصد ذلك وأن يشققه وأن يتعرف حقيقة موقف بديع الزمان الهمذاني من فنه ومن مجتمعه ومن العالم.

## (٤)

٤-١: ودفعنا إلى دار قد مات صاحبها. وقامت نوادبها. واحتفلت بقوم قد كوى الجزع قلوبهم. وشقت الفجيعة جيوبهم. ونساء قد نشرن شعورهن يضربن صدورهن. وجددن عقودهن. يلطمن خدودهن. فقال الإسكندري: لنا في هذا السواد نخلة. وفي هذا القطيع سخلة"[3].

حتى هذه اللحظة، يبدو كل من الراوي والبطل حسن النية، فقد دفعا معاً إلى دار، دون خيار، فالفعل مبني للمجهول. إنهما في قرية، دورها قليلة، فإذا ما حلت مصيبة الموت بأحد سكانها، صارت داره قبلة الجميع. وإذا كان الميت هو صاحب الدار، فمظاهر الاحتفال بموته تكون مجلجلة.

لم يوضح الراوي كيف عرف أن الميت هو صاحب الدار، لكنه ساق ذلك في تقرير محقق، وظيفة هذا التقرير تسويغ قيام النوادب، وهن النساء يبكين الميت في تقاليد المجتمع العربي، القروي خاصة، وكذلك

(١) بكر، **السرد في مقامات الهمذاني**، ص ١٠٠.

(٢) القاضي، مقامات البديع، تقنية القناع، ص ٤٧٧-٤٨٢.

(٣) الهمذاني، **المقامات**، ص ٩٨-٩٩.

تصوير مظاهر الحزن. والوظيفة الأخرى الهامة لهذا التقرير هي توكيد غياب العقل والتدبير بغياب صاحب الدار.

يقدّم الراوي مشهداً، بحسب نظرية السرد، وظيفة هذا المشهد تعطيل زمن السرد أو الإبطاء به[(١)]، حتى يقتنع المتلقي بأن الميت هو صاحب الدار، ويغدو متقبلاً لفكرة الحيلة التالية. ووظيفة المشهد كذلك، عبر تفصيلاته تلك، الإفصاح عن دور المرأة في مجتمع القرية في حالة الموت.

تسيطر صورة المرأة على المشهد، بل قل صور النساء، فهن النوادب اللواتي سرعان ما يقمن بفعل الندب الخاص بهن دون الرجال. يعضد ذلك صور نساء أخريات يقمن بسلسلة أفعال طقسية جنائزية موقعة، على صعيد الواقع وعلى صعيد الصياغة اللغوية. فهن "نشرن شعورهن يضربن صدورهن. وجددن عقودهن، يلطمن خدودهن".

يتراجع حضور الرجال في هذا المشهد بل يكاد يخفى وجودهم، ذلك أنه كنى عن حزنهم بالجزع الذي يكوي القلوب، بحيث لا تظهر عليهم علائم الانفعال كتلك التي بدت على النساء. وقد أطلق عليهم كلمة "قوم" وراح يضم إليهم النساء تحت المسمى ذاته فقال:" وشقت الفجيعة جيوبهم" والمعهود أن شق الجيوب للنساء دون الرجال، فصارت الغلبة للنساء على عموم المشهد، ليصف بصدق واقع مجتمع القرية في حالة المصيبة، وليوثق للسلوك الاجتماعي المعهود في زمن منشئ المقامات، ولعلّه بذلك يحيل على ما يشبه مراثي الشعر في قصائد الشعر العربي[(٢)]. ويدخل في تناص مع القرآن الكريم[(٣)]. وكل ذلك ليصير المناخ مناسباً لتنفيذ الحيلة.

ها هو الإسكندري يستبق الأحداث، ويستعجل الإفصاح أمام الراوي والقارئ على السواء "لنا في هذا السواد نخلة، وفي هذا القطيع سخلة" لقد أنطقه المشهد السابق بتفصيلاته بهاتين الجملتين، فما رآه جعله يبوح بموقف ينم على احتقاره المجتمع الذي يعاينه؛ لأن أفراده سواد وقطيع، إنه كما يراه يحوي العامة والسوقة بما يجعلهم بنظر الإسكندري سواداً وقطيعاً، حتى وإن استعملت الكلمتان بالدلالة اللغوية الطبيعية في الظاهر، ففي بناء هذه الصورة الكنائية ما يدل على وعي صاحبها للعالم من حوله، إنه بوعي أو بغير وعي، وحقيقة أو مجازاً يرى أهل الميت في هذه القرية سواداً بوصفهم من الدهماء، وقطيعاً بوصفهم بلا عقل ولا روية، وقد مات أحد كبارهم. فعلى الأغلب صار أهل الدار الذين فقدوا سيدهم أشبه بالقطيع بلا راع.

---

(١) بكر، **السرد في مقامات الهمذاني**، ص ١٠٠.

(٢) كيليطو، **المقامات، السرد والأنساق الثقافية**، ص ٢١٨.

(٣) **القرآن الكريم**، سورة الحجرات، آية (١١) ﴿يا أيها الذين آمنوا لا يسخر قوم من قوم عسى أن يكونوا خيراً منهم، ولا نساء من نساء عسى أن يكن خيراً منهن﴾.

كذلك حين تغمر النساء بأفعالهن الموصوفة سابقاً المساحة العظمى للمشهد، فلا غرابة في أن يبوح الإسكندري بما باح به، إنهن بتلك الأفعال بالسواد ألصق، وبالقطيع أشبه، وليس الرجال بنظره بأحسن حالاً منهن.

يقدم منشئ المقامة تصوراً متطرفاً حيال واقع الناس، فيراهم البطل سواداً وقطيعاً، مما يجعل المقامة مشبعة بروح النقد الاجتماعي الذي تشي به الألفاظ والمواقف والصور الفنية والأبعاد البلاغية، والمتلقي يعي ذلك لكنه لا يدين المنشئ أو المؤلف الواقعي؛ لأن ذلك كله يأتي مغلفاً، إنه يأتي على لسان الإسكندري.

قبل ذلك قدمت المقامة تصوراً سلبياً لطبيعة حضور النساء في الحادث الجلل، بحسب وصف الراوي، وربما كان الهمذاني يدين هذه الحال للمرأة أو يوافقها عليها، إلاّ أنه لم يتورط بالإفصاح عن موقف صريح يتبناه علانية، لقد ترك لنا أن نشاهد ذلك من خلال الراوي الذي كان يصف بصدق وحياد، وكان يؤسس بكلامه لما يأتي من أحداث.

٤-٢: "ودخل الدار ينظر إلى الميت وقد شدَّت عصابته لينقل. وسخن ماؤه ليغسل. وهيئ تابوته ليحمل. وخيطت أثوابه ليكفن. وحفرت حفرته ليدفن. فلما رآه الإسكندري أخذ حلقه. فجس عرقه. فقال: يا قوم اتقوا الله، لا تدفنوه، فهو حي، وإنما عرته بهتة، وعلته سكتة. وأنا أسلمه مفتوح العينين. بعد يومين. فقالوا: من أين لك ذلك؟ فقال: إن الرجل إذا مات برد إبطه، وهذا الرجل قد لمسته، فعلمت أنه حي. فجعلوا أيديهم في إبطه. فقالوا الأمر على ما ذكر. فافعلوا كما أمر"[١].

يقع الإسكندري، قولاً وفعلاً في بؤرة الحدث[٢]، فيتجه السرد إلى نقل أقواله وأفعاله، فقد قدّر هو حصته وحصة رفيقه من غفلة هؤلاء الناس بسبب ما حل بهم. دخل دار الميت، الذي أقر أهله بموته وسلموا به تسليماً قاطعاً، فقاموا بكل الأفعال التي يقتضيها هذا التسليم.

هذه الأفعال النافذة " شدت، سخن، هيئ، خيطت، حفرت" يستدعي كل منها فعلا تاليا بانتظام لم يتحقق بعد. إذا هي سلسلة أفعال لها ثلاث وظائف: أولاً : توكيد إقرار أهل الميت بالمصيبة بالاستجابة لمتطلباتها. ثانياً: الكشف عن كفاءة الراوي في معرفته الثقافية بالطقوس والتقاليد في حالة الموت. أخيراً: إيهام المتلقي بواقعية الحدث والتهيئة لبيان براعة الإسكندري.

تحقق هذه الأفعال وظائفها الثلاث من خلال عددها وترابطها وبنائها الجملي ذي النسق الثابت. إنها تؤثث المشهد بكثافة عالية بعددها، وتضع زمناً داخلياً للمشهد بترابطها العلّيِّ، وتؤسس أفقاً للتوقع نحوياً وجمالياً ببنائها الجملي المسجوع[٣].

(١) الهمذاني، **المقامات**، ص ٩٩.

(٢) بكر، **السرد في مقامات الهمذاني**، ص ٤١.

(٣) شلبي، سامي : **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٨٧-٨٨.

أما أفعال الإسكندري فهي مجموعة أفعال تحقيقية ومقامية بحسب نظرية أفعـال اللغـة لجون أوستين *(J.L.Austen)* [١] فالفعل التحقيقي قد ينطوي على وعد أو تأكيد أو تهديد مثل "اتقوا، لا تدفنوه، أسلّمه" والفعل المقامي يفيد الإعلام أو الطمأنة أو الإخافة، مثل"ينظر، رآه، جس، قال، لمسته، علمت".

وظيفة هذه الأفعال أنها تحفز أهل الميت على إعادة النظر فيما كانوا خلصوا إليه، ومن ثم إلى العدول عن الأفعال التي كانوا يقومون بها. فالإسكندري بدوره لا يدع لهم فرصة للتفكير، إنه يجبههم بالأمر والنهي، ويُدخل مخافة الله عنصراً دينياً ضاغطاً، أي يحمل كلامه بعداً عقدياً لمعرفته نفوس هؤلاء المخاطبين. يحملهم مسؤولية المضي في أفعالهم الخاطئة بنظره، ويتعهد لهم مقابل ذلك بإصلاح ما اقترفوه، إن هم أطاعوه وامتثلوا لأوامره.

إن حوار الإسكندري مع القوم مبني على إستراتيجية احترابية[٢] على حد تعبير أمبرتو إيكو *(Umberto Eco)*، فالطرف الأوّل يستخدم جميع الوسائل لضمان تأمين الغلبة على الطرف الثاني، وقد تمثل ذلك بتعدد الأفعال والهيئات والتصريحات والتهديدات والتطمينات. ولمواجهة هذا السيل من الأفعال/الحجج يطلب أهل الميت دليلاً على زعم الإسكندري، وهو مستعد لتقديمه. فيتقنع بشخصية الطبيب الحاذق لينفذ حيلته بدليل مادي ملموس، لقد جعل القوم يقومون هم بأنفسهم بالمعاينة للتثبت من صحة ما يقول، جعلهم يلمسون إبط الميت، بل جرأهم عليه وجعلهم يعبثون به تحت ستار من الطب، فقد جاء في نسخة من المقامات "قال : إن الرجل إذا مات برد استه وهذا الرجل قد لمسته فعلمت أنه حي فكل أدخل إصبعه في دبره وقال : الأمر على ما ذكر"[٣]، وهكذا فقد تورط كل واحد من الحضور وأقام الحجة على نفسه بأن عاين صدق مقولة الإسكندري، وإن بالعبث بجسد الميت المحظور أصلاً، فالذي فعله الإسكندري أنه قدّم لهم حجة دامغة على صدق ما ذهب إليه، فانصاعوا إليه بالإجماع، وأعلنوا انقيادهم لأوامره.

أما المتلقي اليقظ، فإنه حين ينعم النظر، فسيجد في كلام الإسكندري إلماعات تكشف عن تناقض خطابه، ولو توفرت بذور وعي مغاير لدى أحد السامعين في القرية لتنبه على ذلك، ولضيّق الخناق عليه، ولربما فضحه بوساطتها، فأولاً : أليس هناك من له ثقافة طبية ليعلم زيف الدعوى التي قدمها الإسكندري؟. ثانـــياً: إن البهتة والسكتة بحسب كلامه قد تعنيان كذلك أن الرجل ميت، أي أنهما

---

(١) هالين، فيرناند :"البراغماتية"، ترجمة محمد خير البقاعي، **نوافذ**، ع٣، سنة ١٩٩٨، ص ١٦.

(٢) إيكو، **القارئ في الحكاية**، ص ٦٧.

(٣) انظر : الهمذاني، **المقامات**، تحقيق يوسف النبهاني، مطبعة الجوائب، ط١، القسطنطينية، ١٢٩٨هـ، ص ٣٣.

حالتان لا تنفيان الموت نفياً قاطعاً، قال الشارح في الحاشية :"عرض عليه عارض بهته أي قطعه عن الكلام وغيره من أعمال الحياة. وعلته أي غشيته سكتة، أي نازلة بمخه عطلت قواه عن تأدية وظائفها"[١]، فهذا وصف لميت، كما يمكن أن يكون لحي، لكنه بالميت ألصق. ثالـــــــثاً: إن زعمه بتسليم الرجل مفتوح العينين لا يعني ضمان الحياة، فقد يسلمه ميتاً بعينين مفتوحتين، أي أنه كنّى عن الحياة كناية ضعيفة، إذ لا مانع من اشتراك حالة فتح العينين للحي والميت على السواء. رابعاً: حدد شفاء الرجل تحديداً قاطعاً بعد يومين. فإذا كان المحتال يريد فرصة يومين حتى يؤمن لنفسه وضعاً جديداً، وحتى يدبر للهرب في أثنائهما، فما المنطق الذي يجعل السامعين يقبلون بهذا التحديد الزمني بيومين؟

إذاً، يمكن القول إن مؤلف المقامة يقدّم نصّاً محملاً بعناصر ثقافية عميقة الدلالة، إنه يؤكد التباين في الوعي بين الشخصيات، ويؤكد ضمناً عدم وجود جريمة محكمة الأركان. إن كلام الإسكندري يحمل في طياته بذور نقضه لو توفر وعي مغاير أو يقظ، ولكن أنى لذلك الوعي أن يوجد لدى أبناء القرية!

٤-٣:"وقام الإسكندري إلى الميت. فنزع ثيابه ثم شدّ له العمائم. وعلق عليه تمائم. وألعقه الزيت. وأخلى له البيت. وقال : دعوه، ولا تردعوه. وإن سمعتم له أنيناً فلا تجيبوه. وخرج من عنده وقد شاع الخبر وانتشر. بأن الميت قد نشر. وأخذتنا المبار من كل دار. وانثالت علينا الهدايا من كل جار. حتى ورم كيسنا فضة وتبرا. وامتلأ رحلنا أقطا وتمر. وجهدنا أن ننتهز فرصة في الهرب. فلم نجدها حتى حل الأجل المضروب. واستنجز الوعد المكذوب"[٢].

انتزع الإسكندري الإذن من أهل الميت جميعاً –بعد أن أقنعهم قولاً وفعلاً- ليفعل ما يريد، فتابع القيام بسلسلة من الأفعال أمامهم حققت له هدفين : أولهما؛ نقض أفعالهم السالفة، التي دلّت على إقرارهم بموت صاحب الدار، والآخر؛ أوهم الجماعة إيهاماً تامّاً بأن الرجل حي؛ نزع الثياب الدالة على الموت، مبدلاً العمائم بالعصابة، ومعلقاً التمائم التي لا تعلّق إلاّ للأحياء، وجعل الرجل يأكل بإلعاقة الزيت، فصار فمه لينا بعد يبسه، كأنما انتهى للتو من طعامه، وطلب إليهم إخلاء البيت له، على هذه الحالة، آمراً أن يدعوه وألاّ يزعجوه إن هو صحاً أو أقدم على فعل ما. ثم منعهم من إجابته إن هم سمعوا له أنيناً.

هنا يثور تساؤل عن إخلاء البيت للميت، وتركه وحيداً، وعدم الاستجابة للميت إن هو أنّ، لَمَ لم يعترض أحد من الحضور على هذه الطلبات؟ إن هذه الأفعال أو الأوامر أو النواهي، وهي صيغ لغوية دالّة بلاغياً، تؤكد مقدار تملك الإسكندري رقاب هؤلاء القوم، وتؤكد كذلك غياب التفكير الناقد لأيٍّ من أهل القرية، لما قد يبدر عن الإسكندري.

---

(١) عبده، **مقامات بديع الزمان**، ص ٩٩، حاشية (٥).

(٢) الهمذاني، **المقامات**، ص ٩٩-١٠٠.

إن ما طلبه ينطوي على تناقض، لا يتفق مع المعقولية في شيء، فكيف لا يجيبون أنين رجل ظنّوه ميتاً، وقد يطلب بأنينه المساعدة منهم؟ لقد بلغت حالة الاستلاب التي آل إليها هؤلاء القوم حيال ميتهم وطبيبه الطارئ ذروتها، وإنهم سيصبحون عوناً للرجل على أنفسهم، وسيكشف السرد عن هشاشة موقفهم حين يشيعون ما لا أساس له من الواقع، وينشرون فيما بينهم أخباراً تخدم المحتال، وتلحق الضرر بهم هم.

إن المؤلف يجعل الإسكندري متبنياً خطاباً متناقضاً ومتهافتاً داخلياً، إذ يجعله يضع بين ثنايا كلامه – عارفاً أو غافلاً- بذور نقضه لو كان هناك من يمتاز بحد أدنى من التساؤل والتفكير الناقد، ولكن مقابل ذلك فإن وعي الجماعة المقابلة للإسكندري يمثل انغلاقاً لا مثيل له.

يصور السرد ملامح هذا الوعي بثقافة أصحابه، من خلال كيفية صناعة الإشاعة، وهي في جوهرها خرافة مفارقة للواقع في مجتمع القرية المغلق. إن بساطة هذا المجتمع جعلته ضحية لاحتيال المحتال، وإن المجتمع ذاته بسلوكه هو من يدعو المحتال إلى الاستمرار في حيلته وتجاوزاته.

لم ينقل الناس ما حدث في دار الميت بصدق أو بدقة. لكنهم تناقلوه على أنه فعل خارق "إن الميت قد نشر" فأهل القرية ذاتهم هم الذين أسطروا الفعل الذي قام به الإسكندري، فمع أن الراوي يشكك في ذلك بعبارته "شاع الخبر وانتشر" إذ يراه إشاعة، إلاّ أنه بنظرهم حقيقة خارقة لناموس الطبيعة.

إن مفهوم "نشر الميت" لا يمكن له أن يسري أو يشيع إلاّ في سياق فكر ديني يؤمن أصحابه بالبعث والنشور. فلو لم تكن من مسلمات ثقافة هذا المجتمع فكرة البعث والنشور لما خطر لهم مثل تلك الإشاعة، ولقالوا: لقد ثبت أن صاحب الدار لم يمت، وأنه ما زال على قيد الحياة، وكدنا أن ندفنه حياً، لولا مجيء هذا الرجل الذي أطلعنا على حقيقة الأمر.

لذا يحق للمتلقي أن يسأل: من الذي أحيا الميت من المنظور الثقافي في تحليل هذا النص ؟ إن مجتمعاً مهيأ ذهنياً وثقافياً لفكرة إحياء الموتى هو الذي سيلبس الإسكندري، الذي قام بهذا العمل الخارق، لبوساً دينياً مهيباً وجليلاً. وسيصير بنظرهم أشبه بعيسى ﷺ، ألم يحي عيسى الموتى من قبل؟ وهذا الإسكندري يقوم اليوم بفعل مشابه لذلك، فجدير بهم –بنظرهم- أن يكون وليّاً من أولياء الله.

يؤكد ذلك أن الناس برّوا بالرجل ورفيقه، وأغدقوا عليهما من الهدايا ما بين ذهب وفضة، وطعام وشراب، ولعل كلام الراوي ينطوي في هذا الموضع على كثير من الحذف والإضمار، بما يفتح الباب واسعاً لملء الفراغات التي تكون من مهمة المتلقي(١). ففي تحديد أن تكون المبار من كل دار، والهدايا من كل جار إشارة ضمنية إلى أن الميت ربما كان سيد القرية وراعيها، فوجب على كل من فيها أن يشكروا للطبيب الولي الذي أحياه بعد موته. أما الاحتمال الآخر فهو أن الثقافة الدينية السائدة تحث على التبرك بهذا الولي

---

(١) إسماعيل، **جماليات التلقي**، مفهوم الفراغات، ص ١٨٥-١٩٥.

من جهة، وتدعو إلى الإفادة من قدراته وبركاته الخارقة طبياً، فكل من في القرية ستكون له حاجة بهذا الغريب العجيب، ما بين امرأة تريد الحفاظ على زوجها، ولا بد لها من أن ترقيه برقية تمنعه من الزواج بغيرها. وأخرى تشكو قلّة نوم صغيرها ليلاً ولابد من أن تعالجه، وتسكت فزعه، بعلاج أو رقية، وكذا كل مريض أو مريضة لابد لهم جميعاً من استشارة هذا الولي العارف، والطبيب الحاذق، الذي يحيي الموتى وهذا ما أوجب له كل هذه الأعطيات.

سكت الراوي عن تفصيل ذلك، وإن أشار إليه ضمناً، مراعياً كفاءة القارئ الموسوعية ومحترماً قانون الإفادة[١].فما كان لجنس أدبي كالمقامة أن يسهب في عرض كل المعلومات مفصلة، جرياً وراء قاعدة الكم بحسب نظرية غرايس[٢] *(H .P .Grice)* فيكون على الملتقي نفسه مهمة ملء الفراغات.

من جهة أخرى، يمكن العودة إلى السؤال السالف؛ من الذي أحيا الميت في هذه المقامة ؟ لقد كان منظور الإسكندري واضحاً، إنه نهاهم عن دفنه لأنه –بنظره- حي لم يمت- بحسب خطته وخدعته-؛ وإنما عرته بهته، أي دخل في غيبوبة، ومهمة الإسكندري أن يشفيه بأن يعيده إلى سابق عهده. ومنظور الراوي أن الميت هو ميت حقيقة، وما يقوم به الإسكندري هو محض افتراء وخداع؛ وإن قدّم حججاً وأظهر براعة في الاحتيال. أما منظور أهل القرية، فهو الذي جعل الميت يعود إلى الحياة، إنهم رأوه ميتاً، وقاموا بكل ما يجب فعله للميت، ثم جاء من أثبت لهم أنه حي، فبدلاً من أن يعاينوا الأمر بمنظاره هو أو بمنظار الراوي، فقد ألبسوه لبوساً دينياً وأسطورياً، وأشاعوا خبراً ونشروه، مفاده أن من حلّ عليهم هو رجل خارق وقادر على صنع المعجزات، إنه يحيي الموتى.

هكذا تكشف المقامة من وجهة نظر النقد الثقافي عن البعد العقدي أو الأيديولوجي، وتفصح عن قابلية أهل القرية -بوصفهم مجتمعاً مغلقاً- للانسياق وراء الخديعة أو الاستعباد إذا وجد من يستطيع الاحتيال عليهم، فهل يمكن القول إن رسالة البديع في المقامة قد تعني لنا الآن، أن المجتمعات لا تستعمر إلاّ إذا كانت لديها القابلية للاستعمار ؟

لعل الإسكندري لم يتوقع أن يكون صدى الخديعة على هذه الشاكلة، فقد شغل على إثر نجاحها، فاجتمع عليه أهل القرية، حتى لم يجد هو ورفيقه فرصة للهرب، في دلالة ظاهرة على انخراطه بأعمال علاجية وشعوذات كثيرة، إنه صار على صعيد اللحظة الراهنة، غب إحياء الميت، في مكثه بين أهل القرية، رهيناً لعقابيل حيلته، فقد كلفته حيلته تلك التفاف السواد عليه، وحف القطيع به طيلة الأيام التي أرادها

(١) العمامي، مقاربة النص السردي التخييلي من وجهة تداولية، ص ٤. "يقتضي ألا يخبر المتكلم متلقي خطابه إلاّ بما يعتقد أنه يفيده ويثير اهتمامه".

(٢) المرجع السابق، ص ٦. وانظر:الرويلي، ميجان والبازعي، سعد : **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٢، ص ١٥٥.

مهلة للهرب، فهل صار الإسكندري ضحية لاحتياله؟

يسكت السرد عن ذكر محاولات الهرب مفصلة، لكن الراوي يلمح إلى ذلك، فيسرب الخبر للمتلقي، ويقع الراوي في منطقة وسطى بين المشاركة في الأحداث أو الاكتفاء بدور الراوي الخارجي المكتفي بمهمة نقل الأحداث. إنه يشترك مع البطل في محاولة الهرب؛ لأنه رفيقه، وهو من أشار عليه بالحيلة، لكنه لا يجهد نفسه بصورة خاصة لإنجاح المهمة، إنه يقول جهدنا في الهرب لكنه لا يحب المشاركة فعلياً في الأحداث؛ لأنه لم يصف شيئاً من ذلك، ولعله يرضى بدور الراوي الناقل لتلك الأحداث وهذا يكفيه.

٤-٤ :"فقال الإسكندري : هل سمعتم لهذا العليل ركزاً، أو رأيتم منه رمزاً؟ فقالوا: لا.فقال: إن لم يكن صوت مذ فارقته فلم يجئ بعد وقته. دعوة إلى غد، فإنكم إذا سمعتم صوته. أمنتم موته. ثم عرفوني لأحتال في علاجه وإصلاح ما فسد من مزاجه. فقالوا: لا تؤخر ذلك عن غد. قال:لا. فلما ابتسم ثغر الصبح، وانتشر جناح الضو، في أفق الجو. جاءه الرجال أفواجاً. والنساء أزواجاً. وقالوا: نحب أن تشفي العليل. وتدع القال والقيل. فقال الإسكندري: قوموا بنا إليه، ثم حدر التمائم عن يده وحل العمائم عن جسده. وقال: أنيموه فأنيم. ثم قال أقيموه على رجليه فأقيم. ثم قال: خلوا عن يديه فسقط راسياً ، وطنّ الإسكندري بفيه. وقال:هو ميت كيف أحييه ؟ فأخذه الجف. وملكته الأكف. وصار إذا رفعت عنه يد وقعت عليه أخرى. ثم تشاغلوا بتجهيز الميت فانسللنا هاربين"(١).

يؤكد استعمال اسم الإشارة "هذا" قبل كلمة "العليل" أن الإسكندري صار يعالج عدداً من مرضى القرية، إذ لو كان هذا هو الوحيد الذي يعالجه لقال "هل سمعتم للعليل ركزا؟"ولعله ما زال يسميه عليلاً لا ميتاً.

يبدو الإسكندري متمرساً ومحترفاً في خلق الجو الاحتفالي والطقوسي انطلاقاً من وعيه طبيعة ثقافة المجتمع الذي يخترقه، وينفذ حيلته فيه. إنه يجعل بين كلامه معهم ونصوص معتقدهم تداخلاً نصياً مدهشاً. فيوظف مثلاً كلمة ."رمزاً" في سياق جاعلاً فيه تمام أيام العليل، حتى يشفى من مرضه، ثلاثة أيام فيضيف يوماً جديداً على اليومين السابقين، يمنح خلال ذلك نفسه فرصة جديدة، ويقدّم حجاجاً إضمارياً لأهل القرية؛ لقد قال الله تعالى لنبيه زكريا، وقد طلب منه أن يرْزقه بغلام بعد سنّه المتقدمة من زوجه العاقر ﴿آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً ﴾(٢)، وفي الوقت ذاته فإنه يؤكّد معرفته الطبية الرفيعة المستوى بقوله "لم يجئ بعد وقته" فاحترافه كذلك بأنه يعرف -بخبرته تلك- مثل هذه الحالة من قبل، فلا غرابة فيها. إنه على يقين من أن الرجل حي، لكنه ينتظر أن تظهر عليه علامات الاستجابة ليبدأ مرحلة العلاج

(١) الهمذاني، **المقامات**، ص ١٠٠-١٠١.

(٢) **القرآن الكريم**، آل عمران، آية ٤١.

المكثف على إثر ذلك.

لقد وظف هذا المحتال الزمن توظيفاً ذكياً، فربط مظاهر العلّة لدى المريض بالعامل الزمني، غاب عنه يومين كاملين، ثم زادهما يوماً جديداً، وهي مدّة ما يريده المحتال لا ما يريده المريض، لو كان هنـــاك مـــن يعقل من أهل القرية!

في عباراته التالية تناقض يفصح عنه الإسكندري دون أن تبلغ القرينة مداها، إذ يقدم جملة شرطية "إذا سمعتم صوته، أمنتم موته ..." ليوهم سامعيه ثقته بحياة الرجل، فيجعل المسألة مسألة وقت، فإذا حصل ما أتوقعه، وهو لابد حاصل، أمنتم موته، هذه عبارة فاضحة، معناها المجازي تحققتم أنه حي، لكنها كذلك لا تستبعد خيار الموت، فقد تعني أنكم تحققتم من أنه ميت فعلاً.

وظيفة مثل هذه الجملة أن تزرع بذرة شك لدى الجماعة المتلقية لكلام الإسكندري، وقد بدأت بذرة الشك هذه بالنمو. لذا يقولون له "لا تؤخر ذلك عن غد" بدأوا يشكّون بأنه يخدعهم. لكن أدلتـــهم مـــا زالت ضعيفة، إنهم لا يتجهون إلى الميت وحالته، إنما يحملون المسؤولية للإسكندري "لا تؤخر ذلك عـــن غد" فما الذي يؤخره أو لا يؤخره ؟

تثير كلمة "ذلك" إشكالاً في الإحالة، وقد ورد مثيلات لها من قبل في درج الحديث "فقالوا : من أين لك ذلك" و "قالوا :الأمر على ما ذكر، فافعلوا كما أمر" وسيرد تالياً قولهم "ما أمرك قالوا: نفعل ذلـــك" فهذه الجمل ترد كلها على ألسنة القوم في دهشتهم أو مساءلتهم الإسكندري، مستجيبين له أو منكـــرين عليه، وهي تقع تحت باب ما يسميه أمبرتو إيكو *(Umberto Eco)* "الإضافات الجمليـــة التركيبيـــة المقيدة"[١]، وتوضيحها هو أن الكلمات المعجمية ذوات الدلالة الخارجية الواضحة بعيداً عن النص مثل : القرية، الميت، الهدايا ... تعد كل منها وحدة دلالية معطاة، وهي بذلك برنامج حكائي؛ لأنها ذات دلالـــة قبل أن توضع في النص، وحين تصير فيه يضاف إلى دلالتها تلك دلالة جديدة. أما كلمات هذه الصيغ فهي مبهمة، لا تدرك معانيها إلاّ من خلال القراءة العلائقية النصية الداخلية، إنها لا تؤدي وظيفة دلالية إلاّ بإزاء مناصاتها السياقية.

هذه الصيغ إذاً تؤدي وظيفة أو وظائف في النص فحواها الاختصار أو الإيجاز البلاغي، والاقتـــصاد الإبلاغي، كما أنها تلحم أجزاء النص، علاوة على أنها تعبر عن مدى الدهـــشة وســـرعة الاســـتجابة أو الاحتجاج أو التقرير المطلق وغير المقيد من الجماعة لمصلحة الإسكندري أو ضده. مثال ذلك: "فقالوا الأمر على ما ذكر، فافعلوا كما أمر" لقد أقروا بصدق كل ما أتى به كاملاً، وإنهم على استعداد لفعل كل مـــا يأمر به لاحقاً. إن هذه الجملة تصير التزاماً مطلقاً بين المتحاورين بكل ما يجري.

---

(١) إيكو، **القارئ في الحكاية**، ص ٢١.

عوداً إلى تيار السرد، فإن الراوي يقوم بحركة مفاجئة في عملية السرد، وهو متجه بالحكاية إلى لحظة التأزم، إنه يلجأ إلى الصورة البيانية في جملتين يبنيهما على الاستعارة المكنية، يجرد من الصبح إنساناً بثغـــر بسّام، أتراه يبلغ بالسخرية مداها، فيجعل الصبح ضاحكاً على هؤلاء القوم في قلّة تدبيرهم، أو ضـــاحكاً على الإسكندري قبيل انكشاف أمره في المأزق الذي وضع نفسه فيه؟ كذلك يعاين الراوي الضو المحـــيط المنير في اشتماله على الجو بأفقه، كطائر يجلل بجناحه ذلك الأفق. ترى هل اقتربت لحظة النهاية لكسر القيد الذي وضعهما الإسكندري فيه؟ فلعل الراوي يتشوف للطيران في الفضاء خارج هذا الحيّز المكاني المحدود، الذي لم يفارقه منذ ثلاثة أيام.

يفصح الراوي عن شعوره من خلال الصورة البيانية بوصفه شخصية مشاركة في الأحداث، لكنـــه يبقي كذلك على مسافة بينه وبين البطل، وذلك حين يقول إن الرجال والنساء قد جاؤوا إليه وحده، أي أنه عزل نفسه عن مجرى الأحداث ليبقى مراقباً حسب. ألا ينم ذلك على موقف أو منظور خاص للراوي حيال ما يجري من أحداث؟

يمكن لنا أن نقف على المسافة التي تفصل الراوي عن الإسكندري ساعة التأزم، فتصير عباراته دالـــة على تخليه عما يبدر عن رفيقه ضمنيّاً، فكأنه يكتفي بدور المراقب للأحداث من مكان غير ظاهر، إلاّ أنـــه يحافظ على موقفه راوياً بصورة جديرة بالإعجاب، فهو دقيق كل الدقة في نقل رؤية الإسكندري وسلوكه، وكذلك في نقل رؤية أهل القرية وما يصدرون عنها من مواقف.

لقد جاؤوا إلى الإسكندري، غب طلوع الشمس من اليوم التالي لإخطارهم إياه ضرورة إنهاء الوعد بشفاء العليل وترك القال والقيل، الرجال أفواجاً والنساء أزواجاً، وهذا ما يحدث في الواقـــع، إذ حركـــة الرجال تسبق حركة النساء وتفوقها عدداً. على حين كان موقف الندب مغايراً لذلك، لقد كانت النساء هن الأكثر أهمية وتنوعاً في الأفعال لاختصاصهن بذلك الموقف.

يلمح المتلقي سخرية في قولهم "نحب أن تشفي العليل، وتدع القال والقيل"، يطلقون على ميتهم نعت العليل –ولعلهم في العمق صاروا يشكون في ذلك- موافقة لرأي الإسكندري، وانسجاماً مع إشاعاتهم هم. إنهم يعبرون بالفعل الأول "نحب" عن الرغبة الممزوجة بالتحدي والسخرية؛ لأنهم يردفون ذلك بأمر جازم ضمناً يتوجهون به إليه "أن تدع" فحواه إحساسهم بأنه ليس بصاحب طب ولا بصاحب كرامة حقاً.

يستجيب الإسكندري، فيترل عند رغبتهم، ويتبع أمرهم، في إشارة إلى انقلاب الموازين، لقـــد بـــدأ بالتخلي عن أمره إياهم وتحكمه فيهم، وتنامى لديهم حس ناقد، أخذوا بموجبه يواجهون تسويفات الرجل، فصار فاعلاً بفعلهم هم لا بإرادته، قدّم فعل أمر تجاههم، لكنه يمثل استجابة لمطالبهم "قواموا بنا إليه" وفي ذلك دلالة على أنه كان بعيداً عن مكان وجود الميت. ثم أتبع ذلك بخمسة أفعال تنقض في مؤداها أفعالـــه

السابقة نقضاً، فقد قام، قبل ذلك بمجموعة أفعال أوهمت الناس بأن الرجل حي، إلاّ أنه الآن يقوم بعملية نقض لما سبق أن أحكمه؛ حدر التمائم بعد أن كان علقها، وحل العمائم بعد أن كان شدها، ثم تراجع عن مباشرة الفعل بيده، طالباً إليهم أن ينيموه فأنيم، وأن يقيموه على رجليه فأقيم، ثم طالباً إليهم أخيراً أن يخلو عن يديه ليسقط راسياً، وهو يعلم ما سيحدث تماماً، ولعله بذلك أراد أن يقفل المهزلة بحركة تأتي نتيجة طبيعية لعجزه ولإقراره بأمرين؛ أولهما : أنه عاجز عن شفاء العليل، أو قل عن إحياء الميت، فهو لم يزعم لحظة ما أنه كان قادراً على ذلك من قبل، إنما هم الذين أشاعوه عنه. والأمر الآخر، أنه مخادع محتال مستهتر، وما قام به من البداية إلى النهاية هو تلاعب بعقول هؤلاء الناس. لقد كان أشار إلى ذلك ضمنياً في ثنايا كلامه السابق، لكن أحداً منهم لم يكن يلتفت إلى إشاراته تلك، فلعلهم الآن يلتفتون.

أليس هو من تخلى قبل قليل عن مباشرة التعامل مع جسد الميت حين طلب إليهم القيام بأعمال تجاهه، علّهم يدركون عجزه عن تغيير الحال؟ أليس هو من حدر التمائم وحل العمائم في إشارة أو إشارات سابقة إلى موت الرجل؟ أليس في أمره إياهم أخيراً بتخليته ما يدل على سذاجة فيهم، وقد فعلوا فسقط ميتهم بحركة وصلت الموقف التراجيدي من منظورهم بالموقف الكوميدي الذي صنعه حين"طن بفيه"؟

مع نظرية زيغفريد شميت *(Siegfried J.Schmidt)* (١) يتبين بجلاء أن مقام الحوار والحديث قد ينجز بأفعال غير لغوية، فتكون تلك الأفعال أبلغ من الأفعال اللغوية "طن بفيه" حركة تصدر صوتاً من الفم، تدل على المقام دلالة غنية، مفعمة بالسخرية والتسليم، ولا تقدم معنى معجمياً البتة. إنها حركة مع صوت تخدم الموقف التواصلي بكفاءة أفضل من أي جملة ذات دلالة لغوية مهما كانت تلك الجملة. بعد هذه الحركة وهذا الصوت ليكن ما يكون، فإذا أتبعها بجملة قاطعة "هو ميت كيف أحييه؟" كشف خدعته، وفضح في الوقت ذاته، زيف وعيهم الذي زعموا بموجبه قدرته على إحياء الميت، إنهم هم من قالوا إن الميت قد نشر، والبطل الآن يعيدهم إلى لحظة العقل؛ لينظروا إليه على أنه إنسان لا يحتل مكانة طبية ولا مكانة دينية، إنه محض محتال، وهذا ما عبر عنه سلوكهم تجاهه بعد هذه الحركة مباشرة، حينما ضربوه.

يتخلى الراوي، مرّة أخرى، عن البطل حين يتعرض للجزاء على ما فعل، فيصير وحده محط احتقار أهل الميت الذين خدعوا به، فلما تبين لهم أمره انهالوا عليه وحده بالضرب، معبرين عن سخطهم، وعن سوقيتهم في الآن ذاته، فقد ضربوه جميعاً بخفافهم احتقاراً، لكنهم –بتقرير الراوي- لم يمسوا رفيقه بسوء، هكذا نقل الخبر، فجاءت صورة الضرب أشبه بلقطة كاريكاتورية أو كوميدية ساخرة، فما أن ترفع عن الإسكندري يد حتى تقع عليه أخرى.

ربما سكت الراوي عن ذكر ما حدث له هو، إن كان ناله بعض الضرب، كما سكت عن تفصيل

---

(١) التحديبي، نظرية لسانيات النص لزيغفريد شميت، ص ٣٩٨.

مواقف بعض العقلاء –إن وجدوا- ممن كانوا يشككون في بادئ الأمر بكفاءة الإسكندري وصدق ما يقول، فلما انكشف الأمر ردعوا جماعتهم عن ارتكاب حماقة بحقه وبحق من معه خشية أن يؤذوهما أذىً كبيراً. لقد وجدهم المحتال لقمة سائغة، وهذا ما بدر منه، وما هو بمرتكب الذنب الكبير؛ لذلك طلبوا من هؤلاء الخانقين أن يعودوا إلى ميتهم ليجهزوه، وهذا أجدر بهم جميعاً، مما سيتيح الفرصة للإسكندري ورفيقه الراوي بأن ينسلاّ هاربين.

(٥)

"حتى أتينا قرية على شفير واد، السيل يطرّفها. والماء يتحيفها. وأهلها مغتمون لا يملكهم غمض الليل. من خشية السيل. فقال الإسكندري : يا قوم، أنا أكفيكم هذا الماء ومعرته. وأرد عن هذه القرية مضرته. فأطيعوني ولا تبرموا أمراً دوني. فقالوا : وما أمرك. فقال : اذبحوا في مجرى هذا الماء بقرة صفراء. وأتوني بجارية عذراء. وصلّوا خلفي ركعتين يثن الله عنكم عنان هذا الماء إلى هذه الصحراء. فإن لم ينثن الماء فدمي عليكم حلال. قالوا : نفعل ذلك. فذبحوا البقرة، وزوجوه الجارية. وقام إلى الركعتين يصليهما وقال : يا قوم، احفظوا أنفسكم، لا يقع منكم في القيام كبو. أو في الركوع هفو. أو في السجود سهو. أو في القعود لغو. فمتى سهونا خرج أملنا عاطلاً. وذهب عملنا باطلاً، واصبروا على الركعتين فمسافتهما طويلة. وقام إلى الركعتين فانتصب انتصاب الجزع. حتى شكوا وجع الضلع. وسجد. حتى ظنوا أنه قد هجد. و لم يشجعوا لرفع الرؤوس. حتى كبّر للجلوس. ثم عاد إلى السجدة الثانية، وأومأ إليّ فأخذنا الوادي، وتركنا القوم ساجدين لا نعلم ما صنع الدهر بهم"[(١)].

عندما يزول الخطر الذي يتهدد البطل، ينضم الراوي إليه؛ لأنه لا يريد أن يناله أهل الميت بضرب كالذي نال رفيقه، فيعود صوت الراوي في السرد جامعاً بينهما في الحدث والمصير "فانسللنا هاربين حتى أتينا قرية".

مراعاة للإفادة، وطرحاً للكم الزائد من الكلام، فإن الراوي لا يفصل في طريق الرحلة، وكيف كانت، وما لقيا فيها، فسواء أكانت طويلة أم قصيرة، فإن حدثاً هامّاً لم يحدث فيها، فلا حاجة للسرد بأن ينشغل بذلك، وبما أن البلاغة في الاختصار والإيجار، فليس بين القريتين إلاّ كلمة "حتى" وللمتلقي أن يملأ الفراغ بناء على موسوعيته وكفاءته.

إنها كذلك قرية –كسابقتها- بيئة صالحة لاستمرار الخداع والاحتيال على أهلها. ترى كان بإمكان المؤلف أن يختم المقامة في نهاية المشهد السابق فلماذا لم يفعل؟ هل كانت النتيجة السلبية لحالة البطل هي

(١) الهمذاني، **المقامات**، ص ١٠١-١٠٣.

التي دعته إلى وصل قصة بأخرى؟ وما نتيجة قصة القرية التالية؟ هل سيعود الإسكندري إلى رشده فيقلع عن الخداع؟ أم أنه سينتقم من أهل القرية السابقة بخدعته لأهل القرية الجديدة؟ لكل إجابة على سؤال من هذه الأسئلة دلالات تفتح أفقاً لقراءة الاحتمالات في المقامة.

إذاً لفظة القرية تعد تحديداً مكانياً حاملاً لصفات وخصائص ضمنية تعبّر عن مستوى الناس فيها، وما يمتلكون من وعي يسهل على الإسكندري التلاعب به واختراقه، فإذا كانت هذه القرية تعاني جغرافياً وموسميّاً من كارثة محققة فإن فزع أهلها سيفقدهم صوابهم، وما تبقى لديهم من وعي –إن كان موجوداً أصلاً-، بذلك يغدون فريسة سهلة لخدعة هذا الطارئ المحترف. لقد وصف الراوي مفصلاً ما تعاني منه تلك القرية؛ ليجعل المشهد خادماً لفكرة الإسكندري التي سيعرضها على أهلها، فالوصف آتى أكله فنيّاً، ومهد للخديعة بسهولة ويسر.

لا يعرف المتلقي كم من الوقت أمضى الرجلان بين أهل هذه القرية الجديدة، لكن تيار السرد يستعجل ذلك مبيناً أن الإسكندري كأنما يحط عليهم من السماء، فهو باقتراحه أشبه بالمخلص، لقد أتى يوماً ما موسى والعبد الصالح إلى أهل قرية فطلبا طعاماً فأبوا أن يضيفوهما[١]. أما الإسكندري فقد جاء مع رفيقه مخلصاً لهذه القرية من كارثة محققة، فأهلها هم الذين يحتاجون إليه، وليس هو بحاجة إليهم –في الظاهر-. كان بمقدوره، هو ومن معه أن يُغادرا هذه القرية قبل أن يفعل السيل فيها فعله، لكنهما سيمكثان فيها مدّة من الزمن، يقوم خلالها هذا البطل المحترف بعمل خارق أمام أهل القرية فيكون صاحب فضل عليهم، بأن ينقذهم من الفزع القادم، ومن السيل الجارف. ترى كيف يخاطر الإسكندري بالبقاء في القرية وهي على هذه الحالة، ويكون على يقين من أن السيل لن يغرقها ويغرقه مع رفيقه فيها؟ أغلب الظن أن حالة القرية لا تستدعي كل الخوف الذي يسيطر على أهلها، هكذا يبدو علم الإسكندري بحقيقة الأمر متجاوزاً علمهم ومعرفتهم.

يطلب الإسكندري منهم الطاعة بفعل أمر صريح، ثم ينهاهم عن القيام بأي فعل دون الرجوع إليه، وقبل أن يقدّم دليلاً على قدرته الخارقة المزعومة يمتثلون لأوامره خاضعين؛ لأن خوفهم من السيل لا يدع لهم منفذاً إلاّ بالخضوع والانقياد لأي اقتراح. ولمعرفة الإسكندري الدقيقة بالثقافة السائدة في مجتمع هؤلاء الناس، فإنه يتقدم إليهم بثلاثة أوامر أو مطالب مشبعة بالدلالات الدينية والاعتقادية، فيحيل على قصة دينية كانت لموسى عليه السلام مع قومه، فحواها أن عاقبة الجدل وكثرة السؤال تضيق المداخل، وتفضي إلى العنت، فبلغ في طلبه منتهى الغاية، وقرر منذ البداية أن البقرة التي ستذبح هي بقرة صفراء، فأحالهم على عالم

(١) **القرآن الكريم**، سورة الكهف آية (٧٧) ﴿فانطلقا حتى إذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا فيها جداراً يريد أن ينقض فأقامه قال لو شئت لاتخذت عليه أجراً﴾.

الأضحية، وطقس من طقوس إظهار الحق، بعمل خارق شبيه بالبعد الأسطوري. ثم طلب جارية عذراء، فأدخل كلامه في تناص مع تقاليد ضاربة في القدم حول موضوع الفيضان في الأنهار، فلعل من الموروث الشعبي القديم ضرورة تهدئة غضب النهر، في حالة الفيضان، بالتضحية له بفتاة جميلة أشبه بالعروس. وختم ذلك كله بالامتثال لطاعة الله بالصلاة خلفه ركعتين، مؤكداً لأهل القرية أن استجابتهم لأوامره في هذه الأفعال الثلاثة ستؤدي بالقطع إلى ثني الماء عن القرية إلى الصحراء، بما يشبه المعجزة، وتعهد ببذل نفسه ودمه لهم إن لم يحدث ما يقول، وإن لم ينثن الماء. طبعاً إن طغى السيل فدمه ودم رفيقه ودم كل أهل القرية سيكون حلالاً للسيل، وعندها من سيحاسب من؟

يستدعي الإسكندري قصة موسى عليه السلام مع قومه، عاكساً الأدوار فموسى يشق الماء في قصته مع فرعون، ويبدو الإسكندري، وقد وعد القوم بشق الصحراء لتغيير مجرى السيل، موسى يطلب من قومه أن يذبحوا بقرة صفراء ليدل من خلالها على صدقه، والإسكندري يدعو إلى ذبح بقرة صفراء، وقد أضمر كذباً وخداعاً. ولا تنفصل معابثة الإسكندري للمقدسات عن متعته الشخصية إذ ربط بين كل من الأكل وقصة موسى والجنس والصلاة، فقد استجاب القوم له فذبحوا البقرة، وزوجوه الجارية، وقاموا للصلاة خلفه، "وهكذا يجتمع طرفا نقيض، يجتمع التابو مع إطلاق العنان للذة"(١).

يعبّر الراوي عن سرعة استجابة القوم لمطالب الإسكندري، مقرراً ذلك دون تحديد زمني، وفي الوقت ذاته لا يذكر صعوبة الحصول على بقرة صفراء، في قرية صغيرة، وهي بقرة نادرة الوجود. كما أنه لا يتساءل عن العلاقة بين ثني الماء وزواج الإسكندري من الجارية، وما المدة التي استغرقها ذلك؟ فهل تزوج الجارية بمراسم وعقد؟ أم أنه توارى عنهم لينال معها لذته بمعرفة الراوي، وجهل أهل القرية بما يجري وفي غفلة منهم؟

تبدو القصة مع أهل هذه القرية غير محبوكة بنظر المتلقي، فالإسكندري لم يقدّم دليلاً واحداً على صدق ما يطلب منهم في علاقته بتراجع السيل. ولا تبدو هناك أي معقولية في سرعة استجابتهم له دون دليل. فما طلبه كان شبيهاً في قسمة الأول بالمعجزة، وقد حققوها، بأن أتوا بالبقرة الصفراء وذبحوها على الفور. أما طلبه الثاني فحريّ بأن يكشف عن احتياله؛ لأنه عابث شهواني، يتزوج الجارية، أو يدخل بها دون عقد شرعي، مرتكباً جريمة، وهذا الطلب قد يظل عصيّاً على الفهم بالنسبة للمتلقي الحديث، فلربما كان لدى الناس في زمن البديع ما يسوغ كبح جماح السيل بالزواج من جارية، وهذا يبقى خارج كفاءة المتلقي الحديث بصعوبة استيعابه ضمن معقولية معينة. وإن الإسكندري قد غطى على فعليه السابقين بالإمامة في الصلاة مستغلاً سذاجة أهل القرية من جهة المنظومة الدينية لأفكارهم ومشاعرهم، ففي ذلك

(١) بكر، **السرد في مقامات الهمذاني**، ص ١٨٤.

مقتلهم، ونقطة ضعفهم الكبرى، فقد لجمهم عن الاعتراض أولاً، ثم قيدهم أخيراً عن الحركة، تحت إكراه الطقس الديني التعبدي.

إن مما ينقض قول الإسكندري من داخله، في دعواه، تعليقه التالي "فإن لم ينثن الماء فــدمي علــيكم حلال" الذي عدل فيه عن التركيب اللغوي المعهود "فدمى لكم حلال" وجعل بدلاً منه "فدمي علــيكم حلال" مذكراً بـــ "عليكم حرام" ليدل على حرمة دمه، وعلى تعظيم حرمة الدم بعامة[١] بـــدل تحليلـــه. وليشير إلى استحالة أن يكون لهم ذلك، وليوحي، ضمنياً بأنه كذاب، فيأتي التحذير من حرمـــة الـــدم في جوهر القول مفصحاً عن خوفه العميق من انكشاف أمره.

ومما ينقض قوله كذلك، أنه اشترط على القوم جملة اشتراطات في الركعتين، هو يعرف، وهم يعرفون مثله استحالة تحقيقها. وجعل الركعتين من الطول بحيث يؤكد استحالة الوفاء بتلك الشروط. إن الـــذاكرة الدينية للمسلمين تحتفظ بقصة تروى عن الرسول ﷺ أنه جعل بردته جائزة لمن يصلي ركعتين بخشوع تام، فنذر علي بن أبي طالب ﷺ نفسه لذلك، فقام يصليهما، وحينما فرغ سأله الرسول ﷺ، إذا كان انـــشغل بشي، فقال: لقد مرّ بخاطري أي البردتين تمنحني إن أنا خشعت، فخسر الرهان في دلالة علـــى اســـتحالة الخشوع المطلق في الصلاة.

لو كان هناك من رأي حصيف لدى أحدهم في هذه القرية، لعلم قبل الشروع بالصلاة اســـتحالة أن تحقق هذه الصلاة هدفها المنشود، فالناس بجمعهم الكبير، لن يطيقوا الوفاء بهذه الشروط، إذ بينهم كذلك الطفل والمرأة والشيخ الفاني، فكيف لهم بكل هذا الامتثال، ولو افترضنا امتثالهم جدلاً، فما الـــذي يلـــزم الإمام —الإسكندري- ورفيقه- عيسى بن هشام- الوفاء بذلك؟ إذاً هو يطلب المستحيل، وهم يستجيبون له بغباء، مبعدين عقولهم جانباً.

أيمكن القول إن نص المقامة يفضح وعي هؤلاء الناس حين يبين تهافت منطق الإسكندري وتهاويه، مع عدم تنبههم على ذلك؟ فهل قصد المؤلف قصداً أن يجعل كلام الإسكندري منطوياً علـــى مثـــل هـــذه التناقضات؟ أم أن المؤلف قد قصّر في حبك مقامته؟ هذا سؤال هام وخطير.

إذا كان المؤلف قدّم شخصية غير مقنعة بحديثها وحوارها، فإنه يتحمل بذلك وزر القصور في بنائها فنيّاً. وإذا كان جعلها على هذه الشاكلة بقصد فضح وعيها، ووعي المجتمع من حولها، فلعله بذلك يكون مؤلفاً على درجة عالية من المكر والدهاء!

ترك الإسكندري أهل القرية، بعد أن جعل رؤوسهم إلى ماء السيل أقرب؛ لأنهم لا يملكون عقلاً — بحسب الإسكندري- يجعلهم يرفعون تلك الرؤوس إلى الأعلى. فإذا كان السجود في جوهره عبـــادة لله،

(١) عبده، **مقامات بديع الزمان**، ص ١٠٢، حاشية (٥).

فإن الله ﷻ قد أباح لهم إن هم خشوا التهلكة ترك الصلاة، لكن هؤلاء القوم صاروا هدفاً سهلاً للسيل في جريانه، وهم الآن مرشحون للموت بفعل الطقس التعبدي الذي جعلهم الإمام حبيسين فيه، إن المأموم، من الناحية الدينية التعبدية، هو رهن إشارة الإمام، مادام في طقس الصلاة، فما العمل إذا غاب الإمام (أو هرب)؟

إن الراوي يعزل في سرده كل العوامل التي قد تنقض لا منطقية الحدث. فللمتلقي أن يسأل: هل كانت القرية بأجمعها داخلة في الركعتين خلف الإسكندري؟ أليس من طفل هنا أو هناك حتى يفضح أمر المحتال؟ أما من امرأة ممنوعة من الصلاة في القرية، تراقب الحدث دون أن تنخرط فيه بمانع شرعي؟ كل هذه الأسئلة وغيرها قد يطرحها المتلقي، ولعلها تؤثر في بناء المقامة من الناحية الفنية، لكن السرد بإيقاعه وحبكه قد أقصى كثيراً جداً من الأسئلة عبر نجاح التخييل والإيهام بالواقعية، مما أدى إلى اكتمال الصورة وإن كان ذلك لا يتعارض مع ما تشتمل عليه المقامة من فضح وكشف لطبيعة الخلل في المجتمع من جهة السلوك الاجتماعي والاعتقاد الديني.

علق مصطفى ناصف على المقامات بعامة، فقال بحق بعض مشاهدها التي تشبه المشهد الأخير في هذه المقامة "تنافس الانهيار والإضحاك، ثم اختلطا معاً، اختلاطاً يصعب فضه، وربما لا يريد القارئ أن يفض هذا الاشتباك. إذا أصاب القارئ الجرح تداعى إلى ذهنه الضحك، وأصبح الضحك لازمة من اللوازم المطلوبة لقبول كل شيء جارح ومهين"[(١)].

ويقول أيمن بكر عن هذه المقامة بأنها تمثل "سخرية مرّة من القيم والطقوس والشعائر الاجتماعية، وتعرض لوجهة نظر تقاوم الموت وتسخر منه، فالإسكندري ينجو من الموت على حساب ميت، وينال لذته على حساب قوم عبيد لخوفهم من الموت"[(٢)].

(٦)

"فأنشأ أبو الفتح يقول :

لا يبعد الله مثلي ... وأين مثلي أينا
لله غفلة قوم ... غنمتها بالهوينا
اكتلت خيراً عليهم ... وكلت زوراً ومينا"[(٣)]

---

(١) ناصف، مصطفى : **محاورات مع النثر العربي**، عالم المعرفة (٢١٨)، الكويت، ١٩٩٧، ص ٢٠٨.
(٢) بكر، **السرد في مقامات الهمذاني**، ص ١٨٥.
(٣) الهمذاني، **المقامات**، ص ١٠٣.

يختم الإسكندري المقامة بأبيات شعرية له تدل على مدى احتقاره أهل القريتين معاً، والمجتمع بعامة. وتكشف عن وعيه المغاير لوعيهم، وتعرّض بسذاجتهم. إذ بقليل من إعمال الفكر يتغلب هو عليهم، لما هم فيه من سخف وتناقض وخوف.

في نسخة أخرى من المقامات يكون البيت الثاني هكذا :

لله قلعة قـــــــــــــــــــــوم فتحتها بالهوينـــــــــــــــــــا[١]

أليس في هذا البيت ما يؤكد مقولة أمبرتو إيكو *(Umberto Eco)* إن الحوار في جوهره يعــبر عــن إستراتيجية احترابية بين الطرفين[٢]. فالإسكندري يدخل في حرب مع هؤلاء القوم أو أولئك فيفتح قلعتهم أخيراً منتصراً عليهم؛ لأنه كان دوماً قادراً على تحديد ردود أفعالهم، ومقدراً نتائج أقواله وأفعاله فيهم.

إن فحوى أبيات الشعر يؤكد تحليل المتلقي لكلمتي "السواد والقطيع" على أنهما كانتا تنصبان علــى وصف المجتمع بنظر الإسكندري حقاً. وها هو يفصح عن ذلك علانية، بعد أن نجح في حليته مرّة وأخرى.

هنا نسأل، هل أصاب جيمس مونرو *(James T. Monroe)* عندما قرر بحق الإســكندري وعيسى بن هشام في هذه المقامة ومعها الأرمنية، أن خديعتهما "لا تجدي نفعاً"[٣]؟ أغلب الظن أن لا. لقد نال الرجلان ما يريدان، ففي هذه المقامة نجوا من الموت المحقق بالحيلة والخديعة، ثم عاشا حياة منعمة طيلة الأيام التي قضياها بين ظهراني أهل القريتين، وفي ذلك ما يكفي.

كذلك نسأل :هل بدت لنا شخصية الإسكندري بمستوى من الخسة كتلك التي ذكرها مارون عبود؟ لقد خلط عبود حين طابق بين أبي الفتح وبديع الزمان، فعدّ سلوك أبي الفتح دالاً على شخص بديع الزمان حين قال : "إن في حكايات البديع احتيالاً ودهاء، فتارة يضحك ضحكة بلهاء، وتارة صفراء، كما يحدث لكل قارئ بعد مطالعة المقامة الأصفهانية، إنك لتشمئز من عمل أبي الفتح بالمــصلين حــين تــركهم في سجدهم الطويلة، فتعجب من نفس ميتة يحملها جسد نتن لا يحترم أقدس أقداس البشرية، إذا كان يفــوز بالدون من طعام الدنيا"؟[٤].

لا نتفق مع عبود مرتين؛ الأولى أنه يجب التفريق بين البديع المؤلف الواقعي للمقامة والمؤلف الضمني

(١) الهمذاني، **المقامات**، ط الجوائب، ص ٣٤.
(٢) إيكو، **القارئ في الحكاية**، ص ٦٧.
(٣) مونرو، **المقامات وقصص البيكاريسك**، ص ٩-٣٢.
(٤) عبود، مارون : **بديع الزمان الهمذاني**، دار المعارف، بيروت، ١٩٥٤، ص ٣٦.

لها[١].وكذلك ألا نخلط بينه وبين شخصية بطله أبي الفتح الإسكندري، ففي كل عمل أدبي، ينحو منحى درامياً، تتعدد الشخصيات والأصوات، لتصبح كل شخصية حاملة لموقفها الفكري والأيديولوجي، ويغدو كل صوت معبّرا عن مستوى من الوعي خاص به، ولا تعد أي شخصية أو صوت بإطلاق حجة على وعي المؤلف الضمني أو المؤلف الواقعي، وإلاّ فلماذا يلجأ المؤلف إلى خلق الشخصيات وتعدد الأصوات؟.

مرّة أخرى لا نتفق مع عبود؛ لأننا لا نستاء كثيراً من الإسكندري، ولا نمتلىء غيظاً عليه، إنه هو ذاته قد تعرض في بداية المقامة للاعتداء حتى كاد يهلك، ثم إنه أودع في ثنايا كلامه، في كل مرّة، ما يدل على نصبه واحتياله لو وجد بين المخدوعين من له عقل يتساءل به. وإننا بفطرتنا وطبيعتنا لا نتجاوب مع المخدوع حين لا يعمل عقله، ولا نتعاطف مع المغفل، في الحياة اليومية؛ وكذلك في الأعمال الأدبية، ثم إن الخوف من الموت يجب ألا يفقد الناس صوابهم على هذه الشاكلة، كما أن التدين أو التعبد لا يلزم بالضرورة صاحبة أن يغيب عقله ونظره ليصير فريسة للمحتالين.

لقد حملت هذه المقامة بالأبعاد الفكرية والأيديولوجية وبالنقد اللاذع للمجتمع، واستطاعت الشخصيات المتعددة فيها أن تعبّر عن مستويات من الوعي متناقضة ومتصارعة، لكن الظرف في شخصية أبي الفتح لم يجعل المتلقي يراه حقيراً أو نتناً بقدر ما رأى غباء الآخرين مثيراً للضحك والسخرية.

إن خطورة الأدب تكمن في أنه قد يحبب إليك الشخصية المتهتكة أو الفاجرة، إذا كانت تملك روحاً من الدعابة، وقسطاً من الذكاء، وقد ينفرك من البشر المستقيمين البسطاء إذا بدت مظاهر السذاجة المفرطة طاغية على سلوكهم أو أفعالهم. إن الأدب حين يحاكي جوهر الأشياء، ويرصد العمق في طبائعها، يصل غايته دون أن يلتفت إلى القشور أو المظاهر الخارجية التي غالباً ما نغلف أنفسنا بها. فلعل الإسكندري كان الأصدق في التعبير عن مأساة الحياة وسخريتها.

(١) بكر، **السرد في مقامات الهمذاني**، ص ١٦١.

# في البِنْيَة التأسيسيّة لنقدنا العربي الحديث
## ("مقدمة لدراسة بلاغة العرب": نموذجًا)

د. عبدالله بن أحمد الفيفي*

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٣/٢٢ تاريخ قبوله :٢٠٠٦/٣/١٤


## ملخّص

كان النص النقدي العربي في مستهل القرن العشرين قد وقف على مفترق طرق، بين التقليد والتجديد، بين الموروث النقدي والآفاق الجديدة التي أخذت تقبس مشاعلها طلائعُ البعثات إلى الغرب في أوج ازدهاره الفكري. فتباينت السبل بالناقد بين جامد على قديم، ومعتنق لجديد، أو معتدل بينهما، ضالّته الكلمة الحكمة أنى وجدها كان أحق بها. في هذا المناخ من القلق الحضاري تخلّق كتاب "مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ١٩٢١م" **للدكتور أحمد ضيف**- ذي الثقافة العربية الفرنسية- يوم أن ألقاه في الأصل محاضرات لطلبة الجامعة المصرية، ليمثّل وجهًا من وجوه هذه المرحلة المفصلية التاريخية في حركة الثقافة العربية، بإرهاصاتها إلى تشكّل البنية التأسيسيّة للنقد المنهجيّ الحديث. ومع أن الكتاب ومؤلفه لم يحظيا بما حظي به بعض مجايليهما من صِيْت ودرس، فإنهما لا يقلاّن عن سواهما تصويراً لعصرهما، ولا جدارة بالقراءة النقدية التاريخية. لقد أثار مؤلف "المقدمة" قضايا الأدب والنقد والنزعات المختلفة في فهمهما، وتطرّق إلى التبعة الثقافية الملقاة على عاتق الكاتب والشاعر والناقد، ثم ناقش النقد العربي القديم في ضوء ما عرفه من المذاهب النقدية الغربية (الفرنسية بخاصة)، ليختم كتابه ببحث في جدلية "القدماء والمحدثين" عند العرب. وهكذا، فإن دراسته- بوصفه نموذجًا للبنية التأسيسيّة لنقدنا العربيّ الحديث- تهدف إلى تسجيل بصمات الناقد العربي وهو يتلمّس طريقه على أعتاب عصر جديد، شهد من التحوّلات الحادّة ما لم يسبق له مثيل في المسيرة البشرية بعامّة.



## Abstract

At the beginning of the twentieth century, Arabic criticism was at a crossroads between classical and modern literature, between heritage and new horizons, when the beginnings of educational expeditions to the West-- during the summit of its intellectual development-- began to benefit from Western insights. Therefore, literary critics used different methods. Some of them stayed with old trends, some others embraced new trends, and some tried to moderate between the old and the new, following wisdom wherever they found it.

During this atmosphere of civil inquietude, Dr. Ahmed Dhaif, who was educated in Arabic and French, authored his book "**An Introduction to the Study of Arabic Rhetoric (= Literature)**", (١٩٢١). Firstly, he had lectured about the book's content to students in The Egyptian University, following which the book came to be considered as an appearance of that historical transitional period of Arabic cultural movement, with its marked steps to forming the essential construction of modern methodological criticism. This book, as its author, does not have that reputation, and has not been studied as much as some other books contemporary to it, although it achieved no less than they did in picturing the age, nor is its importance any less for historical critical reading.

In this book, the author suggests the term "rhetoric" instead of "literature", then clarifies the issues of literature, criticism, and the different methods of understanding texts. In addition, he wrote about the various responsibilities of the writer, the poet and the critic. Then he discussed classic Arabic criticism in the light of what he had known in schools of Western criticism (especially in France).

Finally, he ended his book with research about the arguments in classic Arabic criticism about pre-Islamic and Islamic poets.

Thus, the aim of this reading is to register the imprints of an Arabic critic while he was researching his way to a new age, the age that was transitioning sharply and quickly in developments unlike what general human life dealt with before.


* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

**مقدمة:**

لعلّ سؤال التجديد كان أبرز الأسئلة الأدبية والنقدية المطروحة في بدايات القرن العشرين. لقد تولّد شعور ملحٌّ بضرورة التجديد في الأدب العربي وحيويّة الانعتاق من قيودٍ تقليدية كبّلت الأدب والنقد بأغلال بغيضة، أدّت إلى تخلّف الأدب وتحوّله إلى زخارف لفظية لا تحمل فكراً أو معاني ذات بال، كما أدّتْ إلى جمود النقد ومن ثم تقلُّصِ مهمته الرياديّة أو اختفائها في حركة الفكر والأدب والتجديد.

وازداد هذا الشعور إلحاحًا لدى تلك الفئة التي اتصلت بالغرب في أوج نهضته. فما كان منها إلا أن نادت بالتجديد، عبر كل القنوات المتاحة. فكان منها الصوت المتّزن في مفهومه للتجديد وغاياته، ومنها الصوت المغالي، الذي بهرته الأنوار الغربيّة، فذهب ينادي باطّراح الموروث جملة أو تفصيلاً، واعتناق النموذج الحديث (الغربيّ)، بمعطياته الفكريّة والعلميّة والأدبيّة، جملة أو تفصيلاً كذلك.

وبين هؤلاء وهؤلاء كان **(الدكتور أحمد ضيف**، ١٨٨٠-١٩٤٥) المدرس بالجامعة المصرية يقدم دروسه إلى طلبته في الجامعة، ثم ينشر مذكراته لطلبته كتابًا يقع في ١٨٧ صفحة، يسميه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب"، في سنة ١٩٢١. وهو في كتابه هذا يعرض أهم التجارب النقدية الغربية، وبخاصة الفرنسية، مقارنًا إيّاها بالنقد العربي. ولا غرو، فقد كان المؤلِّف أحد المتّصلين مباشرة بالثقافة الفرنسيّة، لا من خلال قراءاته فحسب، ولكن من خلال رحلاته إلى فرنسا أيضًا، ونَيْله شهادة الدكتوراه منها. وإلى جانب ذلك العَرْض للتجارب النقدية دعواتٌ تجديديّة يطْلقها، وقضايا نقديّة مختلفة يثيرها. وبذا، فإن الكتاب كان يدور حول فكرة محوريّة هي: **التجديد في الأدب والنقد، على أساس علميّ حديث.**

وتعود علاقتي بالكتاب إلى سنة ١٩٨٤. والفضل في الاهتمام به يرجع إلى أستاذي الدكتور **شكري محمّد عيّاد**، رحمه الله، الذي أحالني إليه ضمن مواد فصل دراسي، حظيتُ بالانفراد به فيه، حول "مناهج النقد الأدبي الحديث". و لم أظفر من الكتاب بسوى نسخة يتيمة في مكتبة جامعة الملك سعود، هي الطبعة الأولى منه. كما لم أظفر عن المؤلِّف بأكثر من التعريف المقتضب الذي يسوقه عنه **(الزركلي، خير الدِّين)**[١]- مستقيًا عن "مذكرات المؤلِّف "، والصحف المصرية التي كتبت عنه، في ٢٦ و٢٧ صفر ١٣٦٤هـ، وهو تأريخ وفاته- حيث أورد ما يلي:

"**الدكتور ضَيْف** (١٢٩٧- ١٣٦٤هـ= ١٨٨٠- ١٩٤٥م): **أحمد بن علي بن إسماعيل ضيف**، ويعرف **بالدكتور أحمد ضيف**: أديب باحث مصري. مولده ووفاته في القاهرة. كان أستاذاً في جامعة فؤاد

(١) (١٩٨٤)، **الأعلام**، (بيروت: دار العلم للملايين)، ١: ١٨٤.

الأول. له تآليف منها: "مقدمة لدراسة بلاغة العرب – ط"، و"بلاغة العرب في الأندلس – ط"[١].

أو ما يرد لدى (**دياب، عبد الحيّ**)[٢] من إضافات تُشير إلى أن ضَيْفًا "درس بالأزهر، ودار العلوم، ثم رحل إلى باريس، حيث حصل على درجة الدكتوراه في الآداب من السوربون في عام ١٩١٨، واشتغل أستاذاً في جامعة القاهرة." محيلاً في ذلك إلى: "معجم المؤلِّفين".

ونُدرة الكتاب، وقلة المعرفة بمؤلّفه، كانا حافزين أوّليّين للاهتمام به. ثم ازدادت أهمية الكتاب لاختياره نموذجًا لهذه القراءة بتبيُّن ما احتواه من قضايا حيويّة، كانت تشغل طليعيّي النقد في بدايات القرن العشرين، وتؤثّر في توجّهاتهم النقديّة، رغم عدم الاهتمام الكافي به في عصره[٣]. حتى إن (**عيّادًا**)[٤] ليقول: "الواقع أن الجامعة اعتمدت أكثر من عشرين سنة على مقدمة الدكتور **طه حسين** لكتابه "في الأدب الجاهلي"، (١٩٢٧)، دليلاً إلى منهج علميّ أو شِبْه علميّ في دراسة الأدب. ونُسِيَ كتاب "مقدمة لدراسة بلاغة العرب" **لأحمد ضيف**، وقد صَدَر قبل "الأدب الجاهلي" بستة أعوام، مع أنه كان جديرًا بالمتابعة، وكان يثير من قضايا المنهج أكثر ممّا أثارتْ مقدمة **طه حسين**." إضافة إلى أن الكتاب كان إحدى الثمار الأولى لاتصال النقد العربي بالغربي، وقد عاد **ضيف** بالدكتوراه من باريس للتدريس في الجامعة المصرية **وطه حسين** ما زال طالبًا. ثم قُيِّض لبعض أفكاره ودعواته- التي كانت محصورة في طلابه لم تمتدّ إلى خارج الجامعة[٥]- الذيوعُ والانتشار من خلال **طه حسين**[٦]. وقد كانت للمؤلف أسبقيته في طرق كثير من

(١) وكتابه هذا الأخير الذي أشار إليه الزركلي صدر ١٩٢٤، ثم في طبعته الثانية ١٩٣٨، عن (مطبعة الاعتماد بمصر). وهو كتاب في تاريخ الأدب الأندلسي. يبدأ بتمهيد حول "الكلام على الأدب وصلته بالاجتماع، والكلام على بلاغة العرب في الأندلس". وفيه يستخدم ضيف مصطلح "البلاغة" بمعنى "الأدب"، كما فَعَل في كتابه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب". وفي تمهيده كذلك ترديد لآرائه المبثوثة في كتابه "المقدّمة". وله كتاب آخر بعنوان "**العصر العباسي (محاضرات في الأدب العربي)**"، (مصر: مطبعة التوكّل، ١٩٣٥). وهو في تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي). ومن الواضح أن هذا الكتاب كسائر كتب ضيف كان كتابًا تعليميًّا للطلبة. ثم كتاب رابع بعنوان "**من محاضرات الأدب العربي**"، (مصر: مطبعة العلوم، ١٩٣٦). وهو- كما جاء في عنوانه- (لطلبة السنة النهائية- بدار العلوم). وموضوعه في تاريخ الأدب أيضًا، يتضمّن: أدب العرب في الأندلس، الأدب في المغرب، الأدب العربي بمصر في القرن التاسع عشر، مع نماذج من الشِّعر والنثر.

(٢) (١٩٦٨)، **التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد**، (القاهرة: دار الكاتب العربي)، ١١٥، حاشية ٣.

(٣) أمّا الدراسات التي كُتبت بأَخَرَةٍ حول أحمد ضَيْف فمنها بعض مراجع هذه الدراسة: كـ(دياب، عبد الحيّ، م.ن.، ١١٥- ١٢٧). حيث عرّف بكتاب ضَيْف وعرض محتوياته. و(الأمين، عزّ الدِّين، (١٩٧٠)، **نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر**، (القاهرة: دار المعارف بمصر)، ٣٠٧- ٣٢٣). الذي قدّم تعريفًا بكتابَي ضيف- "مقدمة لدراسة بلاغة العرب" و"بلاغة العرب في الأندلس"- ملخّصًا محتوياتهما، مع وقفات سريعة، تفتقر إلى كفاية التحليل والتدليل. وهناك كُتب أُخرى كـ: (شلش، علي، (١٩٩٢)، **أحمد ضيف نقده وأدبه**؛ أحمد، سامي سليمان، (٢٠٠٣)، **خطاب التجديد النقدي عند أحمد ضيف**، مع النص الكامل لكتابه مقدمة لدراسة بلاغة العرب).

(٤) (١٩٨٦)، **دائرة الإبداع: مقدّمة في أصول النقد**، (القاهرة: دار الياس العصرية)، ٥.

(٥) هذا ما يزعمه (الأمين، عزّ الدِّين، ٣٢١).

(٦) يُنظر: م.ن.، ٣٢٢.

القضايا في نقدنا العربي الحديث، وكانت له ريادته في التصدّي لبعض ما خاض فيه لاحقوه، مع اتزان نِسْبِيّ بين دعواته التجديدية والوعي بخصوصية الثقافة العربية وآدابها. فكان رائدًا في الخروج على التقاليد، وهو أوّل من دعا إلى ظهور الشخصية في الأدب، ذاهبًا إلى أن الأدب هو سبيل معرفة أحوال الأُمم. كما كان أوّل من عالج قضية الانتحال معالجة موضوعية بروح علميّة[١]. ولذلك فإن ما كَتَبَه **الدكتور ضَـيْف** في النقد الأدبي والدراسات الأدبية في مطلع القرن العشرين يعدّ- في رأي بعض الباحثين[٢]- "قمة ما وصـل إليه النقد الأدبي والدراسات الأدبية الحديثة في مصر في ذلك الوقت." هذا علاوة على أن الكتاب كان في أصله كتابًا جامعيًّا، تُلْقَى موادّه دروسًا على طلبة الجامعة المصرية، بين ١٩١٨- ١٩٢١، وربما بعد ذلك. وهذا يعني أنه كان يُسهم في تشكيل الوعي النقدي الأكاديمي في وقته، ثم صار، بعد أن نُشر كتابًا، يُسهم في تشكيل الوعي النقدي العامّ لقُرائه. أي أنه يمثّل نموذجًا معياريًّا لطبيعة الوعي السائد في مؤسّسة النقـد العربية في بدايات القرن العشرين.

أمّا لماذا لم يحظ المؤلِّف وكِتابه بما حظي به بعض مُزامِنِيْه من صيت ودرسٍ، فمسألة أخرى، لا تمسّ قيمتهما النقدية/ التاريخية، شاهدَين على طور مفصليّ في تاريخ الثقافة العربية. وإنْ كان لا بدّ من تعليلٍ لبقاء ضيف وكتابه في الظلّ، فتمكن الإشارة إلى ما يبدو من عُزلة المؤلِّف وزُهده في الأضواء، مـع قلـة نتاجه (المعروف) من المؤلّفات، وتفرّده ببعض آرائه بين النقاد، حتى إنه لم يكـن يـسمّي (الأدب) بهـذا المصطلح، كما سيأتي.

لقد كنتُ قرأتُ الكتاب مع **شكري عيّاد**، وتناقشنا طويلاً حول مسائله، فكانت قراءتي القديمة تلك تحت إشراف **عيّاد** نواة هذه القراءة التي استأنفها اليوم- ونحن على أعتاب قرن جديد- في إطلالـة علـى طليعة من طلائع النص النقدي في بدايات القرن الماضي، وقراءة في البنية التأسيسيّة لنقدنا العربي في ذلـك القرن.

وستحاول هذه القراءة استقراء الكتاب، متبعة منهج تصنيفه نفسه، لمقاربة الأمور التالية:

١) تقديم تحليل نقديّ لأسئلة الكتاب المحورية، وكيف أجاب المؤلِّف عنها. مع استقراء لأفكاره وما لحق بعضها من تطوّر عبر الكتاب، نَجَمَ عن الطريقة التي أُلّف بها.

٢) قياس مكانة الكتاب في عصره، للإجابة عن أسئلة حول علاقة الكتاب بمحيطه الثقافي، من تأثره به أو تأثيره فيه. وما قد يكون من تولّد آثار ذلك في الأجيال اللاحقة.

٣) تقديم صورة من النقد الأدبي في مطالع القرن العشرين، التي مثّل كتاب ضيف أحد شواهدها، يمكـن

---

(١) يُنظر: دياب، ١١٧- ١١٨، ١٢٢.

(٢) م.ن.، ١٢٧.

الاستئناس بها في دراسة لاحقة تحاول قياس المسافة بين تلك البنية النقدية العربية في مطالع القرن الماضي ومطالع القرن الحادي والعشرين التي نعيشها اليوم. هل ما تزال إجابات المؤلِّف صالحة اليوم؟ بل هل ما تزال أسئلته مطروحة أصلاً؟

## ١. فواتح الكتاب

يوقّع **أحمد ضيف** تقديم كتابه إلى الطبعة الأولى في (مطبعة السفور بالقاهرة) في يناير سنة ١٩٢١. معتذراً عن أن ما يحويه "عُجالة"، لا تشفي غلة المستزيدين عن الرجوع إلى كتب الفرنجة الحديثة، التي أَجْمَل الإشارات إليها وأَوْجَز. أمّا ما يتعلّق من الكتاب بأدب العرب فكُلّه أو جلّه من آرائه الخاصة، التي اهتدى إليها بالدرس والتفكير، كما قال.

وقد برّر الدعوات التجديديّة التي ضمّنها كتابه بما كانت تشهده مصر إذ ذاك من حالة رقيّ أو تطوّر "يشبه من بعض الوجوه أن يكون عصر نهضة، وهو ما يُحدث انقلابًا في العقول وميلاً في النفوس إلى التجديد، حتى ما كان منها لا يحبّ غير القديم." (ص١). وهذا الشعور بالرغبة في التجديد الذي تجيش به النفوس، كما يقول، يأتي ثمرة الاطّلاع على بلاغات الأُمم الحديثة، ومن ثمّ الاعتقاد "أننا لا ننهض بلغتنا العربية إلاّ إذا دفعنا بها إلى التحرّك من مكانها الذي طال وقوفها فيه... وفي اعتقادنا أنه لا يكون ذلك إلاّ إذا تغيّرت طرق الدرس والتأليف عمّا كانت عليه منذ ألف سنة." (ص٢).

هذا البيان يعكس إذن تلك العقيدة التجديديّة الراسخة التي ينطلق منها **أحمد ضيف** في كتابه هذا. وهو يشير إلى أنها ترد في سياق عامّ من النهوض إلى التغيير. ممّا ينبئ عن أن العِقدين الأولين من القرن العشرين كانا مخاضًا نقديًّا، ليس على المستوى الأدبي فحسب، ولكن أيضًا على المستوى الثقافي والحضاريّ. ولا عجب إذن أن تكون العشرينيات من القرن العشرين، التي افتتحها **ضيفٌ** بنشر كتابه، قد شهدت ظهور التيارات التجديديّة الأولى في الأدب والنقد. ومنها حركة "الديوان"، التي أصدرت الجزء الأول من كتابها في الشهر نفسه الذي أصدر فيه **ضيفٌ** كتابه (في يناير ١٩٢١). وما أثاره بعد ذلك كتاب **طه حسين** "في الشِّعر الجاهلي" (١٩٢٦)، في أعقاب مقال (**مرجليوث** D. S. Margoliouth) حول "أصول الشِّعر العربي The Origins of Arabic Poetry" (١٩٢٥)- حيث كان ضيف قد سبق الاثنين إلى مناقشة القضية عارضًا آراء المستشرقين حولها، خالصًا إلى رأيه المستقل فيها. ثم جاءت جماعة **أبولو** في نهاية هذا العقد وبداية العقد التالي، (١٩٣٢).

ويعقب المؤلِّف مقدمته بتمهيد، يذكر أنه ملخّص "الخطبة" التي افتتح بها دروسه في الجامعة المصرية، في اليوم التاسع من شهر نوفمبر سنة ١٩١٨. وهو يقدّم في هذا التمهيد لعمله بالجامعة المصرية نقداً

للمناهج التقليدية في دراسة الأدب العربي، مقارنًا إيّاها بالمناهج الأوربية. ليدعو إلى نقد علميّ قائم على الموضوعية في النقد واتجاه البحث إلى روح اللغة، والالتفات إلى السياق العامّ للنصوص، المتّصل بالشاعر وثقافته وعصره، وعدم الاقتصار التقليدي على جزئيات البلاغة. كما يدعو إلى قراءة التراث قراءة نقدية؛ "لأن كل حُكم مبنيّ على التقليد أو النقل لا قيمة له". ومن هذا المنطلق لا بدّ – حسب رأيه- "أن نعرف شيئًا من اللغات الأجنبية ونوازن بينها وبين اللغة العربية." (ص٣-١١).

وتلك إذن منطلقاتٌ مبدئية تمثّل رؤية المؤلِّف الطليعية إلى ما ينبغي أن يكون عليه مستقبل النقد العربي منذ بداية القرن العشرين.

## ٢. الأدب ودراسته

في موضوع الكتاب الأول، تحت عنوان "الكلام البليغ ودراسته"، (ص١٢- ٢٠)، يتطرّق **ضيف** إلى دراسة السياق النصوصيّ المتّصل بالكاتب؛ لأن الكتابة كما يذكر تمتّ بألف سبب لما يحيط بها. متبنّيًا منهج (**سنت بوف** Sainte Beuve)، الناقد الفرنسي المتوفى ١٨٦٩، الذي أراد أن يجعل من درس الأدب درسًا تأسيسيًّا لتاريخٍ طبيعيّ لتطوّر العقول، والقائل: إن "النقد الحقيقي هو دراسة الأشخاص." (ص٢٠). ومن ثَمَّ فإن الغرض منه لدى الأُمم الحديثة "تشريح النفوس والأفكار." (ص١٣).

والمؤلِّف يلحّ على مشروعية هذا المنهج- الذي كان معجبًا به أيّما إعجاب، يعدّه من أعدل المذاهب وأقربها إلى الطريقة الأدبية (ص١١٥-١١٧)- على الرغم من اعترافه بصعوبة تطبيقه على التراث الأدبي القديم- وهو ما يقرّره كذلك خَلَفُه من النقّاد العرب، **كمحمد مندور**[1]- "لأن معرفة المؤلَّفات الأصلية- كما يقول **ضيف**- ربما لا تتحقّق في الأدب العربي"، "غير أن ذلك لا يمنع من العمل على ذلك بقدر الاستطاعة." (ص٢٠). وكما كان يدعو إلى هذا المذهب النفسي كان يدعو إلى المنهج الاجتماعي في قِسْم من كتابه بعنوان "البلاغة والاجتماع" (ص٦٣- ٠٠)، وآخر بعنوان "النزعات المختلفة في فهم البلاغة" (ص٧٧- ٠٠). **وضيف**، في موقفه هذا المعلي من أهمية الأدب في درس المجتمع، كأنما يستعيد جدليّة **أرسطو** و**أفلاطون** حول طبيعة الأدب، وإن لم يشر إليها، واقفاً موقف **أفلاطون**، في تقديمه النثر الفنّي على الشِّعر في تصوير المجتمع، وتقديمه التاريخ على مختلف الفنون الاجتماعية في تصوير الحقائق. ولكن **ضيفًا**، في تفضيله الشِّعر الموضوعي على الغنائي، يقف في المقابل موقف **أرسطو** في عدم إقامته وزنًا يذكر للشعر الغنائي لفرديته وخلوّه من الأغراض الاجتماعية. وإنْ كان قد تنبّه بحقّ إلى أن الدور في

(١) (د.ت.)، **في الأدب والنقد**، (القاهرة: دار نهضة مصر)، ٧٥.

استنباط دلالات الأدب يقع على القارئ الناقد، وليس على ظاهر النصوص مباشرة. أي أن دلالات الأدب جوهريّة- كما كان **أرسطو** يجادل أستاذه- وليست مباشرة، فهي تحاكي القِيَم الكامنة في الطبيعة؛ لإكمالها وجلاء أغراضها والاعتبار بها. ومن هنا يمكن القول إن الشِّعر أوثق من النثر- في عكس الحقيقة النفسية والواقع الاجتماعي والحالة الفكرية للأُمَّة- إذا ما وجد القارئ الذي يستخرج مكنوناته، ولا يقف عند ظاهر معناه. وهكذا فالأدب عمومًا أقدر على تصوير روح الأُمَّة من التاريخ وأصدق؛ لأن التاريخ لا يرى إلاّ ظاهراً من الحياة، ولا يعبّر إلاّ عن وجهة نظر محكومة بالأهواء والميول، والنزعات والضغوط(١). ومن هذا الباب كان يأخذ **ضيفٌ** على النقّاد العرب القدامى أنهم لم يمارسوا وظائفهم الفاعلة في دراسة الأدب وتوجيه مساراته، وإنما بقي اهتمامهم بلاغيًّا صناعيًّا. وهي أحكام صحيحة في مجملها، بيد أنها تعكس زاوية الرؤية السائدة في مطلع القرن العشرين، التي كانت تعطي الأهمية الكُبرى في النقد الأدبي للبُعد النفسي والاجتماعي. ولذلك لم يلتفت النقاد العرب المحدثون إلى أهمية استثمار الجهد البلاغي للنقاد العرب القدماء، إلاّ متأخرين، وبتأثير غربي.

وإلى جوار ذلك الجذر الفلسفي القديم، واضح أن النهضة العلمية التي حدثت في أوربا خلال القرن التاسع عشر قد أحدثت تيّارات من العلمنة في العلوم والفنون، ولّدت أصداءها في مطلع القرن العشرين، عند أولئك النُّقّاد الذين أرادوا أن يحذوا حذو الأوربيين في مناهجهم في دراسة الآداب. تضاف إلى هذا جاذبية المدرستين النفسية والاجتماعية الناشئتين إذْ ذاك، وهبوب رياح القِيَم الاشتراكية على مختلف الثقافات، غربية وشرقية.

وقد قام الجدل حول قضية المناهج العلميّة تلك في دراسة الأدب بين المشتغلين بالأدب والنقد في مصر في مطلع القرن الماضي، كما يدل على ذلك ما يناقشه **طه حسين** في كتابه "في الأدب الجاهلي"(٢) تحت عنوان "المقياس العلمي" عارضًا ما عرضه **ضيف** من آراء (**سنت بوف**، و**تين** Taine ، و**برونتيير** Brunetiere) ، متبنّيًا موقف الرفض لهذه المناهج، على أن فهمه إيّاها يبدو دون فهم **ضيف**؛ إذ يظهر- في صياغته على الأقل- خلط بين الطموح إلى (دراسة الأدب دراسة علمية) وأن يكون (الأدب نفسه علماً) أو كالعلم تّمحي فيه ذاتيّة الأديب أو يخفّ تأثيرها، حيث يقول: "وأمّا (الأدب) فقد أسرع به هؤلاء الثلاثة [بيف، تين، برونتيير] ... إلى هذه الصبغة العلمية التي (حاولوا أن يصبغوه بها). ... أ فتظنّ أنك تستطيع أن تظفر من شخصية **نيوتن** و**لامارك** و**دروين** و**باستور** في آثارهم العلمية الخالصة بمثل ما تظفر به

(١) عن جدلية أرسطو وأفلاطون حول "طبيعة الأدب"، يُنظر مثلاً: ديتشس، ديفيد، (١٩٦٧)، **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، تر. محمد يوسف نجم، مر. إحسان عبّاس (بيروت- نيويورك: مؤسسة فرانكلين)، (الباب الأول).

(٢) يُنظر: (١٩٨٤)، **في الأدب الجاهلي**، (القاهرة: دار المعارف)، ٤٣-٠٠ .

من شخصية **سانت بوف** في (آثاره الأدبية)؟ كلاّ! لأن هؤلاء كانوا علماء، ولأن هذا كان (أديًا)؛ والعلم شيء، والأدب شيء آخر."[١] فهل هناك جدل في أن الأدب فنٌّ والعلم علم، أم أن الجدل كان هل بالإمكان أن ندرس الأدب بآلية العلم المجرّدة أم لا؟! ثم هل آثار **سانت بيف** أدبية أم هي نقدية؟! فإذا نحن هنا بإزاء مزلق آخر من مزالق النقد العربي في القرن العشرين، يبرز نموذجُه في هذا الموطن بين **أحمد ضيف** و**طه حسين**، متمثّلاً في الاحتذاء المسلّم دون مناقشة، كما فعل الأول، أو ممارسة الجدل، دون تدقيق في الوعي والمصطلح لمناقشة الأطّروحات التي يُوافَق عليها أو تُعارض. وقد كان **ضيفٌ** يمثّل مرحلة- ربما ما زالت تكبّل أطراف النقد العربي إلى اليوم- تتبنّى ملاحقة كل منهج غربي، دون حسّ نقديّ ناضج، بل بشبه عقيدة مرسّخة أن ذلك المنهج هو نموذج الكمال ومنتهى الحكمة في التجربة البشرية. فإذا تخطّى منتجو تلك المناهج مناهجهم، ركض الناقد العربي- بدعوى المواكبة- ينقض غَزْله المستورد ليستبدل به غَزْلاً جاهزًا جديدًا.

و**ضيف** من أوائل- إن لم يكن أوّل- الداعين إلى اتّباع الاتجاه النفسي لدراسة الأدب في تلك المرحلة من الربع الأول من القرن العشرين. ثم كان من أتباع هذا الاتجاه **العقاد** و**المازني**[٢] اللذين دَعَوَا إلى ربط الأدب بدلالاته الإنسانية النفسية والواقعية. ثم كانت دراسات **العقاد** المختلفة، كدراسته عن "**ابن الرومي**: حياته من شعره"، أو دراسته النفسية عن "**أبي نواس الحسن بن هانئ**". وانطلقت من بعد المدرسة النقدية النفسية، لدى **محمد خلف الله أحمد** "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده"، و**مصطفى سويف** "الأسس النفسية للإبداع الفني.. في الشِّعر خاصة"، و**عز الدين إسماعيل** "التفسير النفسي للأدب"، وغيرهم.

وامتد هذا التيار في العالم العربي بامتداده في الغرب؛ حيث كان الاتجاه إلى دراسة الأدب من خارجه على أشدّه هناك. واتخذ سبلاً شتى، منها دراسة سيرة المبدع، فقد كتب (**فان ويك بروكس** Van Wyck Brooks) مثلاً في كتابه "America’s Coming-of-age" : "إن الطريقة الوحيدة المثمرة هي دراسة الشخص نفسه."[٣] مع أن العلاقة بين الحياة الخاصة والعمل الأدبي ليست ببساطة علاقة العلّة بالمعلول[٤]. ومن تلك السبل الخارجية لدراسة الأدب دراسة المبدع دراسة نفسيّة. وهذا الاتجاه مرتبط بجذر قديم من الاعتقاد في طبيعة العبقرية الأدبية، إلاّ أنه تحوّل في العصر الحديث إلى منهج، بتقدم

(١) يُنظر: ٤٦- ٤٧.

(٢) يُنظر: (د.ت)، **الديوان في الأدب والنقد**، (القاهرة: الشعب)، ٢٠-٢١، ٢٦.

(٣) هايمن، ستانلي، (د.ت.)، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، تر. إحسان عبّاس ومحمد يوسف نجم (بيروت: دار الثقافة)، ١: ١٨٧.

(٤) يُنظر: ويليك، رينيه؛ أوستين وارين، (١٩٨٧)، **نظرية الأدب**، تر. محيي الدين صبحي، مر. حسام الدين الخطيب (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ٧٨- ٧٩.

علم النفس التحليلي، إذ نظر **(فرويد** Freud**)** إلى الكاتب نظرته إلى عصابيّ عنيد، يصون نفسه من الانفجار ومن الشفاء معاً بواسطة عمله الإبداعي(١). فكان منهجًا استسهله المستسهلون لتعليل إبداعات المبدعين، مع أن بعض المبدعين- حسب تنبيه **(يونج** Jung C. G.**)** - لا يكشفون عن نموذجهم في أعمالهم الإبداعية، بل عن النموذج المضادّ لشخصيتهم، أو عن الجزء المتمّم لهم(٢). وتلك إحدى الوظائف التي يؤديها الفن لصاحبه. وجاء الاتجاه الاجتماعي في دراسة الأدب امتداداً للاتجاه النفسي، بدعوى أن "الأدب تعبير عن المجتمع"، على حد زعم **(دي بونالد** De Bonald**)**(٣). ومن هناك أريد أن يصبح الأدب وثيقة اجتماعية. إلا أنها وثيقة لا يمكن الركون إليها، إلاّ كما يمكن الركون إلى أدب الفرد للاستدلال على شخصيته أو نفسيته أو سيرته، وذاك ما تبيّن تأبّي الأدب عن تحقيقه. والأدب إذا أفاد في استخلاص مثل تلك الوثيقة، جاءت إفادته نسبيّة لا يُطمأنّ إليها، ثم كانت إلى خدمة الحقل الاجتماعي أو التاريخي أميل منها إلى خدمة الحقل الأدبي والنقدي، ذلك أن الأدب السيّئ- فنّيًّا أو أخلاقيًّا- في عصر من العصور، على سبيل المثال قد "يخبرنا [كما يقول **ديتشس**(٤)] الشيء الكثير عن أذواق ذلك العصر، ويكون مفيداً من الزاويتين الاجتماعية والتاريخية، ولكن للأهمية درجات متفاوتة، وأهم من ذلك كله أن أهمية الشيء وقيمته ليستا صنوين."

وهكذا طفقت تنحسر تيارات مناهج دراسة الأدب من خارجه خلال القرن العشرين. إلاّ أن عشرينيات القرن وما تلاها كانت ما تزال في العالم العربي مفتونة بهذا الوافد الجديد، ولاسيما أن التيارات غالبًا ما تتأخر في الورود إليه، لتمكث فيه بعد أن تكون قد هَمَدَت في منابعها الأصلية.

ولذا فإن جيل **أحمد ضيف** لم يكن ليلتفت إلى تراثه العربي البلاغي إلاّ ويزورّ عنه؛ لأنه نقدٌ نصوصيّ، لا نسبة بينه وما ينتهجه في دراسة الأدب **(سنت بوف)** أو **(تين)** أو غيرهما، من مناهج نفسية واجتماعية وطبيعية. حتى إذا ظهرت **مدرسة النقد الجديد** New Criticism، وأخذت المدارس الغربية تنصرف عن تسخير الأدب في خدمة علوم ناشئة- كان على رأسها علم النفس، وعلم نفس الوحدة "الجشتالت "Gestalt Psychology"(٥)، وعلوم الاجتماع- والالتفات إلى النصّ الأدبي من حيث هو في ذاته مادة للدرس، أخذ النقاد العرب يعيدون النظر في ما عابوه بالأمس. واكتشفوا أخيراً أن قد

---

(١) يُنظر: م.ن.، ٨٤.

(٢) يُنظر: م.ن.، ٨٦-٨٧.

(٣) يُنظر: م.ن.، ١٠٥.

(٤) ٤٠٩.

(٥) Gestalt: كلمة ألمانية، تعني: شكل أو صيغة. ثم أُطلقت على مذهب مشهور في علم النفس، يفكّر في الظواهر بوصفها وحدات لا جزئيات. حول هذا المصطلح (يُنظر مثلاً: وهبة، مجدي، (١٩٧٤)، **معجم مصطلحات الأدب**، (بيروت: مكتبة لبنان)، ١٩١-١٩٢).

كان هناك ناقد عاش في القرن الخامس الهجري الحادي عشر الميلادي اسمه **عبد القاهر الجرجـــاني** ( ت. ٤٧٤هـــ= ١٠٧٨م) له نظرية نصوصيّة رصينة في النظم، قدّم فيها تصوّراً فذًّا للعملية الإبداعية وتلقّيهـــا، تضاهي في السياق العربي بعض منجزات المدارس الألسنية الحديثة[1]. كما اكتشفوا عَلَمًا آخر في القـــرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي اسمه **حازم القرطاجني** (ت. ٢٤ رمضان ٦٨٤هـــــ= ٢٣ نـــوفمبر ١٢٨٥م)، له كتاب مهمّ، هو: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء". ومن ثمّ شرعوا يقيمون أعمالهم النقديـــة وفق تقلّب المناخات الجديدة السائدة (هنالك) في الغرب، في تناسل مذاهبها، لسانية وغير لـــسانية، مـــن بنيوية إلى سيمويّة إلى تشريحية.. ﴿ويخلق ما لا تعلمون﴾! وهلمّ جرّا.. كلما جدّ جديد في حركة النقد الغربية تواردت أصداءه في الحركة النقدية العربية. وهو ما أفسد النقد العربي، وأذهب شخصيته الاعتبارية. ذلك أن الوعي بضرورة التجديد لم يكن يواكبه وعي بضرورة تأسيس الجديد على قواعد علميّة تنبثق من رؤية أصيلة مستقلة. ولا تثريب على **ضيف** إذن؛ فما هو سوى أحد هؤلاء خلال القرن الماضي. ولقـــد يقول قائل: إن النقد الأدبي الحديث لا هوية له بالضرورة؛ فالعالم اليوم لا تتمايز مناهجه النقدية حـــسب الأُمم والشعوب واللغات. وعلى نسبيّة الصحة في هذا الزعم- من حيث إن الأُمّة العربية تستند إلى تراث نقدي حريّ بالتأسيس عليه- إلاّ أن ما يُؤخذ على النقد العربي هنا أن يظلّ ديدنه التقليد، لا يتخلّص منـــه في علاقته بالقديم حتى يرتمي في حبائله متعلّقًا بنتاج الآخر، إلى درجة أنه لا يعير التفاتًا لما لديه إلاّ إذا ترشّح بمرشّحات مباشرة من قِبَل الآخر، أو تبيّنت مناظرته لما لديه، وذلك على سبيل الاســـتئناس أو المـــضاهاة النقدية.

وينعى **ضيف** على المدارس المصرية الأزهرية أو شبه الأزهرية أساليبها العتيقة في تدريس الأدب، من نحو ما فعل بعده **طه حسين**. مشيراً إلى أن الشيخ **حسن توفيق** كان أول من أدخل الأساليب الجديدة في تدريس الأدب بمدرسة دار العلوم "منذ عشرين عامًا"، أي منذ نهايات القرن التاسع عـــشر، وكـــان قـــد اكتسب شيئًا من تلك الأساليب أثناء وجوده في ألمانيا. ولكن ما تلك الأساليب الجديدة؟ ليست بـــأكثر من: أن "انتقلت دراسة الأدب العربي من قراءة كتاب جامع لكل فنون اللغة: من نحو، وصرف، وبلاغة،

(١) يُنظر مثلاً: مندور، محمد، (١٩٤٨)، **النقد المنهجي عند العرب**، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر)، ٣٢٦؛ (١٩٧٣)، **في الميـــزان الجديـــد**، (القاهرة: دار نهضة مصر)، ١٨٥- ٢٠٠؛ حسّان، تمّام، (١٩٧٣)، **اللغة العربية معناها ومبناها**، (القـــاهرة: الهيئـــة المـــصرية العامـــة للكتاب)، ١٨- ١٩؛ دك الباب، جعفر، (١٩٨٠)، **الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني – نظرية الإمام الجرجاني اللغويـــة وموقعها في علم اللغة العام الحديث**، (دمشق: مطبعة الجيل)؛ محمود، زكي نجيب، (١٩٨٨)، **قشور ولباب**، (القاهرة- بـــيروت: دار الشروق)، ٩٨- ١٠٠، الفَيْفي، عبد الله، (١٤٢١هـــ=٢٠٠٠م)، *"الإشارة- البنية- الأثر، قراءة في "دلائل الإعجاز" في ضـــوء النقـــد الحديث"*، **جذور "التراث"**، (النادي الأدبي الثقافي بجُدَّة)، ع٤ م٢، ص ص ٧-٣٢.

وسِيَر، إلى ترجمة شعراء عصر واحد بتسلسل خاص، مع مختارات شعرهم." وتلك غاية التطوّر التي يشير إليها **ضيف** في ما اكتسبه الشيخ **حسن توفيق** من أوربا. دون أن يعلم القارئ كيف اكتسب الشيخ ذلك؟ وهل الإقامة في أوربا كافية وحدها لاكتساب المناهج، أم أن الرجل قد كرّس تلك الرحلة لاكتسابها؟ ثم هل تلك الطريقة الجديدة كانت في حاجة إلى أن تُكتسب أصلاً من لدن الأوربيين؟ تلك أسئلة غير واضحة الإجابات لدى المؤلِّف، غير أنه من الواضح أن تدريس الأدب في مدارسنا العربية اليوم لم يتجاوز تجاوزاً كبيرًا- وبعد أكثر من مئة سنة- وضعه على يد الشيخ **حسن توفيق**، إن لم يكن قد انحدر لا عن المناهج الحديثة فحسب بل عن المناهج القديمة أيضًا، ليستحيل إلى محفوظات تُنتخب للتلاميذ، لأسباب تغلب عليها الإقليمية أو الإيديولوجية. ولا أدلّ على هذا من أن مدارسنا منذ ما يربو على خمسين عامًا لا تعترف بشعر العصر الذي نعيش فيه و لا بشعرائه، إلاّ إذا كانوا على الطريقة التقليديّة، وفق النمط الذي خُتم بنموذجَي **حافظ إبراهيم** و**أحمد شوقي**[(١)].

## ٣. ما الأدب؟ : إشكالية المصطلح

وقد أبرز **أحمد ضيف** تلك النبذة التاريخية عن دراسة الأدب لكي يخرج إلى رأيه في مصطلح "الأدب" نفسه، الذي يرى أن يُستبدل به مصطلح "البلاغة". لأنْ ليس للأدب في مفهوم العرب معانٍ محدودة، بل هو يشبه ما يعنيه الناس اليوم بكلمة "ثقافة". و**ضيف** يعوّل في اقتراح مصطلح "بلاغة" مكان مصطلح "أدب" على ما يُذكر في تاريخ المصطلحات العربية من أن (علوم البلاغة Rhetoric) كانت عند العرب "مرادفة للبيان بمعناه الأعمّ، وهو القدرة على التعبير عمّا في النفس بعبارة واضحة المعنى سليمة المبنى، وكان البيان وثيق الصلة بالأدب بل يشمل الأدب بجميع أنواعه وفنونه. ثم أخذ البيان أو البلاغة تستقل عن الأدب شيئًا فشيئًا حتى أصبحت علمًا مستقلاً واضح المعالم بين علوم العربية."[(٢)] ولمّا كان مصطلح "بلاغة" قد استقلّ، فإن مقترح **ضيف** لم يفلح حتى في كتابه نفسه، حيث كان يستخدم "البلاغة" تارة و"الأدب" تارة أخرى، أو يردف الأول بالآخر، (انظر مثلاً: ص٢١-٣٥، ٨٢-٨٣). وهو يسمي الأدباء "أدباء"، لا "بلاغيين" أو "بلغاء". ولئن كان أيضًا قد استخدم مصطلح "بلاغة" بمعنى "أدب" في كتابه الآخر "بلاغة العرب في الأندلس"، (١٩٢٤)، فإنه قد استعمل مصطلح "أدب" في عنوان كتابيه

---

(١) يُنظر: م.ن.، "*مناهجنا المدرسية: تكريس العقلية التقليدية ورثاثة الذوق الأدبي*"، **المجلة الثقافية**، **جريدة الجزيرة- السعودية**، الأعداد، ١٢٧، الاثنين ١٤ رمضان ١٤٢٦هـ= ١٧ أكتوبر ٢٠٠٥م؛ العدد ١٢٨، الاثنين ٢١ رمضان ١٤٢٦هـ= ٢٤ أكتوبر ٢٠٠٥؛ العدد ١٢٩، الاثنين ١٢ شوال ١٤٢٦هـ= ١٤ نوفمبر ٢٠٠٥م.

(٢) وهبة، مجدي، ٤٧٨.

الآخرين: "العصر العباسي (محاضرات في الأدب العربي)"، (١٩٣٥)، و"من محاضرات الأدب العربي"، (١٩٣٦). وهذا تناقض واضح بين اعتراضه على مصطلح "الأدب" واستعماله إيّاه. بل لقد أوقعه مقترحه ذاك إلى شَرَكٍ، أدرك هو مغبّته، حينما كان مصطلح البلاغة –بمعنى الأدب- يلتبس بعلوم البلاغة. ولذلك رأى أن نميّز (علوم البلاغة) بإضافة كلمة "علوم" إليها. وكذا لم يطمئن إلى مصطلحه حين الإشارة إلى تاريخ الأدب بل رأى أن "البلاغة"- حسب مفهومه- ينبغي أن يسمى تاريخها بتاريخ الأدب أو تاريخ العلوم والفنون؛ لأن "تاريخ البلاغة هو: البحث في مجموع ما تنتجه قرائح الأُمَّة من علوم وفنون؛ أو هو مجموع الحركة الفكرية في الأُمَّة."[١] (ص٣٠).

وما كان في حاجة إلى هذا الافتعال المصطلحي، الذي ينكر فيه تخصيص مصطلح "أدب" بعد عمومه- في الوقت الذي يقبل فيه تعميم مصطلح "بلاغة" بعد تخصيصه- على الرغم من أن التخصيص بعد التعميم معروف في تاريخ التطوّر الدلالي للألفاظ والمصطلحات؛ فقد خصّص العرب دلالات كثير من الكلمات والمصطلحات كـ"الصلاة"، وكانت تعني "الدعاء" عمومًا، وكـ"التيمّم" وكان يعني التحرّي والتوخّي والقصد عمومًا[٢]. بل إن مصطلح "بلاغة" نفسه قد خُصّصت دلالته بعد أن كان "يشمل الأدب بجميع أنواعه وفنونه"، كما مرّ. هذا إلى أن المعنى المخصوص للـ"أدب"، المتعلّق بالشِّعر والنثر، ليس بمستحدث، بل لقد "اصطلح الناس بعد الإسلام بمدة طويلة على تسمية العالِم بالشِّعر أديبًا وعلوم العربية أدبًا"، حسبما يشير إلى ذلك (**شهاب الدين الخفاجي، ت.١٠٦٩هـ**)[٣]. وقد استعمل **الجاحظ**[٤] مصطلح "الأدب" و"علم الأدب" بمعنى الأدب المستقرة دلالته على: علم الشِّعر والنثر، حينما قال مثلاً: "متى يكون الأدب شرّاً من عدمه؟... إذا كثر الأدب، ونقصت القريحة." ونقل عن **محمد بن عليّ بن عبد الله بن عبّاس** قوله: "كفاك من علم الأدب أن ترويَ الشاهد والمَثَل." وهي عبارة أوردها **ضيفٌ** نفسه. (ص٨٢). وقال **ابن قتيبة**[٥]: "وأعلى منازل أديبنا أن يقول من الشِّعر أبياتًا في مدح قَيْنَة أو وصف كأس". وإنما أراد **ضيفٌ** أن يَقْصِر مصطلح الأدب على المنظوم والمنثور البليغ، فرأى استثناء أجناس أدبية انتقاليّة شتّى، كالسِّيَر، والأخبار، والفكاهات، والمُلَح، ونحوها. وهي أجناس اتّسع لها مفهوم الأدب قديمًا كما يتّسع لها مفهوم الأدب اليوم. ولقد استُعمل مصطلحُ "أدب" في عناوين كتب قديمة، للإشارة إلى

---

(١) يستقي ضيفٌ تعريفه هذا لتاريخ الأدب من (لانسون Lanson)، وإن لم يوثّق الإشارة إليه؛ إذ يقول لانسون: "نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية، وفي تلك المظاهر قبل كل شيء، ونحن إنما نحاول دائمًا أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة خلال الأسلوب." (لانسون وماييه، (١٩٤٦)، **منهج البحث في الأدب واللغة**، تر. محمّد مندور (بيروت: دار العلم للملايين)، ٢١).

(٢) يُنظر مثلاً: الجاحظ، (د.ت.)، **الحيوان**، تح. عبد السلام محمّد هارون (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي)، ١: ٣٣٠- ٠٠٠.

(٣) (١٩٥٢)، **شفاء الغليل**، (مصر: ؟)، ٢٧.

(٤) (١٩٧٥)، **البيان والتبيين**، تح. عبد السلام محمد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي)، ١: ٨٦.

(٥) (١٩٦٣)، **أدب الكاتب**، تح. محمّد محيي الدين عبد الحميد (القاهرة: مطبعة السعادة)، ٢.

موضوعها في الشِّعر والنثر الأدبي وأدواهما، ومنها:

- **أدب** الكاتب، **لابن قتيبة**، ت.٢٧٦هـ.
- الكامل في اللغة **والأدب**، **للمبرّد**، ت.٢٨٥هـ.
- المصون في **الأدب**، **لأبي أحمد العسكري**، ت.٣٨٢هـ.
- **أدب** الخواصّ، **للوزير المغربي**، ت.٤١٨هـ.
- زهر **الآداب** وثمر اللباب، **للحصري القيرواني**، ت.٤٥٣هـ.
- تحصيل عين الذهب من معدن جوهر **الأدب** في مجازات العرب، **للشنتمري**، ت.٤٧٦هـ.
- محاضرات **الأدباء** ومحاورات الشعراء والبلغاء، **للراغب الأصفهاني**، ت.٥٠٣هـ.
- لباب **الآداب**، **لأسامة بن منقذ**، ت.٥٨٤هـ.
- منهاج البلغاء وسراج **الأدباء**، **لحازم القرطاجني**، ت.٦٨٤هـ.
- المحاضرات في **الأدب** واللغة، **للحسن اليوسي**، ت.١١٠٢هـ.

ولعل علاقة (الأدب)- وهو مصطلح أخلاقيّ سلوكيّ في الأساس- بشؤون الثقافة المختلفة، إنما نتجت عن أن الشِّعر العربي نفسه كان عِلْم أُمَّة وثقافتها وديوان معارفها؛ فكان الشاعر ينهض بوظائف شتّى في مجتمعه، دينية ودنيوية. وإنما سَلَكَ مصطلح (الأدب) مَسْلَكَ مصطلح (الشِّعر) منتقلاً من دلالة عامّة ملتبسة في ثقافة العرب القديمة إلى دلالة محدّدة مخصوصة. وليست الثقافة العربية بِدْعًا في هذا التدرّج، فلقد كانت تعريفات الأدب في الثقافة الأوربية غير مستقرة كذلك. و(**لانسون**)[١] نفسه- الذي يستشهد به **ضيف** كثيرًا- يعرّف الأدب بأنه "ذلك الذي لا يقصد منه إلى قارئ متخصّص، ولا إلى تعليم أو منفعة خاصة... فيقرأه جماهير الناس لا تلتمس فيه غير التسلية أو الثقافة العقلية (...) والأدب يتكوّن من كل المؤلفات التي لا يُدْرَك معناها وتأثيرها كاملين إلا بالتحليل الفني لصياغتها... [وهو] كل ما يثير لدى القارئ، بفضل خصائص صياغته، صوراً خيالية، أو انفعالات شعورية، أو إحساسات فنية." كما كانت تعريفات الأدب تتسع حينًا وتضيق حينًا آخر، من القول بأن (الأدب): "كل شيء قَيْدَ الطبع"، إلى القول إنه يعني: "تاريخ الحضارة"، أو القول إنه: يشمل "أُمّهات الكتب العظيمة"، فتدخل ضِمنه حقول أخرى كالفلسفة والتاريخ والسياسة. وهو ما يناقشه (**رينيه ويليك** Rene Wellek **وأوستين وارين** Austin Warren) في كتابهما "نظرية الأدب"[٢]، مشيرَين كذلك إلى عدم الرضى عن المصطلح

(١) ٢١.
(٢) ١٩- ٢١.

الإنجليزي للأدب "Literature" لخصوصية دلالته المفرطة.

فدعوى **ضيف** إذن تبدو مفتعلة. ليس وراءها إلاّ هاجس التجديد الشكلانيّ الذي ساد القرن العشرين، مع سعيٍ دؤوب لمطابقة المصطلح العربي للمصطلح الأوربي، كما هو الحال في غالب الأحوال الثقافية العربية.

## ٤. من الأجناس الأدبية إلى الأجناس البشرية !

تحت عنوان "أنواع البلاغة" يقارن المؤلِّف بين التراث الشِّعري العربي وتراث الأُمم الأخرى، آخذاً على الشِّعر العربي خلوّه من الشِّعر القصصي وانصرافه إلى الغنائية، التي يسميها بـ"الوجدانية". وقد أعاد الكلام عن هذه المسألة في موضوع من كتابه بعنوان "البيئة وأثرها في العقول". (ص١٢٤-٠٠٠). وهو يولّي وجه التعليل تارة صوب المستشرقين وتارة صوب **الجاحظ**. فالعرب حسب قول المستشرقين "كجميع الأُمم السامية لا يعرفون الشِّعر القصصي الطويل؛ وإنه من طبيعة الساميّ أن يختصر القول اختصاراً، ويقصد إلى الحكمة فيضعها في كلمة أو كلمتين، ويعمد إلى الفكر الكبير فيسطره في بيت أو بيتين." (ص٤٤-٤٥). بل إن تلك السذاجة- حسب المستشرقين أيضًا- كانت ممتدّة في الصناعة الشِّعرية إلى ما بعد الإسلام. ولماذا؟ "الحقّ أن طبيعة السامي غير طبيعة الأُمم الأخرى من حيث الخيال والتصوّر." (ص٤٥). وهكذا يوشك أن يقول بفكرة الإنسان السامي في مقابل الإنسان الآري، تلك الفكرة التي لا تبرأ من جذورها العنصرية، التي روّج لها الظهير الاستعماري من المستشرقين، أمثال (**رِنان** Renan).(1) ومن هناك يبدو أن القرن العشرين كان قد بدأ بمثل هذه الأفكار غير العلمية التي شاعت وذاعت في الغرب وفي الشرق، فجعلت بعض المثقفين المشرقيين- وقد ذهلوا للبون الحضاري الشاسع بينهم وبين الغربيين، والعالم العربي والإسلامي يخرج للتوّ من ظُلمات عصور الانحطاط العلمي والفكري إلى مهاوي الاستعمار والتقليديّة الجديدة- يتصدّرون شعوبهم للتنوير وقد وَقَرَ في نفوسهم أن لا سبيل للرقيّ مع العالم إلا بالتبعيّة للسيد الأبيض، ذي العِرْق المتفوّق في العِرْق أوّلاً، ومن ثم في الفكر والخيال والتصوّر والحضارة؛ وأن النموذج الأمثل للتحديث لا مناص من أن ينصاع وفق النموذج الغربي الغالب، مهما اختلفت الشعوب واللغات وتجاربهما؛ فهو بالقوة نموذج الكمال والجمال والرقيّ ماضيًا وحاضراً، وإلى الأبد! فـ"إن المرء [كما كان **العقّاد** و**المازني**(2) يخاطبان قراءهما] ليزهى بآدميته حين يُلقي بنفسه في غمار الآداب الغربية، وتجيش أعماق ضميره بتدافع تياراتها، وتعارض مهابّها ومتّجهاتها... ووارحمتاه "للكلتور" [= Culture]

(١) يُنظر: علي، جواد، (١٩٧٣)، **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، (بيروت: دار العلم للملايين)، ١: ١٦٨.
(٢) يُنظر: ١٢١.

المصري!... ."

تلك العقدة الحضارية سادت، وما زالت تعطّل الذهن العربي عن أن يفهم نفسه، وشروطه الموضوعية، ثم يفهم ما يسمى بالآخر حقّ الفهم، فيفيد منه، دون أن يذوب في غماره. وتبدو عقدةً كانت من التمكّن بحيث تُعمي وتُصمّ، ولولا ذلك لما دهش الآخذون على الشِّعر العربي غياب الملحمة والمسرحية والقصة منه عن أن تلك الوظيفة الشِّعرية كان قد تفانى بها الزمان ثم باد لدى الغربيين أنفسهم، فانتهى الشِّعر أخيراً إلى ما كان قد انتهى إليه الشِّعر العربي أوّلاً- أي منذ أن عُرفت نصوصه- فأصبح غنائيًّا صِرْفاً، بعد أن تبنّى النثرُ تلك الألوان القصصية. حتى لقد انعكست في التجربة الأدبيّة الإنسانية مقولة أرسطو عن أن الشِّعر الغنائي مجرد مرحلة تمهيدية للشعر الموضوعي"[١]، إذ صار الشِّعر الموضوعي تمهيداً للشعر الغنائي. ولربما جاز القول إن ذلك هو ما كانت مسيرة التراث العربي قد وصلت إليه؛ فآلتْ إلى أن جعلت ميدان القصص الأرحب النثر، من خلال السِّيَر، والأخبار، والأيام، والليالي، والحكايات، والمقامات، والرسائل- ما كان منها جاهليًّا أو إسلاميًّا، وفصيحًا أو شعبيًّا. فيما يبدو وعيًا تحوّليًّا مبكّرًا في التراث العربي، أعقب مرحلة عتيقة كتلك التي عرفها الإغريق من اتخاذ الشِّعر وعاءً للسرد الملحمي والقصصي. تشهد على تلك المرحلة "ملحمة كلكامش" مثلاً، في التراث الأكديّ القديم. وبالرغم من هذا كله، فقد شهد القرن العشرون منذ بداياته محاولات مثابرة لاستدراك ما ظُنّ أنه قد فات أُمّة العرب بين الأُمم، من أن تكون لهم إلياذة أو تكون لها أوديسة أو مسرحيات شعرية؛ فنظم الناظمون، وأسطر المأسطرون، ونظّر المنظّرون[٢]. لتنتهي تلك المحاولات نهايتها إلى رِدّة فنّية، تزعم أنها آتية بما لم يستطعه الأوائل، في سبيل لحاق الخيال والتصوّر العربيين الساميّين بركب الخيال والتصوّر الأوربيّين الآريّين.

أمّا مقولة **الجاحظ**[٣] التي يستشهد بها **ضيف**- وكما هو الشائع من استشهاد غيره بها في مثل هذا السياق- الذاهبة إلى أن "كلّ شيءٍ للعرب فإنما هو بديهة وارتجال"، فتُقتطع كالمعتاد من سياقها لتوظّف في غير ما جُعلتْ له لدى **الجاحظ**. ذلك أن **الجاحظ** إنما كان قد أوردها انتصاراً للعرب على الشعوبيّة من العجم، فإذا الشعوبيّة المحدثة في القرن العشرين، أو من تولاّها، تجعلها بعكس ذلك. حيث إن **الجاحظ** قد زعم- على ما في كلامه من تعميم ومغالاة مفرطة؛ لعامل حماسته في خصومة الشعوبيّة ومحاجّتهم- أن العرب كانوا من الفطنة وبداهة الرأي وحِدّة الطبع بحيث لا يحتاجون إلى ما يحتاج إليه سواهم من بني

(١) يُنظر في هذا مثلاً: ديتشس، ديفد، (الباب الأول).

(٢) ومن هذا ما نظمه شوقي من مسرحيات، وما تسارع إلى نظمه آخرون ممّا سمّوه بملاحم شعرية، وما حاول سليمان البستاني في مقدمته لإلياذة هوميروس أن يلتمسه للعرب من ملاحم وشعر قصصي، وما تعلّق به السيّاب وغيره من اجتلاب الأساطير القديمة بمناسبة وغير مناسبة، اجتلابًا أشبه بتقنية التشبيه أو الكناية التقليدية منه بعملية التخليق الفنيّ الحيّ لأنفاس أسطورية يصطنعها النصّ الشِّعري نفسه.

(٣) البيان والتبيين، ٣: ٢٨.

البشر- وإنْ كان أولئك من خطباء اليونان والفرس- من كَدّ القريحة ومدارسة الكُتب والتكلّف في الصنعة؛ لأنهم ملهمون- بزعمه- تأتيهم المعاني أرسالاً وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً! فهو بهذا يدّعي للعرب سعة التصوّر والخيال و"أصناف البلاغة من القصيد، والأرجاز، ومن المنثور، والأسجاع، ومن المزدوج، وما لا يزدوج"(١). فجُعل لدى هؤلاء ما كان لدى **الجاحظ** مدحةً للعرب- من سرعة البديهة والارتجال- وصْمَةً لهم، تُعلّق تبعتُها على العِرْق الجنسيّ الذي ينتمون إليه. ولولا الإسراف العنصريّ بين الضِدّين- ممّن انتصر للعرب ومن انتقص منهم- لاستقام الميزان العلمي في تقرير المسألة، ولأُريح القارئ من مفاضلاتٍ لا منتوج لها؛ لأن لكل شعبٍ تجربته وتميّزه وشخصيته، وإن قصّر في جانب فلا يعدم إحسانه في آخر؛ إذ كانت سُنَّة الاختلاف غالبة في الحياة والأحياء؛ "ولو عرفوا [كما يعقّب **الجاحظ** على الشعوبيين] أخلاق أهلِ كلّ ملّة، وزِيّ أهلِ كلّ لغةٍ وعِلَلهم، على اختلاف شاراتهم وآلاتهم، وشمائلهم وهيئاتهم، وما علّةُ كلّ شيء من ذلك، ولِمَ اجتلبوه ولِمَ تكلّفوه، لأراحوا أنفسَهم، ولخفّتْ مؤونتُهم على مَن خالطهم."(٢)

على أن أولئك الذين لم يعرفوا أخلاق أهل كلّ لغةٍ وعِلَلهم، كثيرًا ما يقعون في الازدواج والتلفيق، وإنْ كانوا من المحبّين لأُمّتهم العربية. لأنهم في الوقت الذي يريدون أن يقيسوا تراث العرب بمقياس آخر أعجبهم لدى أُمّة أخرى، ثم تعييبهم ملاءمته لجسد تراثهم، يأخذون في التذبذب بين حالتين؛ فهم- في الوقت الذي يرون نموذجهم الموروث قاصراً عن مقاسهم المستورد- لا يرضون، غريزيًّا، أن يعترفوا على تراثهم بهذه الحال القميئة، فإذا هم يرفعون النموذج التراثي تارة ليخفضوه تارة أخرى، ليس عن وعي نقدي بما له وما عليه، ولكن عن فقدان الجرأة، أمام أنفسهم أوّلاً وأمام قرائهم ثانيًا، أن ينسفوا بآرائهم ما لم يرضه ذوقهم العلمي الحديث من تراث الآباء. هذا في الوقت الذي يستبدّ بهم نزوع آخر نحو إظهار الثورة على التراث العربي، وإنْ مِن باب الظهور بمظهر الحداثة والتنوير. هذا الاختلال الذي جعل الناقد في القرن العشرين يقف كثيراً الموقفَ ونقيضَه، وهو ما يشخّصه هذا الجزء من كتاب **أحمد ضيف**. ذلك أنه- وقد قدّم رأيه المتابع **لسنت بوف** من أن يكون النقد الحقيقي هو دراسة الأشخاص "كل على حسب طبيعته لقصد الحصول على صورة صحيحة من نفوسهم، لنضعها في المكان الذي تستحقه والمنزلة الفنية التي تليق بها" (ص٢٠)- كأنما أُنسي ذلك بعد عشرين صفحة، فقال: "فكان الشِّعر عند العرب وجدانيًّا على حسب تقسيمهم وفهمهم له. وهذا من مميزاته؛ لأنه كله على هذا النحو حتى في الشِّعر الحماسي. فإنك إذا قرأت أخبار الحروب وجدت شخصية الشاعر ظاهرة فيها؛ لأنه يفتخر بشجاعته وبحسبه. وذلك يجعل الشِّعر أقلّ أثراً في نفس القارئ ممّا إذا تجرّد الشاعر عن نفسه، ودخل فيما يصحّ أن يكون صورة من صور

(١) م.ن.، ٣: ٢٩.
(٢) م.ن.، ٣: ٣٠.

النفوس الأخرى، وحالة من الأحول العامة، بخلاف الشِّعر الاجتماعي." (ص٤٢). إنه اضطراب أسلوبيّ فكريّ؛ إذ كيف إذا تجرّد الشاعر من نفسه تُمْكن دراسة شخصه للحصول على صورة صحيحة منها، لوضعها في المكان الذي تستحقه والمترلة الفنية التي تليق بها؟! إنهما دعوتان تنقض أُخراهما الأولى. ثم كيف تكون وجدانية الشِّعر العربي من مميزاته وتكون في الآن نفسه قد جعلت الشِّعر أقلّ أثراً في نفس القارئ ممّا إذا تجرّد الشاعر عن نفسه؟! وكيف تكون شخصية الشاعر ظاهرة في شعره، وقد قال في هذا الموضوع إن أحد أسباب سرقة الشِّعر وانتحاله اعتماده على الوجدانيات المحدودة؟! (انظر: ص٤٠). ذلك اضطراب منهجيّ من ورائه اضطراب فكريّ.

ثم انظر إلى هذين النصّين من الموضوع نفسه: "على حسب ما تكون البلاغة جزءاً من الحياة العامة لكل إنسان وفي كل زمان [أي أن تكون من النوع الاجتماعي العامّ الذي يشير إلى خلوّ الشِّعر العربي منه] يكون الكلام أثبت، وذلك لا يكون إلاّ إذا صادفت شيئًا عامًّا يترل من كل نفس، ويصحّ أن يقبله كل فكر ولا يثقل على الطبائع، وهذا هو سبب ارتياح النفوس للحِكَم والمواعظ." (ص٣٨). ثم بعد أن ذَكَر قلة هذا النوع، وأن هذا كان سببًا في قصور الشِّعر العربي عن مجاراة الأُمم الأخرى في الأغراض الاجتماعية العامّة، عاد ليقول: "إنّ الشِّعر العربي ميزته الأولى أنه وجدانيّ، يمثّل العواطف والإحساسات الشخصية، وإنّ هذه الروح الشِّعرية الفطرية هي سبب ما فيه من المتانة وخفّة الروح، وموافقته لكثير من الطبائع؛ فالشِّعر العربي القديم وجدانيّ فطريّ في أصله ومأخذه، اجتماعي في صورته وشكله؛ لأن به كثيراً من أثر الاجتماع العربي." (ص٤٩). فمرةً يعزو موافقة الشِّعر العربي للطبائع الكثيرة لما فيه من الوجدانيات، ومرة يجعل هذه الوجدانيات، الطاغية على ما سواها فيه، سببًا في قصوره وضيقه. وهو حينًا يزعم خلوّ الشِّعر العربي من آثار الاجتماع، وآخر ينسبه إلى الاجتماع العربي وآثاره.

ولا مندوحة للقارئ في الاعتذار **لضيف** بأن كتابه في أصله كان مذكّرات ألقاها على طلبته في فترات متفاوتة؛ ذلك لأنه كان قد وَقَف عليه وقفة واحدة، منقّحًا، ومرتّبًا، ومحشّيًا، ومقدّمًا، حتى أخرجه للناس في طبعته الأولى؛ ليجعل منه "مقدّمة لدراسة بلاغة العرب". فما كان إذن ليفوت عليه مثل هذا الاضطراب، لولا أن هذا الاضطراب كان حالة ذهنية، خاصة-عامّة، أقوى من أن يملك لها تقويماً، على رغم إعادة النظر واستئناف التفكير.

## ٥. الشِّعر الجاهلي وقضية الانتحال

ويعود المؤلِّف تحت عنوان "الشِّعر الجاهلي"، (ص٥١- ٦٢)، إلى الحديث عن العرب وتراثهم. وبالرغم من أنه قد أمّن سابقًا على مقولة **الجاحظ** في بديهة العرب وارتجالهم، فإنه ينقض ذلك هاهنا بقوله

(ص٥٥): "لا يمكن أن يصل الشاعر إلى هذا الضرب من البيان، ولا إلى هذا الإتقان إلاّ بتعمّل كبير، وجهد عظيم، خصوصًا هذه الأوزان المختلفة والقوافي المتعدّدة." فالعربي حينًا بدهيّ مرتجل، وحينًا متقِنٌ متعمّل، عظيم الجهد في صنعته. فأيّ القولين نصدّق؟! ويواصل القول: "إذا ذهبنا إلى أبعد ما قيل من الشِّعر الجاهلي، قبل الإسلام بنحو قرنين- على بعض الأقوال- نرى أن هذا لا يكفي لما وصل إليه من الإتقان والإمتاع في الصناعة، ولا لوصول الأفكار لهذا الحدّ من الحكمة في القول... لأن الأفراد لا يمكن أن يصلوا إلى ذلك إلا بعد تربية طويلة للمجموع، يتخرج فيها أهل المذاهب الخاصة." (ص٥٥-٥٦). يقول هذا بعد أن كان قد وصف الشِّعر الجاهلي في موضوعه السابق حول "أنواع البلاغة" بالسذاجة التي امتدّت إلى عصر الإسلام، وبالذاتية التي لا تفكّر في المجموع ولا في العامّ من المعاني. فكيف التوفيق بين زعمه ذاك ووصفه هنا الشِّعر العربي الجاهلي بالحكمة في القول، نتيجة التربية الاجتماعية الطويلة التي تخرّج أصحاب المذاهب الخاصّة فيها؟! إنْ هي إلا مراوحته في الحكم التي مرّت أمثالها من قبل.

ثم بعد أن يقدّم بالقول إن الأُمّة العربية من أذكى الأُمم، وأصفاها قريحة، وأكثرها استعداداً للرقي، يجاري **رِنان** وغيره من المستشرقين في الزعم "أن العرب ككل الأُمم السامية ليس لها أساطير في شعرها، ولا في عقائدها، وأن هذا يدل على ضيق الخيال لديهم؛ لأن الأساطير والخرافات إنما هي نتيجة سعة الخيال ونتيجة الحيرة وحبّ البحث والاطّلاع... قالوا كل ذلك يظهر أثره في بلاغات الأمم من نَظْمٍ ونثر، كما هي الحال عند الأُمم الآرية كاليونان وغيرهم من الأُمم الأوربية." (ص٥٧). ومع احتراسه بأن هذا القول فيه مبالغة إلاّ أنه ينتهي إلى: "أن الأُمم السامية ذات أفكار هادئة غير قلقة، راضية بصدق وصحة ما ترى... لأنهم أقنع الأُمم في حبّ الاستطلاع، وأرضاهم بما لديهم... وكلها أشبه بالحقائق العريانة، كما يقولون". (ص٥٨-٥٩).

ولو لم تكن المفاضلة بين الآريين والساميين مُبيّتة النتائج، لكان للعرب (البائدة أو الباقية) من الأساطير والخرافات والأوابد، المدوّنة أطراف منها، في مثل: "التيجان" (**لوهب بن منبّه**، ت.١١٤هـ=٧٣٢م)، أو "الأصنام" (**للكلبي**، ت.٢٠٤هـ=٨١٩م)، أو "أيّام العرب" (**لأبي عبيدة**، ت.٢١٠هـ=٨٢٥م)، أو "أيمان العرب في الجاهلية" (**للنجيرمي**، ت.٣٥٥هـ=٩٦٥م)، ونحوها، ما يقف بهم على حَدّ المساواة في حِدّة الذكاء وسعة الخيال، وفق ميزان **رِنان**، إنْ لم يَرْبُ بهم على سواهم. بل لكان في ما تكتشفه حفريات الآثار يومًا إثر يوم في الجزيرة العربية من تماثيل- بعضها على صلة بالآثار الرومانية واليونانية

نفسهما[١]- حجة يباهي بها العربُ اليونان، كي ينفوا عن أنفسهم تهمة السكونيّة وضيق الأفق الخيالي! هذا فضلاً عمّا يمكن أن يوضع في ميزان **رِنان** من آثار الأُمم العربية القديمة، **كالأكديّين**، **والسومريّين**، **والبابليّين**، و**الحضارات اليمنية**، و**المصرية القديمة**، بأهراماتها، وتماثيلها، وملاحمها الأسطورية المنقوشة مخطوطاتها على الحجارة، ممّا لعله كفيل بترجيح كفة الميزان الرِّنانيّ المذكور، لصالح العرب والأُمم السامية! أمّا العرب قُبيل الإسلام، فلو لم تكن نتائج المفاضلة بين الآريين والساميين مُبيّتة كذلك، لكان في الفارق الزمني بين عصر الإغريق وعصرهم من جهة، ثم في توالي الرسالات السماوية على أراضي الساميين أو في محيطهم من جهة أخرى- ممّا كان سببًا في خبوٍّ نسبيّ للعقائد الأسطورية لديهم، السابحة في أفلاك خياليّتها المرتبطة بالطفوليّة البشريّة- ما ينأى بالتعليل عن شباك المفاضلة بين مكوّنَي الذكاء والخيال في العرق الإنسانيّ لدى الآريّ والساميّ. بل لوقف بالباحث وعيُه بتركيبة الثقافة الاجتماعيّة العربيّة على سبب آخر- يبدو جذريًّا في ميل العرب إلى الغنائيّة عن الموضوعيّة- متّصلٍ بطبيعة الثقافة القَبَلِيَّة، ذات النمطيّة القِيَمية، والانغلاق الاجتماعي. ذلك أن الفنون الموضوعيّة لا تنمو غالبًا وتتطوّر في غير بيئات ذات مستوًى من التمدّن والانفتاح والقابليّة الحواريّة. وهي ظروف لم تكن السائدةَ في حياة العرب. ومن هنا، يتبدّى كيف أن التعليل العرقيّ كان مطيّةً سهلةً لتفسير الظواهر الأدبية إبان المدّ الاستشراقيّ في بدايات القرن العشرين. وتلك إذن حلقة أخرى من حلقات الفساد النقدي الذي غرسته الموازنات الاستشراقية- التي لا تخلو من عنصرية أحيانًا- في عقول أجيال قد يصحّ أن يُنعت بعضهم في بعض طرحهم بـ(مستشرقي العرب). كيف لا، والآريّ هو ربّ الحضارة والنور المُشرق على المَشرق، في مقابل صورة نمطيّة للمشرق الساميّ العربيّ، ربًّا للشويهة والبعير؟! فكلّ ما يقوله الأول للآخر إذن نورٌ وهُدىً، و"أشبه بالحقائق العريانة، كما يقولون"، على حدّ عبارة **ضيف**!

ويثير **ضيف** في هذا القسم من كتابه قضية الانتحال. ولعل هذه كانت أولى بوادر هذه القضية في العصر الحديث، أي قبل نشر مقال **مرجليوث** ١٩٢٥، أو كتاب **طه حسين** ١٩٢٦/ ١٩٢٧. حيث يسوق ما أورده المستشرقون، وبخاصة الألمانيون، من تشكيك في الشّعر الجاهلي لاستحالة استيعاب الذاكرة العربية لكل ذلك الشّعر، ثم بسبب أولئك النَّحَلة الذين كانوا يتّجرون بتزوير الشّعر، **كحماد الراوية وخلف الأحمر**. والغريب في منطق هؤلاء- الذين ينادون بالعِلْمِيّة ومنهج **ديكارت**- أنهم في الوقت الذي يشكّكون في ذاكرة أُمّةٍ شفاهيّةٍ كاملة كالأُمّة العربية، يؤمنون بأن فرداً واحداً، اسمه **حمّاد الراوية**، قد استوعب بذاكرته الشخصيّة ما لم تستطع ذاكرة الأُمّة العربية أن تستوعبه من محفوظات، حتى تمكّن من

(١) يُنظر: الفَيْفي، عبد الله، (٢٠٠١)، **مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا**، (جدة: النادي الأدبي الثقافي)، ٥٧.

حفظ أشعار العرب باختلاف اللهجات وتعدّد ضروب الشِّعْر، وحتى استطاع إدخال الشِّعْر في الشِّعْر دون أن يميّز الناقدُ بعضه من بعض، وحتى استطاع أن يحفظ – على سبيل التمثيل لا الحصر- ستين قصيدةً كلها تبتدئ بـــ"بانت سعاد"! لكنهم لم يصدّقوا هذا الزعم إلاّ حين رأوا فيه مستنداً يخدم غرضًا هدميًّا للشِّعر العربي أو التشكيك فيه على أقل تقدير. ونسوا- أو تناسوا- أنهم قد كذّبوا من قبل ما يصدّقونه الآن، لّما أرادوا التشكيك في صحة الرواية العربية، وحين كان مثل هذا التصديق بذاكرة الراوي العـــربي سيفـــسد عليهم ما يسعون إليه. ولقد كان أَوْلَى بهم أن يصدّقوا ما زعمه **حمّاد** من أنه قد أُعْـــثِر علـــى الطنـــوج النعمانيّة في الكوفة، وأنه إنما كان يستقي علمه بالشِّعر من كراريسها المدوّنة[(١)]، على أن يصدّقوا أنه كان فعلاً يستقيها من ذاكرته وحفظه. كان أَوْلَى بهم ذلك، لولا أنهم فيما يبدو قد أبرموا أمـــرهم علـــى أن يَدخلوا هذا المدخل في تجريد العرب من تراثهم، سواء أقيل بحفظه روايةً أم كتابة.

والحق أن **أحمد ضيف**، في هذه القضية تحديداً، قد ردّ على الرأي الاستشراقي المشكّك في صـــحة الشِّعر الجاهلي بقول منطقيّ، وإن لم يكن قد ناقش تفاصيل آرائهم مناقشةً علميّة. ذاهبًا إلى أن الروايـــة كانت قد وُضعت لها الضوابط في مدرسة الحديث النبوي، حتى أصبحت طريقة علمية، تضاهي أحـــدث الطرق العلمية. أمّا في الشِّعْر فلا يمكن الجزم بأن رواته كانوا يتحرّون ما يتحرّاه رواة الحديث من الصحة، مستدلاًّ بما يُنسب إلى الرواة من مكذوبات وما في الشِّعْر من مختلفٍ ومجهول. (ص٦١). يَستدلّ بهذا، مع أن الموضوعات من الأحاديث كذلك، والمكذوبات منه، والمشكوك فيه، لا يقلّ عن نظيره مـــن الـــشِّعْر. إضافة إلى أن هذا القياس- حتى لو سُلّم به- غير عادل؛ حيث كان الحديث نتاجَ فردٍ واحد، وهو محدود في حجمه، معروف قائله، يحيط به المتلقّون في كل حين، حراصاً على أمانة النقل عنه، حرصـــهم علـــى دينهم؛ أمّا نتاج الشِّعْر، فنتاج أُمّة بأكملها، يوشك أن يكون جميع أبنائها قد أدلوا بدلائهم في بئره، إبداعًا أو رواية. فأيهما أحرى بأن يكثر الاختلاط في شأنه؟!

ثم يتساءل: "كيف اختُرع هذا الشِّعْر الكثير، وبه من العبارات والأساليب ما يدلّ على أنه بـــدويٌّ صرف؟! وأيّ إنسانٍ يمكنه أن يحصل على هذه القُدرة، ليشغل وقته بذلك وينسبه إلى غيره، وكان أَوْلَى به أن يذكره لنفسه ليفخر به؟! وأيّ فائدة لأي معتوه أن يتعب في التأليف ويقول هو لفلان؟! أنرمي كـــل الرواة وعلماء اللغة والأدب بالكذب أو نتهمهم بعدم الثقة؛ لأن **حماداً** وغيره كذب مرة أو مرتين؟! وهل يصحّ أن نحكم على البلد أجمع بالمرض لأن بها إنسانًا مريضًا؟!" (ص٦١- ٦٢).

غير أن أحكام **ضيف** يعتورها كالعادة الاضطراب؛ فهو يقول في الفقرة ما قبل الأخيرة مـــن هـــذا

(١) يُنظر: ابن جني، (د.ت)، **الخصائص**، (بيروت: دار الكتاب العربي، نسخة منشورة عن طبعة دار الكتب المـــصرية)، ١: ٣٨٧. وقـــارن: الأسد، ناصر الدين، (١٩٧٨)، **مصادر الشِّعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**، (القاهرة: دار المعارف)، ١٥٦-٠٠٠.

الموضوع: "إنه في المستحيل أن تكون كل هذه الأشعار أو أكثرها مخترعة أو منسوبة إلى غير قائلها بدون سبب ولا داعٍ إلى ذلك." (ص٦١). وكان كما مرّ قد تشكّك في جدّية تلك الأسباب التي يقال إنها كانت تحمل على النّحْل. ثم إذا به يقول في الفقرة التي بعدها مباشرة: "غير أننا نرجّح أن كثيراً من الشِّعْر القديم منسوب كذبًا إلى الشعراء المعروفين." (ص٦٢). فما دام هناك "كثير" مكذوب، فما نسبته من "الكل" أو "الأكثر"؟ وكأنه بإضافة تلك العبارة يزعزع ما سبق إلى تقريره. أو كأننا هاهنا مرة أخرى إزاء مظهر من مظاهر حالة الانفصام المشار إليها في الشخصية النقدية العربية، حينما تتجاذبها الشكوك، بغياب نتائج علمية يستند إليها، أو ربما تتقاذفها النوازع إلى إرضاء جميع الأطراف من تراثيين وثائرين على التراث، مسايرين الطرفين بعبارات ملفّقة، لا يستقيم بها نسق علميّ سويّ.

وهي حالة مرّ بها طه حسين كذلك، حينما أصدر كتابه "في الشِّعر الجاهلي" (١٩٢٦) ثم تراجع عن كثير منه في السنة التالية في كتابه "في الأدب الجاهلي" (١٩٢٧)، ولعله قد تراجع في سنوات حياته اللاحقة عن بعض ما تضمّنه كتابه الأخير أيضًا. ولو كان ما انتهى إليه الناقد من هؤلاء يقوم على أسانيد علميّة أصيلة، لما تزعزع، فتقهقر بتلك الطريقة. صحيح أن الآراء النقدية ليس لها الدرجة من ثبات النتائج العلمية في العلوم الطبيعية، ولكن أيصحّ علميًّا أن تصل درجة عدم الوثوقيّة إلى درجة تردّد الناقد بين ما تقرره فقرةٌ ولاحقتُها، إلاّ حين يكتب وهو متوتّر أصلاً بين تيارات نفسية واجتماعية وثقافية، لا تدع له فرصةً لإقامة منهجه أو رؤية ما يفعل أو يقول؟

يضاف إلى ذلك تلك الخطابية الأسلوبية، التي كانت ما تزال آخذة بتلابيب الأقلام النقدية في مطلع القرن العشرين. كيف لا، وقد كان أحدهم يفتتح دارسته بتمهيد نظريّ- أو هكذا يفترض أن يكون- يسميه "خُطبة"، كما فعل **أحمد ضيف**. فلا غرابة إذن أن تستبدّ الشِّعْرِيّة الخطابيّة- بسحر العبارات البلاغيّة الطنّانة فيها- بالمضامين التي تحملها. ولا غرو، فقد كان معظم ذلك الجيل من الأزهريّين، أو المتأثرين بالثقافة الأزهريّة السائدة- وإن أظهروا الثورة عليها- بما هي معروفة به من تطريب أسلوبي، يسعى صاحبه إلى استيفاء تردّد نغماته، ثم لا ضير لديه، إذا اتلأبّ له ذلك، أن تذهَب جمالية الأسلوب باستقامة المحتوى العلمي والنقدي. وتلك عوامل تتضافر في تعرية المؤسّسة النقدية العربية في مطالع القرن العشرين.

وبإطلالة لسبر امتدادات ذاك الخطاب الخطابي، الذي مرّ بعض أثره آنفًا لدى **ضيف**، على الخطاب النقدي العربي عمومًا، ما يشكّ متابع الحركة النقدية العربية اليوم- ونحن في مطلع القرن الحادي والعشرين- في أن ظاهرة المنبرية النقدية ما تزال تضرب بأطنابها في الوطن العربي. وما على القارئ ليستدلّ على صحة ذلك إلاّ أن يطّلع على مثاله الصارخ في ما يسمّى بالمعارك الأدبية أو النقدية، التي تنشب بين حين وآخر- على خلفياتٍ لا علاقة لها بقضايا موضوعيةٍ من علمٍ أو أدب- بين زملاء عمل أو متنافسين على صيتٍ أو مركز. وكانت أيام العرب النقدية- على طريقة أيام العرب القديمة- قد انطلقت في تلك

الحقبة نفسها من مطالع القرن العشرين، مع انتشار الطباعة والصحافة العربية، وكثيراً ما حَمَلَتْ ذات القِيَم القديمة من: العصبيّة، والتناحر على الماء والكلأ، والأخذ بالثأر، والجهل فوق جهل الجاهلين! أو لم يجعل **العقّاد** مثلاً من **شوقي** غَرَضًا لسهامه، هازئًا من إمارته للشِّعْر العربي، ليتبدّى من بعد أن **العقّاد** نفسه كان يحلم بإمارة قبائل الشعراء، وهو ما تهافتَ عليه فعلاً بعد وفاة **شوقي**؛ فتوّجه المتوِّجون أميراً للشِّعْر، وإن لم يعترف بإمارته غير الخطباء ممن حضر الحفل من مماليه، وعلى رأسهم **طه حسين**؟![1] أ و لم يكن **العقّاد** و**المازني**[2] كذلك يومئان في هجومهما الذي شنّاه على **شوقي** و**المنفلوطي** إلى أصل هذين الأخيرين وفصلهما؟! وكذا فَعَلا بزميلهما القديم **شكري**، وإن لم يَجْرُؤَا على الإيماء إلى دمائه المغربية هذه المرة، اتقاء الفتنة في وَسَطٍ عربيّ. وهذا ما كان يمنح شغب ما يسمى بالمعارك الأدبية فرصةً دائمة لتغدو ملهاة شعبيّة عربيّة، يُشغف بها القراء، وإن لم يكونوا في عيرٍ ولا نفير.

## ٦. النقد الأدبي وعقدة النقص العربي !

ويعقد **أحمد ضيف** مقالات حول النقد الأدبي، مقارنًا بين ما انتهى إليه تطوّره، في فرنسا تحديداً، إلى نهاية القرن التاسع عشر، والنقد العربي القديم. وقد قدّم لذلك بمقدمة نظرية حول النقد الأدبي، (ص٩٠-٩٩)، تعكس رؤيةً متقدّمةً ووعيًا أصيلاً بطبيعة النقد ووظيفته.

وفي الحُكْم على النصّ الأدبي، يخْلص- بعد مناقشة العلاقة بين الذوق المهذّب المدرّب والعِلْم- إلى ثلاثة أسس، تمثّل الطريقة التي اختارها، كما قال، وهي:

١) "أن يكون الناقد واقفًا تمام الوقوف على نوع الكلام الذي يَدْرُسُه." وهذا يعني العِلْم بالجنس الأدبي الذي يقوم الناقد على دَرْسِه.

٢) "أن تكون له طريقةٌ يبني عليها حُكْمه، وأصولٌ يرجع إليها في ذلك." وهذا يعني المنهج. الذي يجب أن لا يخضع للذوق الصرف، وإنما يقيّد بمنهاج علمي، يشمل طريقة التأتي للحكم وأصوله ومرجعيّاته.

٣) "البحث عن صحة ما في الكتابة بواسطة صلتها بالكاتب والاجتماع وتأثير ذلك في الكلام والصناعة." وهذه إشارة إلى مفهوم السياق، الذي يجب أن يُربط به النصّ؛ لكي تُرى أبعاد ذلك

(١) وتُنظر خطبة طه حسين عن شعريّة العقّاد في تلك الاحتفالية التتويجيّة: (التونسي، محمّد خليفة، (د.ت)، **العقّاد: دراسة وتحيّة بأقلام طائفة من المؤلِّفين**، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية)، ٢٢٧- ٢٣٢).

(٢) يُنظر: ٢٠، ٨١.

السياق المعتمد عليه النصّ في وجوده. وكان قد نبّه أيضًا إلى أنه "كما أن البلاغة (=الأدب) لا تكون دائمًا صورة للاجتماع، فليست أيضًا دائماً دليلاً على نفوس الكتاب. ولذا يجب البحث عن الأسباب التي تدعو الكاتب إلى ما كَتَب وإلى خروجه عن طبيعته." (ص٩٨).

هذا المنظور الوارد هاهنا- إنْ كان من استنباطات المؤلِّف أو من اقتباساته المترجمة غير المشار إليها- يدلّ على سلامة وَعْيٍ نقديّ، حسب مقاييس النقد اليوم، بعد مئة عام. وإذن قد لا يعيب حركة النقد العربية الحديثة عدم سلامة الفكر النقدي، من حيث هو، وإنما يعيبها أمران:

١) التخبّط في ملاحقة التيارات، التي تشرّق بها وتغرّب. كما تبدّى في كتاب **أحمد ضيف** هذا.

٢) التباين بين وجاهة التنظير وبين الممارسة التطبيقية. وقد كان **ضيف** نفسه غارقًا في التنظير، فكتابه هذا أشهرَ كتبه، وكتبه الثلاثة الأخرى-- "بلاغة العرب في الأندلس"؛ "العصر العباسي: محاضرات في الأدب العربي"؛ و"من محاضرات الأدب العربي"-- هي كتب في تاريخ الأدب وشواهده، ولا تُعرف له دراسة نقدية تطبيقية تذكر.

وفي هذا السياق من كتابه يعرض المؤلِّف للحركة النقدية بين القدماء والمحدثين، منذ القرن السادس عشر. ويُلحظ هنا أنه قد كاد يتخلّى عن استبداله مصطلح "البلاغة" بمصطلح "الأدب"، حيث صار يستخدم الأخير منفرداً أو مع مصطلح البلاغة. (انظر: ص١١٢).

ويُعيد القول حول مذهب **سنت بوف**. ثم يعرض لمذهب **تين** في النقد، مناقشاً رأيه، منتهيًا إلى القول: إن فلسفته أَثَرٌ من آثار العلوم القاعديّة، لكنه لا يمثّل إلا مقدّمات عامّة لمعرفة الأشخاص والأحوال العامّة، دون الفوارق الفرديّة في النفوس والعقول. (ص١١٨-٠٠٠). وما عرْضه لهذه المذاهب، وإبداؤه وإعادته محتفيًا بها، إلاّ دعوة صريحة أو ضمنيّة من دعواته إلى الأخذ بقِيَمها العلميّة في النقد العربي. ولذلك فهو يعرضها معرض التبجيل في موازاة آرائه الانتقاصية من النقد العربي، الذي يُلْحِقه بصفة الارتجالية في الأدب العربي. (ص١٥٨-٠٠٠). ولقد كان إخلاص **ضيف** في نواياه للدعوة إلى تبنّي مناهج علميّة في دراسة الأدب سِمَةً بارزة على كتابه؛ ولذا، فكما وقف موقف إعجاب بمذهب **سنت بوف**، في الدرس النفسي للأدب، فعل ذلك مع (**فرديناند بورنتيير** Ferdinand Breunetiere)، في قوله بـ"التدرج والانتقال في الأجناس الأدبية". (ص١٤٣-٠٠٠). على حين كان متحفّظاً على غيرهما، كالمذهب الانطباعي Impressionism، أو ما يسميه هو بـ"مذهب التأثير والانفعال"، عند (**جول لمتر** Jules Lemaitre)، (ص١٥٠-٠٠٠). وإنْ كان يراه- على كل حال- في منزلة أعلى من النقد العربي، الذي لا يعدو كونه بلاغة؛ لأن المذهب الانطباعي "مبني على ذوق سليم، هذَّب بالتربية والتعليم، والقراءة الكثيرة لأنواع بلاغات الأُمم المختلفة، والموازنة بينها." (ص١٦٤).

إلاّ أنه يعاود عَرْض تلك المجازفات العنصرية، التي ذهب فيها **جوستاف ليبون** و**رنان** و**تين** إلى المفاضلة بين الشعوب، وذلك تحت عنوان "خواصّ الأجناس البشرية وأثرها في العقول" (ص١٣٤-٠٠٠). حيث ذهب هؤلاء- الذين يسميهم بالعلماء- إلى المقارنة بين وزن المُخّ الأوربي والإفريقي والأستراليّ؛ لاستنتاج تفوّق الأوّل، طبعًا. كما راحوا يقارنون بين الجنس الساميّ والجنس الآريّ تارة، والأُمّة الإنجليزية والأُمّة الصينية تارة أخرى. ليتوصّلوا في النهاية إلى أن الجنس الآريّ الأبيض هو صفوة بني البشر، عقلاً وفنًّا! تلك الأحكام التي باتت اليوم في ذمة التاريخ اللا علمي، بعد ما أثبته قرنٌ من تطوّر العلم التشريحي البشري، من أن الإنسان هو الإنسان، لا فَضْلَ في أوربيّ على إفريقيّ، ولا في أبيض على أسود، ولا في آريّ على ساميّ؛ لا فرق من الناحية العضويّة، بيد أن الفروق تتأتّى لأسباب بيئيّة وثقافيّة. كما باتت في ذمة التاريخ اللا علمي بعد ما برهنتْ عليه تحوّلاتُ الواقع الحضاري- في ما يتعلّق بالصين أو اليابان، على الأقل- من أن الموازين العنصرية الأوربية للمخاخ البشرية إبان القرن التاسع عشر والقرن العشرين كانت أكذب من أن تستأهل الالتفات إليها. غير أنّ عرْضها في كتاب **ضيف** يدلّ دلالة حادة على ما كان من وطأة نتائجها على عقل العربي في القرن الماضي. وبرهان هذا تكشفه لغة الرجل نفسها، حين يحاول أن يناقش تلك الآراء فلا يجرؤ على ردّها إلاّ بمثل قوله: إن بعض الشعوب قد أثبتت قدرات "تكاد تضارع أهل الجنس الأبيض". (ص١٣٨). وقد يعتذر له معتذرٌ بالقول: إنه إنما كان يتورّع في الجزم بالرأي في ما قالوا قبل ثبوت نقيضه علميًّا. لولا أنه وهو يناقش هذه القضية، متحدّثًا عمّا أحدثته الحضارة الإسلامية من تحوّل في الجنس العربي، يستخدم التحفّظ نفسه أيضًا، عندما يقول: "إنه قد أشبه استعدادُهم (أي استعداد العرب المسلمين) استعداد الأُمم الأخرى، و لم يمنعهم جنسهم من الاندماج في غيرهم والأخذ عنهم ومشابهتهم بعض الشبه." (ص١٤٠). وهكذا، فقراءة نصّ **ضيف** من داخله تكشف عن تصوّره أن الحضارة الإسلامية- التي نهل منها الغرب في كثير من علومه وفلسفته- لم تكن بأكثر من محاولة، لا بأس بها، للتدجين، تغلّب بها الجنس العربي على خواصّه العامّة، فاستطاع أن يملك قدرات تكاد تضارع استعداد أهل الجنس الأبيض، فشابه استعدادُه استعداد الأُمم الأخرى من الآريين- الذين يَكْبُرون في ذهن الجيل الذي عاصره **ضيف** وفي نفسه- بعضَ الشبه، لا كله. وكان قد أَسِفَ لعدم حدوث ذلك الانقلاب العظيم الذي كان منتظراً حدوثه في تاريخ الشِّعر العربي بفعل الأثر الفارسيّ، الآريّ، على الشِّعر العربيّ الساميّ؛ "لكن هذه العاصفة الآريّة، التي هبّتْ من بلاد الفُرْس، لم توشك أن تظهر حتى ذهبتْ هباءً في صحراء العرب." (ص١٨٠).

وبذا فقد شيّدت مؤسّسة النقد العربي في القرن العشرين على هذا الأساس المرتبك، تحمل عقدة نقص، لا في أدواتها فحسب، ولكن في جنسها البشري أيضًا.

أمّا النقد العربي القديم، **فضيف** يعمّم عليه صفة ما حُفظ من آراء انطباعيّة عابرة كانت للجاهليين في

الشِّعْر. معلّلاً ذلك بطبيعة الجنس العربي ومزاجه. (ص١٦٥). وهو- على كل حال- لا يرى النقد إلا في دراسة نفسيّة الكاتب ومجتمعه من خلال نتاجه الأدبي. إلاّ أنه يستثني من النقد العربي البياني بعض الاستثناء، ككتابَي "الوساطة" للقاضي **الجرجاني**، و"إعجاز القرآن" **للباقلاني**؛ لاهتمامهما بتحليل المعاني ومعرفة الآراء الشهيرة حول صناعة الشِّعْر. (ص١٧٠-١٧١).

ويأخذ على النقاد العرب القدماء- في الوقت نفسه- عدم التفاتهم إلى النثر، الذي شهد- برأيه- تطوّراً وارتقاءً لم يشهده الشِّعْر. لكن **ضيفًا** قد فعل الشيء نفسه، حين لم يلتفتْ في كتابه- وهو المُعَنْون بـ"مقدمة لدراسة بلاغة العرب"- إلى النثر العربي، إلا في ذيل كتابه، وعلى سبيل الإشارة فقط. وهو انحياز ظلّ سائداً كذلك على امتداد القرن العشرين، على الرغم ممّا شهده النثر العربي من قفزات نوعية خلال هذا القرن، لعلها أهمّ ممّا حدث في ميدان الشِّعْر.

## نتائج

من خلال هذه القراءة في نموذج من نماذج البنية التأسيسية لنقدنا العربي الحديث- وهو كتاب "مقدمة لدراسة بلاغة العرب"، **لأحمد ضيف**- يمكن استخلاص النتائج التالية:

١. كان اتصال العرب بالغرب في مطلع القرن العشرين أحد أهمّ العوامل في انطلاق النزعات التجديديّة في الأدب والنقد والفكر في العالم العربي.

٢. لا يبدو تدريس الأدب في مدارسنا العامة اليوم قد لحقه تطوّر كبير عمّا وصفه **أحمد ضيف** من حاله في مطالع القرن العشرين. إن لم يكن قد انحدر اليوم عن مناهجه القديمة والحديثة معاً، ولاسيما بفعل ما قد يؤثّر في وضع المناهج من نزعات إقليمية أو إيديولوجية.

٣. كان كثيرًا ما يولد النص النقدي منذ مطالع القرن العشرين بوصفه نتاجًا جامعيًّا، يُسهم في تشكيل وعي الجيل الجديد عبر مرحلتين: مرحلة أكاديمية، من خلال تدريسه لطلبة الجامعة، ومرحلة عامّة، بعد نشره للناس في كُتب. لأجل ذلك ازدادت خطورته، بما له وما عليه.

٤. كان العقدان الأوّلان من القرن العشرين مخاضًا نقديًّا، ليس على المستوى الأدبي فحسب، ولكن على المستوى الثقافي والحضاريّ العامّ أيضًا. وهو ما أرهص لانبثاق تيارات تدعو إلى التجديد، منذ العشرينيّات، كحركة الديوان، ومدرسة أبولو، وغيرهما.

٥. بتأثير من النهضة العلمية الأوربية، التي أدت إلى نشوء تيارات في علمنة الآداب والفنون، ثم ما أعقبها من هبوب القيم الاشتراكية على الشرق والغرب، لُحظ أن الرؤية النقدية العربية السائدة في الربع الأول من القرن العشرين، وما تلاه، كانت تُوْلِي الأهمية الكبرى في الأدب ودراسته للبعد النفسي

والاجتماعي. لذلك لم يلتفت النقاد العرب إلى محاولة استثمار الجهد البلاغيّ النصوصيّ العربيّ القديم إلاّ متأخرين، وعلى نحو باهت، وبتأثير اللسانيّات النقديّة، الغربية كذلك.

٦. كان النص النقدي العربي في مطالع القرن العشرين متجاذباً بين نموذجين: الأول، يسعى إلى تبنّي المناهج الغربية المتلاحقة، وإلى المطابقة- الشكلانيّة غالبًا- بين المعطى الغربي والعربي، وإن اعتور طريقه الخلل، فتبايَنَ تنظيره عن تطبيقه- إن كان له تطبيق- أو اضطر إلى تبديل رؤاه بتبدّل المناهج المتَّبَعة المتتابعة. أمّا النموذج الآخر، فكان يمارس الجدل أحيانًا للجدل، متحلّيًا بمظاهر الأصالة، وإن لم يتحلّ بتدقيقٍ في الوعي العلميّ والمصطلح، لمناقشة ما يُوافِق عليه من الأطروحات أو ما يُعارض.

٧. بدأتْ مؤسسة النقد العربي في القرن العشرين مشاغلها وهي تحمل عقدة نقص، لا في أدواتها فحسب، ولكن في جنسها البشري نفسه أيضًا. ذلك أنه بتضخّم الهوة الحضارية بين الغرب والمجتمع العربي، الذي خرج للتوّ من مخالب التخلّف ليقع في براثن الاستعمار، ثم بفعل الإرهاب المعرفي من بعض الطرح الاستشراقي، تصدّر التنويريون شعوبهم وقد وَقَرَ في نفوسهم تفوّق الجنس الآريّ، في العِرْق أوّلاً ثم في الفكر والخيال والحضارة. ولقد شكّلت نظريات **جوستاف ليبون، ورِنان، وتين**، في المفاضلة بين قدرات الشعوب، المنتهية إلى تفوّق العنصر الأبيض الآريّ، ضغطاً على ذهن العربي ونفسه، تبدّت آثاره في نصوص الناقد وردود أفعاله، كما يكشف عنها نموذج هذه القراءة.

٨. شهد القرن العشرون منذ بداياته محاولات مختلفة لاستدراك ما ظُنّ أنه قد فات أُمّة العرب بين الأُمم، من أن يكون لها شعر موضوعي، كالملاحم والمسرحيات الشِّعرية، وذلك ما كان يقول به المستشرقون في مفاضلاتهم بين الجنس الآري والسامي. وهو ما تابعهم في تكريسه النقاد العرب. لكن المفارقة أن المحاولات الشِّعرية العربية في هذا المضمار قد جاءت بمثابة رِدّة فنية، بعد انتهاء عصر الملاحم والمسرحيات الشِّعرية، لدى أهلهما أصلاً.

٩. كان النص النقدي العربي منذ مطالع القرن العشرين كثيراً ما يقع في أرضٍ سبخة من الازدواج والتلفيق؛ لأسباب موضوعيّة ونفسيّة واجتماعيّة. فالناقد موضوعيًّا يجد نفسه- وهو يجب أن يقيس تراث العرب بمقياسٍ آخر لأنموذج أُمّة أخرى- متذبذبًا بين حالتين مختلفتين، تمثّلان لديه نوعًا من الفصام الفكريّ: حالة التراث، وحالة المقياس. ثم هو قد لا يرضَى، غريزيًّا، أن يعترف على تراث آبائه بالنقص، إن تبيّن له ذلك بمقايسته إلى غيره. وهو كذلك- بغياب الحرية الفكرية الكافية- لا يملك أمام أُمّته نقد تراثها أو نقصه. فإذا هو لتلك العوامل يرفع النموذج التراثي تارة ليخفضه أخرى، ليس عن وعيٍ نقديٍّ بما له وما عليه، ولكن عن فقدان الجرأة أمام الموضوع، وأمام نفسه، وأمام القارئ. فيكتب متوتّراً بتيّارات شتّى لا تدعه يقيم منهجًا أو حتى يرى حقيقة ما يفعل. وهذا

ما يجعله أحيانًا يقف الموقف ونقيضه في آن.

١٠. كانت المنبرية النقدية أحد الأدواء التي بدت مسيطرة على النصّ النقدي، في مطالع القرن العشرين، على الأقلّ. ويمكن القول إن ما يسمى بالمعارك الأدبية- منذ اندلاعتها في ذلك العهد- كانت الحامل الأول لنبراس الطابع الخطابي في المرافعات النقدية العربية.

١١. انكبّ النقد العربي منذ مطالع القرن العشرين على قضايا الشِّعر دون النثر. وهو انحياز ظلّ سائداً على امتداد القرن، على الرغم ممّا شهده النثر من قفزات نوعية، لعلها كانت أهمّ ممّا حدث في الشِّعْر.

## المصادر والمراجع


- الأسد، ناصر الدين. (١٩٧٨). **مصادر الشِّعر الجاهلي وقيمتها التاريخية.** (القاهرة: دار المعارف).
- الأمين، عزّ الدِّين. (١٩٧٠). **نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر.** (القاهرة: دار المعارف بمصر).
- التونسي، محمد خليفة. (د.ت.). **العقّاد: دراسة وتحيّة بأقلام طائفة من المؤلِّفين.** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية).
- الجاحظ. (١٩٧٥). **البيان والتبيين.** تح. عبد السلام محمد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي).
  (د.ت.). **الحيوان.** تح. عبدالسلام محمّد هارون (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي).
- ابن جني. (د.ت.). **الخصائص.** (بيروت: دار الكتاب العربي، نسخة منشورة عن طبعة دار الكتب المصرية).
- حسّان، تمّام. (١٩٧٣). **اللغة العربية معناها ومبناها.** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
- حسين، طه. (١٩٨٤). **في الأدب الجاهلي.** (القاهرة: دار المعارف).
- الخفاجي، شهاب الدين (ت. ١٠٦٩هـ). (١٩٥٢). **شفاء الغليل.** (مصر: ؟).
- دك الباب، جعفر. (١٩٨٠). **الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني - نظرية الإمام الجرجاني اللغوية وموقعها في علم اللغة العام الحديث.** (دمشق: مطبعة الجيل).
- دياب، عبد الحيّ. (١٩٦٨). **التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد.** (القاهرة: دار الكاتب العربي).

- ديتشس، ديفيد. (١٩٦٧). **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق.** تر. محمد يوسف نجم، مر. إحسان عبّاس (بيروت- نيويورك: مؤسسة فرانكلين).
- الزركلي، خير الدين. (١٩٨٤). **الأعلام.** (بيروت: دار العلم للملايين).
- العقاد والمازني. (د.ت.). **الديوان في الأدب والنقد.** (القاهرة: الشعب).
- علي، جواد. (١٩٧٣). **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام.** (بيروت: دار العلم للملايين).
- عيّاد، شكري محمّد. (١٩٨٦). **دائرة الإبداع: مقدّمة في أصول النقد.** (القاهرة: دار الياس العصرية).
- الفَيْفي، عبد الله. (١٤٢١هـ=٢٠٠٠م). "الإشارة- البنية- الأثر، قراءة في "دلائل الإعجاز" في ضوء النقد الحديث". **جذور "التراث"**، (النادي الأدبي الثقافي بجُدَّة)، ع٤ م٢، ص ص ٧-٣٢.

(٢٠٠١). **مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا.** (جدة: النادي الأدبي الثقافي).

"مناهجنا المدرسية: تكريس العقلية التقليدية ورثاثة الذوق الأدبي". **المجلة الثقافية، جريدة الجزيرة- السعودية**، الأعداد، ١٢٧، الاثنين ١٤ رمضان ١٤٢٦هـ= ١٧ أكتوبر ٢٠٠٥م؛ العدد ١٢٨، الاثنين ٢١ رمضان ١٤٢٦هـ= ٢٤ أكتوبر ٢٠٠٥؛ العدد ١٢٩، الاثنين ١٢ شوال ١٤٢٦هـ= ١٤ نوفمبر ٢٠٠٥م.
- ابن قتيبة. (١٩٦٣). **أدب الكاتب.** تح. محمد محيي الدين عبد الحميد (القاهرة: مطبعة السعادة).
- لانسون وماييه. (١٩٤٦). **منهج البحث في الأدب واللغة.** تر. محمد مندور (بيروت: دار العلم للملايين).
- محمود، زكي نجيب. (١٩٨٨). **قشور ولباب.** (القاهرة- بيروت: دار الشروق).
- مندور، محمد. (د.ت.). **في الأدب والنقد.** (القاهرة: دار نهضة مصر).

(١٩٧٣). **في الميزان الجديد.** (القاهرة: دار نهضة مصر).

(١٩٤٨). **النقد المنهجي عند العرب.** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر).
- هايمن، ستانلي. (د.ت.). **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة.** تر. إحسان عبّاس ومحمد يوسف نجم (بيروت: دار الثقافة).
- وهبة، مجدي. (١٩٧٤). **معجم مصطلحات الأدب.** (بيروت: مكتبة لبنان).
- ويليك، رينيه؛ أوستين وارين. (١٩٨٧). **نظرية الأدب.** تر. محيي الدين صبحي، مر. حسام

الدين الخطيب (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد (٢)، عدد (٢)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

# تحولات "فاعلن" في شعر التفعيلة:ديوان شجر الليل لصلاح عبد الصبور "نموذج تطبيقي"

د. راشد علي عيسى *

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٨/١٧ تاريخ قبوله :٢٠٠٦/٣/١٤

## ملخّص

تناول هذا البحث تحولات البنية الإيقاعية في تفعيلة (فاعلن) في شعر التفعيلة من خلال ديوان شجر الليل لصلاح عبد الصبور . وقد بلغ عدد التحولات عشراً ، بعضها وارد في الشعر العمودي وبعضها الآخر جديد منسجم مع طبيعة التطور في موسيقى الشعر .

وانتهى البحث إلى أن تفعيلة (فاعلن) تمتاز بأوسع فاعلية إيقاعية بين تفاعيل الشعر العربي بسبب مرونتها ، وتقبلها للتجزئة والإضافة والتدوير والاشتراك مع تفعيلة أخرى في القصيدة الواحدة ، فكان أثرها كبيراً ومهماً في التشكيل الموسيقي في الشعر الحديث.

## Abstract

This paper deals with variations of rhythmic structure into "Fa'elon" foot in the modern verse, with application of "Shajer Allail" by Salah Abid_Alsapor .These variations have reached to Ten, some of it has been used and known in traditional poetry, while the other is new and cooperate with development nature of verse music. The paper concludes that "Fa'elon" foot has an exceptional and wide rhythmic activity among all foots, because of its flexibility, to be divided, addition, internal rhythm and its contribution to another foot in the poem itself. So its activity has turned to a wide and important for rhythmic formation in modern Arabic verse.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة .

**المدخل**

لعل أبرز تطور موسيقي طرأ على الشعر الحديث استخدام التفعيلة في بناء السطر الشعري بحرية تتيح للشاعر تكرارها حسب طبيعة التشكيل الإيقاعي في القصيدة ، في حين ظلت قرونا طويلة تستخدم بشكل منظم محدود في البيت الشعري وفق وزن البحر الذي تقوم عليه القصيدة العمودية . فاستخدم الشعراء المعاصرون تفعيلة رئيسة واحدة في القصيدة على الأغلب وتفعيلتين في النادر . و لم يخرج استخدام التفعيلة عن صورتيها الكاملة والزاحفة المعروفتين في الشعر العمودي عدا تفعيلة (فاعلن) التي بدت متميزة بفاعلية إيقاعية متنامية بحيث تمكن بعض الشعراء من توليد صور إيقاعية أخرى من بنيتها المرنة ؛ الأمر الذي مهّد الطريق لجيل آخر من الشعراء لاستخدام تحولات (فاعلن) بحرية فنية واسعة خدمت طبيعة التطور في موسيقى الشعر العربي وأكدت قابلية هذه التفعيلة لمنح الشاعر طاقة فنية إضافية في تشكيل البنى الإيقاعية الجديدة في شعر التفعيلة .

و لم أجد فيما اطلعت عليه من دراسات وبحوث في موسيقى الشعر العربي قديمها وجديدها من حاول استقراء التحولات الإيقاعية في فاعلن في الشعر الحديث ، وربط هذه التحولات بصورها القديمة سيّما أن مجموع التحولات قارب عشر تفاعيل ، وهو عدد فائق لم تصل إليه تحولات تفعيلة أخرى في الشعر العربي حسبما يتوقع الباحث ، ولا ريب أن هذا العدد المميز من صور فاعلن يجيب عن سؤال طال طرحه وهو : لماذا تبدو "فاعلن" أكثر التفاعيل حضوراً في الشعر الحديث ؟ حتى إن المتأمل في المجاميع الشعرية خلال ثلاثين عاماً خلت ليجد من بينها مجموعات قامت جميع قصائدها على فاعلن الأصلية وتحولاتها أو استخدمت فاعلن وتحولاتها[(١)] في أغلب قصائد المجموعة ، علماً بأن تفاعيل من مثل فعولن وفاعلاتن ومستفعلن ومفاعلتن سجلت حضوراً غنياً في شعر التفعيلة إلا أنه حضور أقل من حضور فاعلن التي تأتي رئيسة منفردة ، وتأتي مشاركة ، وتأتي مجزأة قابلة للتدوير بيسر لا تعادلها فيه تفعيلة أخرى .

وقد اخترت مجموعة (شجر الليل) للشاعر المصري صلاح عبد الصبور لتكون نموذجاً تطبيقياً أساسياً لإجلاء تحولات فاعلن في شعر التفعيلة ، ذلك لأن (فاعلن) في صورها الأصلية أو الزاحفة أكثر التفاعيل حضوراً في هذه المجموعة ، إذ استخدمها الشاعر في أغلب تحولاتها ، كما أن بعض استخداماتها أثار ردود فعل لدى بعض الدارسين الذين استغربوا وربّما خطّأوا بعض تلك الاستخدامات . يزاد على ذلك أن صلاح عبد الصبور أحد الشعراء العرب البارزين الذين تحملوا كثيراً من أعباء التجاوز في مجال الشعر الحديث ، لما عرف عنه من مبادرات تجريبية جريئة ومجتهدة في تطويع موسيقى الشعر العربي لصالح الأنماط

(١) انظر ديوان علي العامري ، **كسوف أبيض**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت عمان ١٩٩٧م.

الجديدة من شعر التفعيلة ولا سيّما ذات الطبيعة الدرامية التي تبرز فيها عناصر الحوار والصراع النفسي والسرد شبه القصصي والمسرحي .

**صورة "فاعلن" في الشعر العمودي**

لا يكاد يختلف اثنان على أن الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠هـ) كان أول من انتبه ذوقياً إلى الصورة الموسيقية في الحرف والكلمة والمقطع ، فراح يستبين صحة ذوقه باستخدام النقر بالأصابع ليستظهر الملامح النغمية الجامعة بين أوزان الشعر العربي[١]. الأمر الذي أكد بدءاً العلاقة النفسية الفطرية بين الإنسان وموسيقى اللغة ، واكتشف تالياً العالقة الفنية العضوية بين الشعر والموسيقى ، سيّما أن " نشأة الشعر العربي كانت مصاحبة للنغم ... وحين نستنطق التاريخ الأدبي نجد أن الصلة وثيقة بين الحداء والشعر في تطور تراكيبه وتوفيق أوزانه وتقسيم أعاريضه "[٢].

وقد درس المستشرقون العروض بمقارنته بالأعاريض الأوروبية و الإغريقية وبقوانين الموسيقى النظرية فبينما استطاع إيوالد أن يبدأ من الواقع المعترف به لكمّ المقاطع لم يستطع أن يثبت نتائجه المتعلقة بالعامل الإيقاعي الثاني وهو النبر ، إلا بتخمينات وصل إليها عن طريق مقارنة بنية بيت الشعر العربي ببنية البحور الإغريقية [٣] ، ثم قدم ستانسيلاس جوجيار تفسيراً جديداً كليةً لطبيعة العروض العربي ، فقد قرر تبني نظام الموازين الموسيقية وازناً زمن كل مقطع بالضبط مثبتاً إياه بترقيم موسيقى عوض الاكتفاء بتمييز مقاطع طويلة وأخرى قصيرة بنسبة ٢-١ ، وقد قبل التقسيم إلى تفاعيل وبحور كما وجده في صيغه العربية ، ومن موازينه الموسيقية استخلص النتيجة الآتية وهي أن زمناً قوياً وآخر ضعيفاً ، يجب أن يتناوبا دائماً[٤]، وهي نتيجة تؤكد طبيعة الصوت البشري القائمة على متحرك وساكن وما بينهما من تكرار أو صمت ، وعلى هذا المبدأ قامت الصلة المتينة بين الزمن الصوتي للتفعيلة وزمنها الموسيقي المتحول بالتكرارأو المد أو الإطالة ترنيماً وتطريبا، ولعل التنامي الموسيقي الذي يحدث في الوحدة الصوتية للتفعيلة أشبه بالتشكيل الفني للصورة Image بواسطة الحاسوب[٥]ولكنه يبقى في الشعر تحوّلاً إيقاعياً خادماً لنظام الوزن الشعري في طبيعته الأولى وليس هدفاً للموسيقى النظرية

جعل الفراهيدي الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية منها اثنان خماسيان وهما فعولن وفاعلن وستة سباعية

---

(١) إبراهيم أنيس ، **موسيقى الشعر** ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٢م ،ص٥٩-٦٠ .

(٢) صابر عبد الدايم ، **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور** ، ط٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص١٧ .

(٣) محمد العلمي ، **العروض والقافية** ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٣م ، ص٨ .

(٤) المرجع نفسه ، ص٩ .

(٥) مثل برنامج (Adop Photo Shop) .

وهي مفاعيلن وفاعلاتن ومستفعلن ومفاعلتن ومتفاعلن ومفعولاتُ[١] و لم يتحدث عن فاعلن على أنها تفعيلة أصلية لبحر ما، مع أنه كتب قصيدتين إحداهما تتكرر فيها فاعلن المقطوعة أربع مرات في الشطر[٢].

وهذا البحر الذي قامت عليه القصيدتان هو الذي سمّي بعد الخليل ببحر المتدارك الذي لم يزعم الأخفش نفسه أنه تداركه على الخليل وإنما أورده في أحد مؤلفاته ، غير أن اللاحقين من الدارسين هم الذين قالوا بأن الأخفش استدرك البحر السادس عشر الذي سمّي بحر المتدارك كابن خلّكان[٣]والدماميني[٤]والدمنهوري [٥]والعقاد[٦].

ومن التسميات اللاحقة لبحر المتدارك: المحدَث والمخترَع والخبب والمتسق والشقيق (لأنه أخو المتقارب) والغريب وركض الخيل وقطر الميزاب وضرب الناقوس [٧]، ومن الملاحظ أن التسميات الثلاث الأخيرة ، انما هي صور نفسية للنغمات المتتالية من إيقاعات ركض الخيل "الخبب" والأصوات المنتظمة في قطرات الماء المتساقطة من الميزاب ، والصوت المتّسق في نغمات ضرب الناقوس ، وأحسب أن هذه التسميات صور نفسية صوتية لطبيعة تكرار التفعيلة ، إذ تتساوى المدد الزمنية في أثناء توقيعها فتحدث نظاماً إيقاعياً واحداً.

ومن المعلوم أن فاعلن تفعيلة مشاركة في عدد من البحور الأخرى كالبسيط والمديد والرمل والسريع وفي ما استجد بعد ذلك من مسميات تتعلق بموسيقى الشعر كالموشح والدوبيت[٨].

ولما كانت فاعلن تتألف من سبب خفيف (فا) ووتد (عِلُن) أي من النواتين الأساسيتين اللتين تقوم عليهما كل تفعيلة من التفاعيل الأخرى ، فإن هذه الخاصيّة الاستثنائية أكسبتها حيوية قوية في تشكيل بنى إيقاعية مختلفة ، رفدت موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه سواء في استخدامها تفعيلة أساسية في بحر المتدارك أو في مشاركتها في أوزان البحور الأخرى ، فجاءت صورها في الشعر العمودي كما يأتي :

- كاملة سالمة مستقلة ومتكررة أربع مرات :

---

(١) عهدي السيسي ، العروض المصفى ، جامعة طنطا ، القاهرة ، ٢٠٠٣م ، ص٨٨ .

(٢) ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ونقده ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط٣ ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٩٩٣م ، ص١٣٥.

(٣) انظر إنباه الرواة على أنباه النحاة ، جمال الدين القفطي ، تحقيق محمد أبو الفضل ، ج١، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٨٦م ، ص ٣٤١-٣٤٢ .

(٤) ابن خلّكان ، وفيات الأعيان ، ج١، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٩، ص١٢٣ .

(٥) الدماميني ، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن بكر ، العيون الغامزة على الخبايا الرامزة، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ١٩٧٣م ، ص٢٢ .

(٦) محمد الدمنهوري ، الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي ، مكتبة البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٣٤٤هـ ، ص٦٧.

(٧) عباس العقاد ، اللغة الشاعرة ، مكتبة غريب ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص٣٥ .

(٨) الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، تحقيق فخر الدين قباوة ، ط٤ ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٨٦م ، ص١٧٨ .

| | |
|---|---|
| جاءنا عامرٌ سالماً صالحـــاً | بعدما كان ما كان من عامرِ(١) |
| فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن | فاعلن فاعلن فاعلن فاعلـــن |

وهذا النمط نادر جداً في الشعر العربي ، كما تجيء كاملة سالمة في بعض البحور كالبسيط فتكون تفعيلـــة ثانية مثل :

| | |
|---|---|
| قد أطلبُ الحاجَةَ القصوى فأدركُها | ولســـتُ للجارة الدنيا بزَوّارِ(٢) |
| **مستفعلن (فاعلن) مستفعلن فِعِلن** | **مُتَفْعِلنْ (فاعلن) مستفعلن فَعِلن** |

- مخبونة (فَعِلن) مستقلة متكررة أربع مرات :

| | |
|---|---|
| أبَكَيْتَ على طللٍ طرباً | فَشَجاكَ وأحزنَكَ الطَّلَلُ(٣) |
| **فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن** | **فعِلن فعِلن فعِلن فعِلـــن** |

وتجيء تفعيلة ثانية مخبونة كذلك في بعض البحور كقول المتنبي :

| | |
|---|---|
| ما كُلُّ ما يتمنى المرءُ يدركُـــــــهُ | تجري الرياحُ بما لا تشتهي السفُنُ(٤) |
| **مستفعلن (فعِلن) مستفعلن (فعِلن)** | **مستفعلن (فعِلن) مستفعلن (فعِلن)** |

- مقطوعة أساسية (فَعْلن) متكررة أربع مرات :

| | |
|---|---|
| مالي مالٌ إلا الدرهَـــمْ | أو بِرْذَوْني ذاك الأَدْهَمْ |
| **فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعْلن** | **فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعْلن** |

وتجيء على الأغلب تفعيلة ثانية في بعض البحور مثل :

| | |
|---|---|
| يا نازحاً وضميرُ القلـــبِ مثـــواهُ | أَنْسَتْكَ دنياك عبداً أنتَ مـــولاهُ (٥) |
| **مستفعلن فعِلن مستفعلن (فعْلن)** | **مستفعلن فاعلن مستفعلن (فعْلن)** |

(١) الدوبيت لفظ فارسي معناه البيتان ، وهو قالب شعري من وضع المتأخرين من شعراء المشرق ، يعرف بالرباعي ، لأنه مؤلف من أربعـــة مصاريع يراعى في الأول والثاني والرابع منها على الأقل قافية واحدة (صلة ديوان الدوبيت) جمع وتحقيق ودراسة عهدي السيسي ، جامعة طنطا ، ٢٠٠٣م ، ص٤٧، أما وزن الدوبيت فهو فعْلن متفاعلن فعولن فعلن : انظر المرجع السابق ص٤٩ .

(٢) التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، مرجع سابق ، ص١٧٧ .

(٣) مهدي محمد ناصر الدين ، شرح ديوان جرير ، دار الكتب العلمية ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٩٢م ، ص٢٣٠ .

(٤) البيت للخليل بن أحمد ، انظر التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، مرجع سابق ص١٧٦-١٧٧

(٥) أبو الطيب للمتنبي ، ديوان المتنبي ، دار صادر ، بيروت ، بلا تاريخ ، ص ٤٧٢ .

وقد اطّرد استخدام فاعلن في صورتيها الخبن (فعِلن) والقطع (فعْلن) في بحر المتدارك على غـــرار قـــصيدة القيرواني التي مطلعها

يا ليل الصبّ متى غدُهُ أقيامُ الساعة موعدُهُ [1]

**فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن فعْلن فعِلُن فعِلُن**

- مذيّلة أي زيادة ساكن على آخر الوتد المجموع (عِلُن) لتصبح (فاعِلانْ) ، وقد عرف هذا الساكن الزائد في الكتابة الموسيقية الحديثة بعلامة الصمت ،ومن هذا التذييل:

هذه دارُهُـــمْ أَقْفَـــرتْ أمْ زبورٌ مَحَتْها الدهـــورْ [2]

**فاعِلن فاعلن فاعلـــن فاعلن فاعلـــــن (فاعِلانْ)**

- مُرَفّلة أي بزيادة سبب خفيف في آخر الوتد لتصبح (فاعلاتن) أو (فعِلاتن) فتكون مرفَّلة مخبونـــة في آنٍ معاً كقول الشاعر[3] :

دارُ سُعْدى بشحْرِ عُمانِ قد كساها البلى المَلَوانِ

**فاعِلن فاعِلن (فعِلاتـــن) فاعلن فاعلن (فعِلاتن)**

وقد بقيت هذه التشكيلات (الزحافات) القطع والخبن والترفيل والتذييل سائدة في بنية (فاعلن) في الشعر العمودي إلى أن أحدث شعر التفعيلة نقلة نوعية واسعة في التشكيل الموسيقي للشعر العربي الحديث ، حين مُنح الشعراء حرية أوفر في تطويع موسيقى الشعر بنظامه الموروث ، فاستثمروا قابلية (فاعلن) للمزيد من التحولات الإيقاعية في بنيتها ، وواصلوا استخدام صورها القديمة السائدة وزادوا عليها صوراً أخـــرى أكّدت فاعليتها الإيقاعية في البناء الفني لقصيدة التفعيلة ، ويَسَّرت على الشاعر تدفقه الانفعالي في رســـم الرؤيا وخدمة المعنى وإبداع الصورة .

**- تحولات فاعلن في شعر التفعيلة :**

أحدث شعر التفعيلة تحوّلاً واسعاً في بنية القصيدة العربية ، إذ تحطمت الوحدة الموسيقية للبيـــت ، وحلّ محلها وحدة التفعيلة التي يقوم عليها البناء الموسيقي الكلي للقصيدة ، فأصبحت التفعيلـــة حـــرّة في

(١) ديوان ابن زيدون ، شرح يوسف فرحات ، دار الكتاب العربي ، ط١ ، بيروت ١٩٩١م ، ص ٣٢٠ .

(٢) القيرواني ، جمع الجواهر في الملح والنوادر ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار الجيل بيروت ، ط٢ ١٩٥٤م ، ص٢٨ .

(٣) عزة جدوع ، موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد ، ط٢ ، مكتبة ابن سينا، القاهرة ، ٢٠٠٢م ، ص ٢٣٠-٢٣١ .

تكرارها في السطر الواحد المتفاوت في الطول مع سابقه ولاحقه ، ومتنوعة أحياناً في تجاورها مع تفعيلة ثانية ، وقد تأتّى عن هذه الحرية الجديدة أن الشاعر بدأ " يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق مدى الحرية التي تموج بها نفسه ... والجديد في هذه الحالة هو أن الكلام بالإضافة إلى عنصر التنسيق الصوتي المجرد الصرف الذي تكفله التفعيلة العروضية ، قد حاز خاصيّة موسيقية جوهرية هي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر "(١).

لقد أثّر التشكيل الإيقاعي الجديد لقصيدة التفعيلة في التشكيل الفني العام لها ، وحرّر الدفقة الشعورية من كوابح القوالب الموسيقية الصارمة ، وامتلك الشاعر حرية أوفر في تطويع النغم التفعيلي الذي أدّى إلى اشتقاق صور أخرى لبعض التفاعيل ، واستُخدمت تفعيلتان أو أكثر في القصيدة الواحدة وتداخل بعض التفاعيل ببعض ، وبنيت بعض القصائد على تفعيلة رئيسة ندر استخدامها منفردة رئيسية في الشعر العمودي وهي تفعيلة (فاعلن) على نحو ما سنرى .

ومن اللافت للنظر أن تحظى تفعيلة (فاعلن) بالنصيب الأكبر من فاعلية التطوير من فاعلية التطوير الموسيقي في بنية القصيدة الجديدة ،وهو تطور جرى الاتفاق التلقائي على الكثير من إضافاته ، واختلف على القليل منها ، وفيما يأتي عرض لتحولات فاعلن في ديوان (شجر الليل) لصلاح عبد الصبور .

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة " توافقات " :

يعتريني المزاجُ الرماديُّ حين تصيرُ{السـ}
**فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فا**
سماءُ رماديـةً حين تذبـلُ
**عِلُن فعِلن فاعلن فـعِ**
شمسُ الأصيل وتهوي على خنجر(الشـ)
**لن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن**
الشَجَـرِ النُّقَطُ الشَّفَقيةُ تنرفُ
**فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن فـعِ**
منها تموتُ بلا ضجة ويُواري
**لن فاعلن فعِلن فاعلن فعِلن فا**
أضالعَها العاريات الترابُ الرميمْ (٢).
**عِلُن فعِلن فاعلن فاعِلُن فاعلانْ**

(١) نهاية الراغب في شرح ديوان ابن الحاجب ، تحقيق شعبان صلاح ، دار الثقافة العربية ، بيروت ، ١٩٨٨م ص٣٣٦ .

(٢) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ط٣ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٨م ،ص٦٦ .

**أولاً :** يستند المقطع السابق إلى "فاعلن" الكاملة الصحيحة ؛ لتكون تفعيلة أساسية في القصيدة تساندها صورهّا المألوفة (فعِلن) المخبونة ، علماً بأن استخدام فاعلن الكاملة في بحرالمتدارك شحيح جداً في الشعر العمودي، ولا يكاد يظفر الباحث إلا ببيتين تكرر التمثيل بهما في أغلب المؤلفات التي تناولت موسيقى الشعر العربي كالبيت المذكور في الهامش الخامس عشر من متن هذا البحث، "إذ حكم كثير بشذوذ هذا البحر سالماً وأن المطّرد استعماله مخبوناً "(١) ولكن شعر التفعيلة أعاد لفاعلن حضورها لتكون وحدة نغمية يقوم عليها المعمار الموسيقي في القصيدة متآزرة مع صورها المخبونة (فعِلن) .

ويعلّق علي خضير على قصيدة توافقات بقوله: إن " عبد الصبور قد جدّد في استخدام الوزن في هذه القصيدة حيث يمزج المتدارك بتفعيلاته الصحيحة والمخبونة ... وفي هذا المجال يبدو أن صلاح عبد الصبور لم يسبقه أحد إلى استعمال المتدارك على هذه الصيغة ، وهذا استعمال جديد من حيث تفعيلته وموسيقاه(٢).

ربما يكون عبد الصبور حقاً قد سبق غيره إلى هذا الاستخدام، لكن القضية ليست في الأسبقية قدر ما هي في إعادة تطويع فاعلن لاستخدامها كاملة صحيحة في شعر التفعيلة ثم شيوعها في شعر أغلب الشعراء البارزين كمحمود درويش(٣):

لم أكنْ بعدُ أعرفُ عادات أمي ولا أَهْلَها
**فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن**
عندما جاءت الشاحناتُ من البحرِ لكنني
**فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فاعلنَ**

**ثانياً : تدوير فاعلن**

التدوير في الشعر العربي العمودي هو تجزئة الكلمة الأخيرة في الشطر الأول من البيت بحيث تكتمل في بداية الشطر الثاني من مثل قول الحمداني(٤):

| | |
|---|---|
| نَبْــــــــوَةُ الإدلال ليــــــــستْ | عنــــــدنا ذنبــــــــاً يُعّــــــدُّ |
| **فــــــــــاعلاتن فــــــــــاعلاتن** | **فــــــــــاعلاتن فــــــــــاعلاتن** |
| قــــلْ لمـــن لـــيسَ لَـــه عَهْــــــ | دٌ ، لنـــــا عَهْـــــدٌ وعقْــــــدُ |
| **فــــــــــاعلاتن فَعِلاتـــــــــــن** | **فــــــــــاعلاتن فــــــــــاعلاتن** |

(١) صلاح عبد الصبور ، ديوان صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، ج٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٧م ، ص٥٠٧ .
(٢) الدمنهوري ، الحاشية الكبرى على متن الكافي ، ط١ ، مكتبة محمود توفيق ، القاهرة ، ١٩٣٤م ص٦٧ .
(٣) علي خضير ، الجديد في علم العروض ، عالم الكتب ومكتبة النهضة ، ط٢ ، ١٩٨٦م ، ص٥٣.
(٤) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، دار الريس ، لندن ، ١٩٩٥م ، ص٢٤ .

فوقع التدوير في كلمة (عهْد) وأحسب أن التدوير من ظواهر التسامح الذي تقتضيه طبيعة البنية الصوتية في اللغة الشعرية ما دام الزمن الصوتي متطابقاً مع الزمن الموسيقي لميزان البحر الشعري ، وقد ورد التدوير بشكل موفور في قصيدة " توافقات " المذكورة ، ونجده في آخر كل سطر شعري تقريباً ، إذ ينتهي السطر إمّا بسبب خفيف (فا) على نحو ما جاء في آخر السطر الأول إذ (فا) تمثل الراء الأخيرة من كلمة تصير مجتمعة مع السين في كلمة السماء في السطر الثاني (رس) ليبدأ السطر الثاني الذي يليه بتتمة التفعيلة وهي (علن) (سما) ، وإما أن ينتهي السطر بمتحركين (فعِ) (بُلُ) ليبدأ السطر الذي يليه بـ (لن) (شمْ) على نحو ما ورد في السطر الثاني والثالث من المقطع ... وهكذا يستمر التدوير إلى نهاية الدفقة التي تمثل مجموعة من الجمل الشعرية المتلاحقة المنتهية بقافية موحّدة على الأغلب .

وبمحاولة استبصار سبب لجوء الشاعر إلى التدوير، نجد أن مشهد غروب الشمس بما يشي به من كآبة وصمت وإحساس بالرحيل وقرب الظلام ونهاية النهار، وغير ذلك من أحاسيس ربما توقع التشاؤم في بعض النفوس ، عكَسَ صورة نفسية كئيبة على وجدان الشاعر، مما جعله يعيش لحظات تأملية يسترسل فيها في وصف مشاعره المكتئبة جراء مشهد الغروب ، ويتدفق في انثيالاته وعباراته الشعرية دون توقف، وبذلك تتتابع دفقة الشكوى والتذمر في سياق انسيابي هامس غير مقطوع بالقافية أو وقفة نهاية السطر الشعري ، الأمر الذي يصبح فيه التدوير مسوّغاً وخادماً للحالة الشعورية،كما نجد التدوير واضحاً في المقطع السابق لمحمود درويش في السطر الثالث الذي انتهى ب (دي) (فا) وأكمل في السطر الرابع (دي كما) .

وقد كثر التدوير في القصائد الحكائية التي تحمل خيطاً دراميا قصصياً أو بوحاً ذاتياً ، إذ يكسبها التدوير انسيابية تتلاءم وطبيعة السرد التي تحتاج إلى سمة التتابع دون توقف يطفئ حرارة الشحنة الانفعالية .

ومع أن ظاهرة التدوير جائزة وشائعة ، إلا أن نازك الملائكة لم تجزها في قصيدة التفعيلة قائلة " ينبغي لنا أن نقرر أن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر ، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوّراً ، وهذا يحسم الموضوع ... فالشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر وفق حاجته ، وبذلك يتخطى الشطر القديم الذي كان يقيد الشاعر[(١)] [(٢٩)].

على أن هذا الرأي الصارم لم يحل دون استخدام التدوير في شعر التفعيلة ، ذلك أن التدوير ينسجم مع التوسع في البنى الإيقاعية وتراكيبها ، فالتشكيل الفني في الشعر الحديث يتطلب ذلك، وما دام مجازاً وغير مقلق للإيقاع ، فمن الطبيعي استخدامه وفق حاجة السطر الشعري له ، وقد بقيت هذه الظاهرة

---

(١) ديوان أبي فراس الحمداني، شرح وتقديم عباس عبد الستار ، دار الكتب العلمية، بيروت ط٣ ، ١٩٩٣، ص٦٢ .

شائعة بمفهومها الجديد الذي يعني امتداد البيت دون وقفات موسيقية ، بحيث يمكن أن يمتد البيت الواحد ليستغرق البنية الموسيقية فتصبح كلها بيتاً واحداً أو عدداً من الأبيات المفرطة الطول(١).

ولا ريب أن التدوير يتطلب حذراً خاصاً من الشاعر ؛ خشية إحداث الملل في نفس المتلقي ، إذ لا يستطيع جميع المتلقين متابعة الجمل الطويلة دون انقطاع أوتشتيت ذهني .

ولعل ما تتمتع به فاعلن وصور زحافها المتعددة من مرونة إيقاعية تمنح الشاعر فرصة أكبر لتفصيل الرؤيا أو تصوير المشهد ، سببُ ميل الشعراء إلى الإكثار من اعتماد فاعلن أو زحافاتها ، إذ التدوير يكون ميسوراً ومطواعاً لاستكمال الانفعال الفني ، ومن السهل أن تنقسم فاعلن إلى فا و علن وفـَ عِلن ، وفعِ ولن ، كلّ مقطع في سطر . وتدوير فاعلن الكاملة السالمة أيسر وأكثر شيوعاً من تدوير فعْلن المقطوعة وفعِلن المخبونة حينما تبنى القصيدة عليهما في غياب فاعلن السالمة ؛ ذلك لأن بالإمكان ضمّ الجزء الأول من كل تفعيلة إلى أقرب تفعيلة سبقتها ، ولهذا السبب تكاثرت تحولات من مثل فعِلان ، فعْلاتن ، فعْلان ، فعِلاتن .

وينبغي ملاحظة أن التدوير في الشعر العمودي يكون في تجزئة الكلمة ، وفي شعر التفعيلة يكون في تجزئة التفعيلة فتبقى الكلمة سالمة كاملة كأن لا تدوير فيها ظاهرياً ، ولكن عند تقطيع السطر الشعري تتجزأ التفعيلة لحاجة الدراسة حسب ، مع أن تدوير الكلمة شاع في بدايات شعر التفعيلة لكنه سرعان ما اختفى لعدم تقبله ، إذ تبدو الكلمة مجزأة في سطرين .

**ثالثاً** : استخدم عبد الصبور في المقطع السابق من توافقات صورة (فاعِلان) في آخر القصيدة ، فوقع مدّ في آخر التفعيلة الأصلية فاعلن أي زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع ، ومثل هذه الصورة معروفة في الشعر العمودي ، لكنني أشير إليها لأن عبد الصبور تجاوزها فطوّعها إلى (فعْلان) و(فعِلان) على نحو ما سنرى في موضع يأتي .

**رابعاً** : يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته " في ذكرى الدرويش عبادة "(٢):

وكثيراً ما كان يـولّى مـذعوراً في الطرقـاتْ
**فعِلنَ فعْلن فاعِلُ فعْلَن فعْلَـن فعْلـن فعِـلانْ**
كـالحيوانِ الهـارب مـن سـهمْ
**فاعِـلُ فعْلـن فاعـلُ فعْلـنْ**

(١) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ط٤ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٤م ، ص ١١٢-١١٥ .
(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، علي عشري زايد ، ط٣ ، مكتبة النصر ، القاهرة ١٩٩٣م ، ص٢٠٥ .

أو يتمايـــلُ مَزْهُـــوّا في أعتـــاب المقهـــى
**فاعِلُ فاعِـــلُ فعْلـــن فعْلـــن فعْلـــن فعْـــلان**
كالفرسِ المطْهَمْ
**فاعِلُ فعْلانْ**
**أَوْ يُقعي مهْموماً في إعياءٍ متجمّدْ**
فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعِلاتن
**وَيُحَدِّقُ في الأُفُقِ المرْبَدّ**
فعِلن فعِلن فعِلن فعْلَنْ
**حتى يلمع في مُقْلَته الدمْ**
فعْلن فاعِلُ فَعْلن فعِلاتن
**وكثيراً ما كانت تَتَهشّمُ في فَمِهِ الكَلماتْ**
فعِلن فَعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن فعِلانْ
**إذْ يتكلَّـــمْ**
**فاعِلُ فعْلن**

استخدم عبد الصبور في المقطع السابق "فاعِلُ" وهي صورة غير مألوفة في الشعر العمودي إلى مـــا قبل أحمد شوقي ، وربما كانت نازك الملائكة أول من أشار إلى جواز استخدامها في شعر التفعيلة ، وذلك في معرض تعليقها على هذا الاستخدام في قصيدتها " لعنة الزمن " :

كانَ المغربُ لونَ ذبيحٍ
**فعْلن فاعِلُ فاعِلُ فعْلن**
والأُفْقُ كآبةَ مجروحٍ
**فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن**

قالت نازك : جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق خلافاً للقاعدة العروضية في الخبب ، وأنا أقر بأنني وقعت في هذا الخروج من غير تعمد ... إن " فاعِلُ " قد تسربت إلى تفعيلاتي الخببية وأنـــا غافلة ، وحين انتهيت من القصيدة كان نغمها يبدو لي من الصحة والانثيال بحيث لم أنتبه إلى ما فيه مـــن خروج عن تفعيلة الخبب ... إن أذني على ما مرّ بها من تمرين تقبل هذا الخروج ولا ترى فيـــه شـــذوذاً ،

فليس هو خطأ وقعت فيه وإنما هو تطوير سرتُ إليه وأنا غافلة ، ومعنى ذلك أن " فاعلُ " لا تمتنع في بحر الخبب لأن الأذن العربية تقبلها فيه(١).

ثم اجتهدتْ في تسويغ هذا الجواز فقالت : والحق إن قليلاً من التأمل في التفعيلتين فعِلن و فاعِلُ لا بُدَّ أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساوياً تاماً لأن طولهما واحد ... وكلتا الوحدتين مكّونة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة ، ومن الناحية الموسيقية يستوي عدد الأجزاء في التفعيلتين ، فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء(٢).

ولكن "كمال أبو ديب" في محاولته إثبات فرضيته المتعلقة بالنبر في الشعر العربي وتفنيده لآراء الملائكة الواردة في كتابها قضايا الشعر المعاصر ، قال : تحاول الملائكة أن تبرر دخول فاعِلُ في الخبب على أساس موسيقي هو التساوي الزمني بين فاعِلُ وفعِلن ، وهي في عملها هذا تهمل قاعدة جذرية في عمل الخليل – الذي تدعي المحافظة على نظامه - وهي أن الوتد الذي تحدثت عنه كثيراً لا يمكن أن يصيبه الزحاف ، وإذ تهمل هذه القاعدة تنسف عمل الخليل كله ، ثم إنها تعتبر التساوي الزمني أساساً بديهياً للشعر العربي ولا تكلف نفسها مشقة إثبات ذلك ... إن تفسير الملائكة لورود (فاعلُ) في الخبب ليس له أسس عملية تسنده، وستحاول هذه الدراسة أن تعلل ورودها وسبب تقبل الأذن العربية له على أساس إيقاعي يرتبط بالنبر في الشعر العربي(٣).

وفي رأيي أن مسألة التسويغ الزمني التي اعتمدتها الملائكة في تسويغ جواز " فاعِلُ " صحيحة ، بدليل أنها أثبتت ذلك بالكتابة الموسيقية(٤) فمعيار التساوي الزمني الموسيقي ما زال قائماً ما دامت فرضية النبر البنيوي غير معتمدة إلى وقتنا هذا ، حتى وإن كان أبو ديب نفسه تبنى هذه الفرضية ودافع عنها بقوة وشدّد على تخطئة آراء الملائكة في هذه القضية وقضايا أخرى مثيلة.

ويكاد يكون النويهي أول من أجاز لنازك خروجها على التفعيلة (فاعلن) إلى تفعيلة " فاعِلُ " وسوّغ لها هذا الخروج(٥).

ومن قبل النويهي بأكثر من عقد أكّد (ويردي) أن منشأ الموازين الشعرية والموسيقية كان واحداً أساسه الحرف الذي يقابل النقرة الزمنية البسيطة ولكن بسبب إطالة الصوت في التلحين اختلفت الموازين الموسيقية عن الشعرية(٦).

(١) ديوان صلاح عبد الصبور ، مرجع سابق ، ص٥٠٣ .
(٢) قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٢٨-١٢٩ .
(٣) المرجع نفسه ، ص١٢٩، ١٣٠.
(٤) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ط٣ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٧ ، ص١٧٢ – ١٧٣ .
(٥) قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص١٣٠ .
(٦) قضية الشعر العربي الجديد ، محمد النويهي ، معهد الدراسات العالية ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ٢٤٣ – ٢٤٤ .

واللافت للانتباه أن الملائكة في سياق حديثها عن استخدامها " فاعلُ " قالت : " ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويعاً جديداً لم يقع فيه أسلافنا ذلك أننا نحوّل فعِلن إلى فاعِلُ ، وليس في الشعراء فيما أعلم من يرتكب هذا سواي ، بدأت فيه منذ أول قصيدة حرة كتبتها سنة ١٩٤٧م ومضيت فيه حتى الآن[١].

لقد بدا واضحاً أن الملائكة تحاول بإيحاء ذكي إثبات ريادتها في استخدام " فاعِلُ " لكن فاتها أن ثمة من سبقها إلى ذلك بثلاثين سنة تقريباً ، فأورد فاعِلُ في قصيدة عمودية خببية قبل زمن التنوع الموسيقي في شعر التفعيلة ، ذلك هو أحمد شوقي في قصيدته التي مطلعها[٢]:

النيل العذبُ هو الكوثرْ      والجنةُ شاطئه الأخضرْ

إذ قال مستخدماً فاعِلُ :

جارٍ وَيُرى ليس بجـــارِ      لأنـــاةٍ منـــه ووقـــارِ

**فعْلن فعِلن فاعِلُ فعْلن      فعِلن فعْلن فاعِلُ فعْلن**

فهل كان شوقي غافلاً في استخدامه فاعِلُ كالملائكة ؟! لا أتصور أن الإجابة مهمة ، ذلك أن ما يعنينا هو هذه التلقائية التي تستخدم بها فاعِلُ غير معهودة الاستخدام في الشعر القديم ، الأمر الذي يؤكـد جواز استخدامها باطراد شيوعها في شعر التفعيلة على نحو ما استخدمها عبد الصبور أربع مرات في المقطع السابق ، وكمثل ما استخدمتها فدوى طوقان[٣]:

وَجهُ حُزَيْرانَ ارْبَدّْ

**فاعِلُ فعْلن فعْلن**

زخَّ المطرُ الأسْوَدْ

**فعْلن فعِلن فعْلن**

**خامساً** : ومن التحولات الجديدة لفاعلن في قصيدة عبد الصبور السابقة صورة **(فعِلان)** الواردة في نهايـة السطر الأول ، وهي تطور لفعِلن المخبونة ،إذ طرأ عليها المدّ فأصبحت مخبونة مُذيّلة معاً ، وبدت وحـدة

(١) فلسفة الموسيقى الشرقية ، ميخائيل ويردي ، وزارة المعارف السورية ، دمشق ، ١٩٤٨ ، ص٤٦٨ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص١٢٨ .

(٣) الشوقيات ، ج٣ – ٤ ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٥م ، ص١٣٤ .

نغمية غير مألوفة في الشعر العمودي ، فالمألوف استخدام (فاعِلان) ، فالذي حصل هو ما يمكن أن نصفه بزحاف الزحاف ، وقد وردت هذه الصورة في القصيدة مرتين في مستهلها و نهايتها ، فظهرت منسجمة مع طبيعة القافية الجزئية الأولى المتحققة من "الطرقات" وكانت "الكلمات" ختاماً لها ، فكل من الكلمتين ينتهي بمدّ ساكن توجب معه تطويع فعِلن لقبول التذييل الذي هو المدّ ، " وكل مدٍّ مقبول في عروض الشعر العربي "[١].

كما تؤكد القصيدة المذكورة سمة من سمات شعر التفعيلة وهي تعدد القوافي . ولا ريب أن وحدة التفعيلة يسرت على الشاعر بناء القوافي المتعددة .

وباستخدام تحولات فاعلن بدت القصيدة ذات بنية إيقاعية متناسقة فكانت كل من (فعِلانْ وفعْلان) قافية ، و(فعْلن) المتكررة في القافية ثلاث مرات كانت قافية ثانية ، و(فعِلاتن) المتكررة في القافية مرتين كانت ثالثة على هذا النحو :

...................... **فعِلانْ**
...................... **فعْلنْ**
...................... **فعْلان**
...................... **فَعْلان**
...................... **فعِلاتنْ**
...................... **فعْلن**
...................... **فعِلاتنْ**
...................... **فعِلانْ**
...................... **فعْلنْ**

وبذلك شكلت تحولات فاعلن وحدات نغمية كونت بناء موسيقياً وحّد إيقاع البناء الفني الكلي في القصيدة .

**سادساً** : وفي السطرين الشعريين الثاني والثالث من القصيدة نفسها استخدم عبد الصبور (فعْلان) مرتين فأضاف مدّاً على آخر التفعيلة المقطوعة (فعْلن) فزاد صورة جديدة لفاعلن ، هذه الصورة التي لم يألفها بعض الدارسين فاتهموا عبد الصبور في الوقوع في خطأ موسيقي ، وقد أورد علي خضير المقطع التالي من قصيد (تأملات ليلية ) لصلاح عبد الصبور[٢]:

(١) قصائد سياسية ، فدوى طوقان ، منشورات الأسوار ، عكا ، ط١ ، ١٩٨٠م ، ص٣٦ .
(٢) قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص٢٣ .

**الظلمــــةُ تهوي نحو الشرفةْ**
**في عَرَبَتــــهـــا السَّـــوْداءْ**
صَلْصَلَةُ العجلاتِ الوهْميةْ

ثم علّق عليه بقوله : حيث يبدو الخطأ في المقطع الثاني (في عربتها السوداء) وهــذه مخالفــة للقيــاس العروضي الذي نظم منه القصيدة وهي من وزن المتدارك (فعلن فعلن فعلن فعلن) حيث لا يمكن تقطيعــه على هذه الصيغة لوجود الخطأ سماعاً[١].

يبدو أن الكاتب غفل عن تقطيع الأسطر الشعرية السابقة حسب تحولات فاعلن في شــعر التفعليــة ، فتوهم أن الشاعر وقع في خطأ عروضي ، فلم ينتبه الكاتب إلى صورة (فعْلان) الجديدة التي هــي تطــوير للزحاف القديم (فاعِلان) وهو التذييل . أما تقطيع الأسطر فعلى النحو الآتي :

الظلمةُ تهـــوي نحـــو الـــشرفةْ
**فعْلن فعِلـــن فعْلـــن فعْلاتـــن**
في عربتـــــــــها الـــــــــسوداءْ
**فاعِـــــلُ فعِلــــــن فعْــــــلانْ**
صَلْـــصَلةُ العجـــلات الوهميـــةْ
**فاعِلُ فاعِـــلُ فعْلـــن فعْلاتـــن**

وأحسب أن تعدد الزحافات كوّن نظاماً إيقاعياً تقبله الأذن وليس فيه ما يدعو للحكم بخطأ عروضي فيه .

على أن احتواء هذا المقطع الصغير على خمسة زحافات من تحولات بنية فاعلن يمكن أن يوقع لبـــساً في التقطيع ، فيتوهم القارئ بوقوع خطأ عروضي ، لكن العارف بهذه الزحافات وصورها في الشعر القـــديم يقف على حقيقة التوسع في البنية الإيقاعية لصورة الزحاف نفسها فتحولت فعِلن المخبونـــة إلى فعِـــلان المخبونة المذيلة ، وتحولت فعْلن المقطوعة إلى فعْلانْ المقطوعة المذيّلة ، كذلك يمكن أن نعدَّ تحول كل مـــن فعْلان وفعِلان صورة من (فاعلان) المألوفة في الشعر العمودي .

**سابعاً** : والمتأمل في المقطع السابق يجد استخداماً جديداً من تحولات بنية (فاعلن) وهو (فعْلاتن) المتحوّلـــة عن (فاعلاتن) ومثل هذا التحول معروف في بنية فاعلن ويسمى الترفيل أي "زيادة سبب خفيف على مـــا

(١) هذا المقطع من مجموعة شجر الليل ، ديوان صلاح عبد الصبور ، مرجع سابق ، ص٤٥٤ .

آخره وتد مجموع ، فتتحول التفعيلة من فاعلن إلى فاعلاتن[١]، فعبد الصبور ألّف من الزحاف فاعلاتن زحافاً آخر هو فعْلاتن التي جاءت مقطوعة مرفّلة .

**ثامناً : تبادل فاعلن وفعولن :**

فاعلن وفعولن تفعيلتان من دائرة واحدة سميت دائرة المتفق لاتفاق أجزائها ، لأن أجزاءها خماسية والخماسي يوافق الخماسي ... ومن أصل الخليل أن هذه الدائرة لم ينفك فيها من المتقارب غيره فأفرده في دائرة ،ومن أصل غيره أنه لما انفك منه المحدث وهو من موضع (لن) في فعولن لأنك تقول لن فعو ، لن فعو فيصير فاعلن فاعلن ، رتبه بعد المتقارب[٢].

وفي ضوء ذلك تتقارب التفعيلتان حدَّ أن " فَعْلن " يمكن أن تكون زحافاً لفعولن وهو ما يسمى بالثَّلْم في بحر المتقارب ، أي حذف أول الوتد المجموع ، فتتحول به فعولن بعد حذف الفاء إلى " عولن " وتنقل إلى " فعْلن " كقول البحتري[٣]:

جدِّد بكـــاءً لبَيْـــنٍ جديـــدِ ونبِّه أقاصي الدمـــوعِ الهجـــودِ
**(فعْلن) فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فَعولـــــن**

ويبلغ حدّ الاتفاق بين فاعلن وفعولن إلى أننا يمكن أن نأخذ (لن) من فعولن الثامنة في بحـــر المتقـــارب ثم نضعها في أول البيت فيصبح البيت قائماً على فاعلن متكررة أربع مرات كل شطر ، أي من بحر المتـــدارك بتفعيلته الأصلية الكاملة والزاحفة فعِلن كقول ابن زيدون[٤]:

لئن كنتَ في السّنِّ تربَ الهلالِ لقد فُقْتَ في الحسْن بَدْرَ الكمالِ
**فعولن فعولن فعولن فعـــولُ فعولن فعولن فعولن فَعو(لـــن)**

وكذلك الأمر مع بيت المتدارك القائم على فاعلن الكاملة السالمة كالبيت الوارد في الهامش التاسع :

جاءنا عامرٌ سالماً صالحـــاً بعدما كان ما كان من عامرِ
**فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلـــن**

(١) الجديد في علم العروض ، مرجع سابق ، ص٥٢.
(٢) موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد ، مرجع سابق ، ص٢٣٢ .
(٣) التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، مرجع سابق ، ص١٧٦ ، ١٧٧ .
(٤) ديوان البحتري ، شرح محمد التونجي، ط١، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٩٤م ، ص٢٢١ .

فإذا نقلنا (لن) من التفعيلة الأولى ووضعناها في آخر البيت لتحول البيت إلى بحر المتقــارب بتفعيلتــه الأصلية الكاملة (فعولن) وينبغي الانتباه إلى أن مثل هذا التمثيل يصلح أكثر ما يصلح عندما يكون بيــت المتقارب أو المتدارك قائماً على تفعيلته الأصلية الكاملة ، كما أن كلاً من شوقي والبارودي استخدم بحــر المتدارك مشطوراً بدخول فعولن ، قال شوقي :

مال واحتجبْ　　　وادعى العجبْ

**فاعلن فعــو　　　فاعِلن فعـــــو**

وقال البارودي :

املأ القــدحْ　　　واعْصِ مَنْ نصحْ[١]

**فاعلن فعــو　　　فاعلـــن فعــو**

ولذلك كان من الطبيعي أن يتنبه شعراء التفعيلة إلى هذه الميزة فيبنوا قصائدهم على تبادل واضح بــين فاعلن وفعولن دون نشاز في البنية الإيقاعية ، كقول ثريا العريّض[٢]:

كلُّ هذي الوجوه أنا

**فاعلن فاعلن فعِلن**

تحاصرني أينمـــا أتجـــهْ

**فعولُ فعوَلن فعولن فعو**

بأحلامِـــها بجدائلــــها

**فعولن فعولُ فعولُ فعو**

بالعيونْ

**فاعِلانْ**

ويبدأ محمود درويش قصيدته من روميات أبي فراس الحمداني بـــ : " صدى راجعٌ .. شـــارع واســـعٌ في الصدى " أي بإيقاع (فعولن ثم نجده بعد القافية الرئيسية في القصيدة يبدأ السطر الشعري بفاعلن فلا يحدث أي خلل إيقاعي كقوله : [٣].

(١) ديوان ابن زيدون ، مصدر سابق ، ص٢٢٤ .

(٢) امرأة دون اسم ، ثريا العريض ، الرياض ، ١٩٩٨م ، ص٢٣ .

(٣) لماذا تركت الحصان وحيداً ، مصدر سابق ، ص١٠٣ – ١٠٥ .

يشاركني عزلتي في المساء ولا مشهدا

**فعولُ فعولُن فعولنْ فعولُ فعولن فعو**

يشاركني حيرتي لبلوغ المدى

**فعولُ فعولَن فَعولُ فعولن فعو**

فلأكنْ ما تريد لِيَ الخيلُ في الغزواتِ

**فاعلن فاعلن فعِلن فاعِلَن فعِلن فَ**

فإما أميراً

**عِلن فاعلن فا**

وإما أسيراً

**عِلن فاعلن فا**

وإما الردى !

**عِلن فاعلن**

ولولا النقطة بعد كلمة "المدى" التي تشير إلى نهاية المقطع ، لكان بالإمكان القول إن المقطع كله مبني على تفعيلة (فعولن) إذ نستطيع أن نعدّ (فلْ) من كلمة (فلْأكنْ) تتمة لفعولن في (المدى) .

وعليه يمكن القول بأن تكوّن كلٍّ من فاعلن وفعولن من وتد وسبب لا غير وهما أي الوتد والسبب الأساسان الرئيسان في بناء الشعر العربي كله وهما أصل القياس والاحتجاج على علم العروض[(١)] أوحى إلى كمال أبو ديب باستثمار هذه الخاصية في التفعيلتين لتوليد تحولات إيقاعية تصف بحور الشعر العربي كلها وتعرض لفرضية النبر في الشعر العربي ، وقد سمّى أبو ديب كلاًّ من (فا) و(عِلن) نواة إيقاعية وسمّى التشكيل الناتج من تركيبهما وحدة إيقاعية[(٢)].

**تاسعاً : نثرية فاعلن**

استهلك الشعراء فاعلن استهلاكاً فائضاً أفقدها أحياناً وضوحها الموسيقي و قيمتها الإيقاعية ؛ ذلك أنهم حمّلوها ما لا تطيق من تحولات كحشو الأسماء الأعلام أو التدوير الكثير الممل أو طول السطر الشعري، فقد بنى عبد الصبور مسرحيته الشعرية الطويلة " بعد أن يموت الملك" على زحافات كل

(١) انظر ( العامد ) لخلف الخريشة ، مجلة دراسات ، ع١،مجلد ٣٠، شباط ،الجامعة الأردنية،عمان، ٢٠٠٣، ص١ .

(٢) انظر ( في البنية الإيقاعية للشعر العربي ) ، ص٤٨ – ٥٤ .

من فعِلن المخبونة وفعْلن المقطوعة ليتمتع بحرية التعبير والسرد الدرامي ، فمثل هذه الزحافات قادرة على التصرف بطول السطر وقصره وتكون مطواعة لحمل المعنى أو الفكرة حسب أي امتداد يريده الشاعر، ولذلك أوقع عبد الصبور بعض جمله الشعرية في مجانية القيمة الإيقاعية كقوله مستخدماً لفظة عامية [١]:

**الملك "للخيّاط" :**

**طيّبْ أرني التصميم**
**إن راق لذوقي استبدلتُ الأبيضَ بالأزرقْ**
**فلنأخذْ رأيَ وزيرِ القصرْ**

وكقوله كذلك مستخدماً الأسماء "الأعلام" الأجنبية[٢]:

**أبغي أن أجلس جَنْبَ صديقي "أوبرستاد"**
**(من أوسلو بالنرويجْ ، يكتب شعراً يتردد فيه حرفُ الخاء كثيراً)**
**أو جنب صديقي "إيفتوشنكو"**
**من موسكو .. كان هنا ضيفاً منذ سنينْ**
**أو جنب صديقي براهني**
**(من إيران)**

فالمقطع السابق يخلو من الشعرية تماماً ، لأن البنية الإيقاعية فيه ميّتة بسبب النثرية الباهتة التي تغلب عليه حتى مع استخدامات زحافات من فعلن وفعْلن ، فبإمكان أي كاتب أن يكتب مقالة أو خاطرة صحفية على غرار المقطع المذكور ، وأتصور أن مثل هذه الظاهرة في بعض شعر عبد الصبور تعد عيباً فنياً فاقعاً ، فلا هو ارتقى بزحافات فعِلن وفعْلن إلى بناء إيقاعي ممتع لنكتفي به ، ولا هو ارتقى بالمعنى أو الصورة الفنية لنستمتع بهما وننسى مسألة الوزن ، ولأن ميزان الشعر موسيقي في طبيعته فإن الموازين الطويلة الكثيرة الأجزاء تشبه النثر ، إذ لا تشعر النفس بطرب عند سماعها لتباعد دورة أجزائها مما يسبب عدم تمييزها بسهولة[٣].

(١) ديوان صلاح عبد الصبور ، مصدر سابق ، ص٢٧١ .
(٢) المصدر السابق ، ص٤٧٥ .
(٣) فلسفة الموسيقى الشرقية ، مرجع سابق ، ص٤٦٨ .

## الخاتمة

يخلص هذا البحث إلى نتيجتين بارزتين هما :

**أولاً :** تمتاز تفعيلة فاعلن بأكبر فاعلية إيقاعية بين تفاعيل الشعر العربي المعروفة بسبب تكوّنها من مقطعين أساسين يقوم عليهما الشعر ، وهما السبب الخفيف (فا) والوتد المجموع (عِلُنْ) وهما كذلك المعياران اللذان يوفقان بين الموازين الشعرية والموازين الموسيقية عند دراسة الشعر العربي على أساس الكم الصوتي زمنياً بالإضافة إلى الفاصلة .

ومن أبرز ملامح الفاعلية في فاعلن طواعيتها لتوليد تحولات إيقاعية متعددة متجددة، فقد وردت في الشعر العمودي على النحو الآتي :

١- أصلية كاملة (فاعلن) .

٢- مخبونة (فعِلن) .

٣- مقطوعة (فعْلن) .

٤- مذيّلة (فاعِلاتن) .

٥- مرفّلة مخبونة (فعِلاتن) .

ثم تنامت تشكيلاتها الإيقاعية في صور أخرى فرضتها طبيعة شعر التفعيلة الذي يتسم الجيد منه بالتدفق الانفعالي الحر الذي يؤثر في طبيعة التشكيل الفني في بنية القصيدة ، سيّما أن الشعراء المحدثين يشعرون باكتسابهم حرية أوسع في التصرف بموسيقى الشعر العربي التي تتصف طبيعتها الإيقاعية بالمرونة وتقبل الحذف والإضافة والتنويع ، وهي حرية فنية تقتضيها ضرورة التجريب الإيجابي الجائز وليس الارتجالي العابث .

وقد وردت التشكيلات الإيقاعية في بنية فاعلن في شعر التفعيلة على النحو الآتي :

١- فاعلن الصحيحة الكاملة ، وقد أصبحت شائعة في شعر التفعيلة في حين ظلت نادرة جداً في البحر المتدارك في الشعر العمودي قديمه وحديثه .

٢- فاعِلُ .

٣- التدوير القائم على تجزئة التفعيلة وليس على تجزئة الكلمة كما في الشعر العمودي .

٤- اشتراك فاعلن وفعولن في قصيدة واحدة في انسجام إيقاعي واضح .

٥- فعِلان ، فعْلان .

٦- فَعِلاتن ، فَعْلاتن .

وبذلك يمكن حصر فاعلن وتحولاتها الإيقاعية القديمة والجديدة كما يأتي : (فاعلن ، فعِلن ، فعْلن ،

فاعِلان ، فعْلان ، فعِلان ، فاعلان ، فاعلاتن ، فعِلاتن ، فاعِلُ ، فعْلاتن) يزاد على ذلك تفكيكها في التدوير وتبادلية الإيقاع مع فعولن في القصيدة الواحدة .

**ثانياً** : إن التحولات الإيقاعية في بنية فاعلن في شعر التفعيلة امتداد تطوري لصورها المعروفة في الشعر العمودي ، ولقد تكوّنت هذه التحولات من قابلية أجزاء فاعلن للحذف والإضافة ، فحصل ما يمكن أن نسميه زحاف الزحاف مثل فعِلان وفعْلان ، و فعِلاتن ، و فعْلاتن .

وقد بدت هذه التحولات مستساغة تتقبلها الأذن وتتسامح معها الطبيعة التطويرية في موسيقى الشعر العربي ، أما ما لم تتقبله الأذن فقد بقي ممتنعاً غير مستخدم مثل عدم اجتماع فاعلن الكاملة السالمة مع فعْلن المقطوعة سواء في قصيدة عمودية من بحر المتدارك أو قصيدة من شعر التفعيلة ، مع أن (فعْلن) صورة شائعة جداً من صور فاعلن ، والسبب أن (فعْلن) المقطوعة تحدث خللاً إيقاعياً واضحاً إذا جاءت في حشو البيت أو السطر ، وذلك لأنها حينما قطعت تخلت عن الوتد الذي لا يحصل فيه الزحاف إلا إذا جاءت فاعلن عروضاً أي آخر تفعيلة في الشطر الأول أو ضرباً أي آخر تفعيلة في الشطر الثاني .

وعليه فإن هذا الغنى في تحولات فاعلن إنما أجازه الذوق الموسيقي القائم على التناسق العفوي في الصورة النفسية والزمنية والصوتية لكل تشكيل جديد لهذه التفعيلة ، فخدمت هذه التحولات البناء الموسيقي الكلي في القصيدة ولا سيّما عندما تكون الرؤيا بحاجة إلى دفق من التداعيات والوصف والاسترسال كما في القصائد الواصفة أحوال النفس أو القصائد ذات النفس الدرامي السردي ، ولذلك جاء حضور فاعلن الأصلية وصورها غنياً في شعر التفعيلة الذي بدا مستقبلاً لطبيعة القلق العصري وأحاسيس الاغتراب والمناجاة النفسية والروحانية عند الشاعر الحديث .

# جمع القرآن ودوره في المحافظة على العربية وتوحيدها

**د. فايز المحاسنة ***

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/١٠/١٣ تاريخ قبوله : ٢٠٠٦/٣/٢٠


## ملخّص

يأتي هذا البحث، في إطار الدِّراسات اللغويّة الاجتماعيّة (علم اللغة الاجتماعيّ)، التي ترى أنَّ الظَّاهرة اللغويّة، يمكن أن نؤثِّر في سيرها، وذلك حينما يكون من الممكن أنْ يُقام، على القواعد التي يكشفها علم اللغة، بحوث فنيّة ترشدنا إلى ما ينبغي عمله في مختلف الشؤون اللغويّة: فترشدنا إلى تقعيد الكتابة، وإلى حمل النَّاس على لغة واحدة، وإلى تهذيب مصطلحاتها، وتوسيع نطاقها، وترقية لهجاتها العاميّة ...إلخ. ولا يتمّ ذلك إلاّ حينما يكون من الواجب اعتبارها من قِبَل السُّكان المعنيين لغة يمكن تعلُّمها (رالف فاسولد، ١٣١، ٢٠٠٠م).

يعرض هذا البحث تجربة المسلمين الأوائل؛ النبيّ ﷺ، وصحابته الكِرام، في الرؤية اللغويّة النافذة، بتجربة فريدة، أساسها التخطيط اللغويّ المحكم، فجاء التدبير البشريّ، وفاقاً للتدبير الكونيّ ﴿ إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ ﴾ (سورة الفرقان، آية ١٧). وهو يقوم على دعامة أساسيّة، قوامها: التدبير المحكم بجمع الأمّة (أي حملها) على حرف، فقد سلك النبي ﷺ إليه التوحيد اللغويّ المشترك؛ ليقطع دابر الخلاف بين أبناء الأمّة، فقام من أوّل ساعة بكتابة آيات الذكر، التي كانت تنزل عليه وِلاءً. وتابعه أبو بكر الصِّديق ﷺ بجمع القرآن في الصُّحف، وفقاً للعرضة الأخيرة، وأتمَّ سيِّدنا عثمان بن عفَّان ﷺ نسخه في المصاحف.

وهذه الرؤية – من النبي ﷺ، ومن صحابته الكرام – شاهد جليّ على رؤية لغويّة فريدة، جمعت الأمَّة وعصمتها من فتنة الاختلاف.



## Abstract

This research paper has been written within the framework of Sociolinguistics where linguistic phenomena can be affected by what we expect from them, such as codification, standardization, purification of expressions, development of language or variety limits and development of the vernacular. All of these processes cannot take place without the approval of the speakers of language (Fasold, ٢٠٠٠: ١٣١).

This paper presents an outstanding linguistic view of language planning adopted by the Prophet (PBUH) and his companions regarding the codification of the Holy Koran. This view called for a unified system of writing to avoid any disagreement among Muslims. The first Caliph, Abu Baker, followed the same steps by collecting the Koran in plates and the process was completed by Caliph Othman. This sort of linguistic view is indeed unique for it was able to save Muslims from a real destructive disagreement.


* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤته.

**تمهيد:**

يمكن أنْ ننظر إلى العربيّة؛ اللغة التي اصطنعها الشَّاعر والأديب، التي انتظمت جميع أنحاء شبه الجزيرة العربيّة، على أنَّها اللغة المشتركة*؛ "لأنَّ خاصيّة اللغة المشتركة الأساسيّة، أنَّها لغة وسطى، تقوم بين لغات أولئك الذين يتكلَّمونها جميعاً"(١). لكنَّ حدود هذه اللغة بقيت بين الخاصة (الذين يمتلكون المعرفة)، كما يقول زويتلر(٢)، فهي مستوى لغوي أرفع، ممّا بين أيدي النَّاس، وإنْ كانت مفهومة لدى عامّتهم.

عملت اللقاءاتُ الأدبيّة، التي مثّلتها الأسواق، والمناسبات الدينيّة على التبادل والاختيار اللغويين، وكانت البذرة الأولى لتخطيط لغوي غير مقصود؛ دعامته الأدباء: شعراء وخطباء، الذين يمثِّلون قبائلهم، فكانوا يجرون تصفية لغوية – بما يملكون من مواهب، مكَّنتهم، وهم الصَّفوة، من توجيه لغويّ، وغالباً ما يكون على مستوى لغة الشِّعر – قائمة أحياناً على إقصاء لهجيّ منكور، وأحياناً على توظيف لغويّ لهجيّ مقبول.

وهكذا، أصبحت العربيّة نظاماً لغويّاً يقوم على محور عريض مشترك، ولكنّه يسمح بهامش من الاختلاف، والتباين، لعلَّه يفوق ما نجده من ذلك في أيّة لغة أخرى(٣).

وقد أخذت هذه اللغة المشتركة، تزداد نموّاً بنزول القرآن الكريم بها. بل إنَّ القرآن الكريم تخيَّرها، ونزل بها(٤)؛ ليفهمه جميع النَّاس في شتَّى القبائل العربيّة.

ومع كل هذا، فيبقى مستوى لغة التنزيل، يرتفع على مستوى لغة التخاطب اليوميّ "فقد وصف القرآن نفسه بلسان عربيّ مبين، فاستخدم الصفة (عربي) مع الاسم (لسان)؛ للتدليل على وحدةٍ تفوق مستوى القبائل"(٥).

---

* اللغة المشتركة: Common Language، اصطلاح من آثار علم اللغة التاريخيّ Historical Linguistics، ويتداخل هذا الاصطلاح مع اللغة المعياريّة Standard Language، لكنّهما ليسا مترادفين، فاللغة المشتركة في العربيّة هي لغة الكتابة الأدبيّة التي يفهمها ويكتب بها سائر الشعراء، وربما كانت مفهومة عند كثير من الناس، ولكنّهم لم يكونوا قادرين على التخاطب بها، ولم تكن لغة الحياة اليوميّة المتداولة بينهم في شؤونهم ومخاطباتهم غير الرسمية.

اللغة المعياريّة: لغة مشتركة بالضرورة، ويلاحظ فيها أنَّ المعيار يتّخذ من عصر معيّن من عصور اللغة، وتقاس عليه الاستعمالات اللغوية في عصور أخرى تالية. انظر: اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، بحث في النظرية، محمّد العبد، ٤٦، ٤٧؛ وفصول في فقه العربيّة، رمضان عبد التواب، ٦٩-٧٥.

(١) فندريس: اللغة، ٣٤١.

(٢) كيس فرستيغ: اللغة العربيّة؛ تاريخها ومستوياتها وتأثيرها، ٦٤.

(٣) نهاد الموسى: قضية التحوُّل إلى الفصحى في العالم العربيّ الحديث، ٥٤.

(٤) رمضان عبد التواب: فصول في فقه العربيّة، ٧٩.

(٥) كيس فرستيغ: اللغة العربية؛ تاريخها مستوياتها وتأثيرها، ٥٣.

**أهمية البحث:**

تعود أهمّيّة البحث إلى ما يعرض للعربيّة من مشكلات كثيرة، تجعلها بحاجة إلى حلول غير تقليديّة، فمن هذه المشكلات التي تثير تساؤلات لدى الدَّارس اللغوي، وهي من قضايا التخطيط اللغوي الملحَّة قضية (التوحيد اللغوي)، وهو ما عناه هاوجن في نظريته باختيار المعيار أوْ النمط اللغوي (Norm Selection) من حيث أنَّ اختيار لغة معيارية يحتاج إلى اختيار نمط معيّن (Norm)، ثمّ يؤطِّر ذلك النمط، ويفصَّل، وينفِّذ، ويرسم، ويقيَّس، ويحدَّث... [١].

ولمّا كان التخطيط اللغوي ممكناً، فهناك لغات قد جرى فيها تغيير مقصود بإرادة بشرية مباشرة وتصميم إنساني*، فإنّ العربية قد شهدت حالة أو وضعاً احتاج إلى (تدبير مقصود)، من ولي الأمر أي (القرار السياسي)، وهذا ما تمثّله التجربة الإسلاميّة في العهد النبويّ، حيث جرى هذا التدبير وفق خطة محكمة نفّذها الرسول ﷺ وصحابته الكرام.

أمّا الإطار النظري الذي يمكن أن نناقش التجربة الإسلاميّة على ضوئه؛ فهو أنّ التجربة التي ننطلق منها ذات أصول وجذور، حيث بدأت عمليات التخطيط اللغوي في اللغة العربية قبل أربعة عشر قرناً، وكانت تهدف إلى التطوير والتنمية وبناء المصطلح وتوليد المفردات، في حين أنَّ تجربة التخطيط اللغوي من منظور غربي لم يتجاوز عمرها منتصف القرن العشرين[٢].

وعلى الرّغم من أنّ تواصل التراث الإنساني أمرٌ مسلَّم به، غير أنّنا نجد "ثغرة اعتباطيّة"، حيث ينعدمُ ذكر العرب عند التأريخ للتفكير اللساني البشري بما يحدث القطيعة في تسلسل التاريخ الإنساني، وهذه الثغرة (الاعتباطيّة)، أوْ ما يمكن أن نسمّيه بالثغرة العربية في تاريخ اللسانيّات لا يفسّرها جهل المؤرّخين للغة العربية، وإنّما يفسّره تجاهل مقصود لهذه السلسلة بالذات. وليس تراث التفكير اللغوي العربي هو وحده (المنسيّ) في هذا المقام، بل إنَّ العربية ذاتها باعتبارها نمطاً لغوياً لا تجد حظّها عادة عند استعراض اللسانيين لنماذج اللغات في العصر الحديث[٣].

ويتابع المسدِّي حديثه عن تجاهل الغرب للتراث العربي بقوله: "وهذه الثغرة... لا يمكن أن تكون (عفويّة) على أنّه قد يكون للعنصر الديني أثره في الغفلة عن التراث اللغويّ العربي[٤].

---

(١) مرئيات التخطيط اللغوي: فواز عبد الحق، ١١٢.

* انظر: علم اللغة الاجتماعي للمجتمع: رالف فاسولد، ٢٦٠، ٢٦١ و ٥٠٧، ٥٠٩، وانظر: التعريب ونظرية التخطيط اللغوي: سعد القحطاني، ٢٢.

(٢) مرئيات التخطيط اللغوي: فواز عبد الحق، ١١٥.

(٣) التفكير اللساني في الحضارة العربية، عبدالسلام المسدِّي، ٢٢.

(٤) المرجع نفسه، ٢٢، ٢٣.

إنّ تجاهل التراث العربيّ بما لديه من مرئيات، يفقد التجربة البشريّة كثيراً من الميزات التي يمنحها التراث العربيّ بما فيه من شموليّة وموضوعيّة.

**مفهوم التخطيط اللغويّ:**

عَرَّف رابين (Rubin) وجرند (Jernudd)، التخطيط اللغويّ، على أنَّه(١) "قرار يتَّخذ بشأن اللغة". Discision Making About Language.

ويلاحظ أنَّ بعض الباحثين، قد أطلق مصطلح "التنمية اللغويّة" بديلاً عن التخطيط اللغويّ، وعرَّفه بأنَّه(٢) "عملية مجتمعيّة هادفة إلى إيجاد التحوُّلات المنشودة... فهو البحث المنظَّم عن حلول للقضايا اللغويّة التي تطرح نفسها على المستوى القوميّ".

وفي إطار بحثنا هذا، نرى أنَّ التخطيط اللغويّ، جاءَ نتيجة قرار بتبنِّي تدبير لغويّ، يقوم على تقعيد الكتابة، وتقييس اللغة؛ بعد أن كانت شفاهيّة، حرّة الاختيار، فأصبحت ذات اختيار واحد بهذه العمليّة الهادفة.

ويرى بوفرة(٣): أنَّ التخطيط اللغويّ لا يرتبط "بأزمة لغويّة" أوْ "مشكلة لغويّة"، كما لا يرتبط بالضرورة بلغة "ميّتة" أوْ "حيَّة"؛ فالعربيّة مثلاً، لا تحتاج إلى أكثر من تنسيق كامل وواضح بين مختلف الهيئات اللغويّة الممتدَّة عبر أرجاء الوطن العربيّ مع مراعاة دور كل هيئة منفردة.

وقد يكون هذا مقبولاً في توزيع الأدوار بين المؤسسات اللغويّة العربيّة في إطار من التكامل غير المتكرِّر، المؤسَّس على التواصل اللغويّ المنظِّم للمشروعات اللغويّة، التي تهدف إلى تنمية اللغة أوْ توجيهها بوحيٍ من نتائج علم اللغة.

ويرى مخطِّطو اللغة، أنَّ هذا الأمر ينتظم في ثلاثِ مراحل، هي(٤): مرحلة اتخاذ القرار السياسيّ، وهو القرار الذي يحدِّد السياسة اللغويّة، ويمثّله – كما يرى ابن خلدون – السلطان أوْ المَلِك، والدين أوْ الملّة. ومرحلة وضع الضوابط اللغويّة، وهي خاصة باللغويين، وفيها تستثمر معطيات علم اللغة بما يتيحه من توجيهات. ومرحلة التطبيق والتقويم، وهي مرحلة تدخل أساساً في مجالات التغيير المخطّط للسُّلوك(٥).

---

(١) Joshua A. Fishman: Advances in Language Planning / by Joshua A. Fishman, New York: Yeshiva University, 1974, p. 69.

(٢) محمود فهمي حجازيّ: اللغة العربيّة في العصر الحديث، ١٤١.

(٣) بوفره: التخطيط اللغويّ بين العربيّة العبريّة، العلم الثقافيّ، ع٧٧١، ١٩٩٢م.

(٤) محمود فهمي حجازيّ: اللغة العربيّة في العصر الحديث، ١٢٠، ١٢١.

(٥) ابن خلدون: المقدِّمة، ٣٣٥.

تتميّز اللغة بحقيقة أساسيّة، وهي أنّها في تغيّر مستمر، وهذا التغيُّر لا يقف عند حدود التركيب، بل يتجاوزه إلى الاستخدام؛ وهذا يعني أنَّ لدى المتحدِّثين — دائماً — بدائل متاحة، فهم في حالة اختيار دائم، من تلك البدائل(١).إنَّ وجود البدائل، يجعل عملية التخطيط أمراً ممكناً، وبصورة أدقّ، فإنّه يُنظر إلى تخطيط اللغة عادةً على أنّه اختيار واضح بين البدائل. وهذا يَعني أنَّ البدائل تخضع لتقويم، وأنَّ الاختيار نفسه — مبنيّ على معايير محدّدة — يمكن وصفه بأنّه الأفضل(٢).

قسَّم علماء التخطيط، الاختيارات إلى قسمين: اتجاه السياسة، واتجاه التهذيب (الصَّقل)، فيتحدَّث (نيو ستو بني) عن اتجاه السياسية، قائلاً: بأنَّه اختيار لغة قوميّة، أوْ انتقاء لهجة لجعلها لغة نموذجيّة، كما يشير هذا الاتجاه إلى حلّ المشكلات ذات الصِّلة بعلم الكتابة. ويشتمل اتجاه التهذيب على اعتبارات الأسلوب والصوابيّة(٣).

يرى (فيرجسون)، ١٩٦٨، ثلاث فئات لتطوُّر اللغة، هي(٤): الكتابة، والتقييس، والتحديث. وتعني الكتابة عند فيرجسون، تبنِّي نظاماً للكتابة، وتأسيس قواعد الهجاء، والمبادئ الكتابيّة الأخرى...، أمّا التقييس عنده، فهو أنْ يصبح ضربٌ لغويّ ما، مقبولاً على نطاق واسع في المجتمع الكلاميّ الذي يتحدَّث به باعتباره أكثر اللهجات معياريّة، و"أفضل" شكل من أشكال اللغة، ويأتي في مرتبة أعلى من اللهجات الإقليميّة والاجتماعيّة، وأمّا بالنسبة للتحديث، فيقصد فيرجسون: "أنْ تصبح اللغة مساوية للغات المتطوِّرة الأخرى كوسيلة للتواصل".

**طريق التجربة:**

بدأ التوحيد اللغويّ المنظَّم، مع بدايات التنزّل، حيث سلك إليه النبي ﷺ وصحابته الكِرام سبيلين، هما:
الأول: التلقِّي، وهذه السبيل تمثِّل المستوى التلفُّظي اوْ النطقي، وهي سبيل ملتزمة ولا سيّما في مكّة، ذلك أنّ زمن التصريح بقراءة القرآن على سبعة أحرف (حديث السعة والتيسير) في القراءة لم يكن خلال الفترة المكيّة(٥). فقد ثبت أنَّ ورود الرخصة والتيسير كان بعد الهجرة النبويّة إلى المدينة، وأنَّ روايات الحديث كانت تصف أحداثاً في المدينة*. وهذا يعني أنَّ الاختلاف في القراءة، لم يكن قد برز في المجتمع المكِّي،

(١) رالف فاسولد: علم اللغة الاجتماعيّ للمجتمع، ٤٣٧.
(٢) المرجع نفسه، ٤٣٧.
(٣) المرجع نفسه، ٤٣٨.
(٤) المرجع نفسه، ٤٤٠.
(٥) عبد الصبور شاهين: تاريخ القرآن، ٣٩؛ وانظر: تاريخ المصحف؛ دراسة لغوية تاريخيّة، غانم قدوري الحمد، ١٤٢.
* يؤكّد ذلك أنّ بعض الطرق التي روى بها الحديث تذكر أنَّ الرسول كان "عند أحجار المراء بالمدينة"، أوْ "عند أضاة بني غفار"، وهما موضعان بالمدينة، وأنَّ اختلاف الصحابة في القراءة كان يحدث في المسجد. انظر في ذلك: اللهجات العربيّة في القراءات القرآنيّة، عبده الراجحيّ، ٦٨، ٦٩.

حيث كان المسلمون من بيئة لغويّة واحدة، تكاد تنعدم فيها الفروق اللغويّة.

والقراءة – في هذه المرحلة – سبيل مأمونة؛ لأنَّها التمثيل الفعليّ للتلقّي المباشر من شخص النبي عليه الصَّلاة والسَّلام، فهي الاختيار اللغويّ الأوحد، الموافق للغة المشتركة، وهي لسان قريش والعرب. فقد جاء المنحى (أي الاتّجاه الطبيعيّ) في إحداث التغيير اللغويّ على مستوى القراءة، وذلك بتسخير التنوُّعات اللغويّة المتاحة، لاختيار بديل من هذه البدائل، تحمل عليه القراءة. وعلى هذا، يمكن أنْ نفهم عبارة البخاريّ التي جعلها مدخلاً لأحد أبوابه في الصحيح[١] "نزل القرآن بلسان قريش، والعرب، قرآناً عربيّاً، بلسان عربيّ مبين"*، على أنّها توحيد لغويّ على مستوى التلفُّظ، الذي يساير، ويغذّي اللغة المشتركة في لغة الشعر والخطابة. وهو ما عناه (فيرجسون) في حديثه عن التقييس حينما عدَّه "عمليّة أنْ يصبح ضربٌ لغويّ ما مقبولاً على نطاق واسع في المجتمع الكلاميّ الذي يُتحدَّث به باعتباره أكثر اللهجات معياريّة و"أفضل" شكل من أشكال اللغة، ويأتي في مرتبة أعلى من اللهجات الإقليميّة والاجتماعيّة"[٢].

الثاني: الكتابة. بنى النحاة التقليديون أحكامهم اللغويّة على اللغة المكتوبة، وهم يريدون بها اللغة الأدبيّة، وقد وصفوا اللغة المكتوبة بأنَّها أنقى وأصحّ من نظيرتها المنطوقة[٣]. وقد أوقعهم هذا السلوك في أوهامٍ لغويّةٍ، ذلك أنّه من الخطأ كما يقول فندريس[٤]: "أن نظن أنّ النصّ المكتوب يعتبر تمثيلاً دقيقاً للكلام"، بل إنّنا حينما نستعمل اللغة المكتوبة، فإنَّنا نستعمل لغة خاصة، غير اللغة المتكلّمة، لها قواعدها واستعمالاتها، كما أنَّ لها ميدانها وأهميّتها الخاصة بها[٥].

ويرى ماريو باي، أنَّ اللغة المنطوقة تقوم بدور هام في تعطيل تيار التغيّر الذي يلحق لغة الكلام بسرعة، ومع هذا كلّه، فإنَّ اللغة المكتوبة تساعد على تحسين وسائل الاتّصال بين أعضاء الجماعة اللغويّة الواحدة[٦]. إنَّ فائدتها على الأقل تتمثّل في إضفاء روح اللغة الأدبيّة المشتركة، التي تتمتّع باهتمام الدَّارسين، على اللغة المتكلَّمة (المنطوقة) ليسهل التفاهم بها[٧].

واللغة المتكلّمة في نزاع مع اللغة المشتركة، فهي في تنوّعاتها الفرديّة تسعى دائماً للانفكاك من أسرها،

---

(١) البخاري: الصحيح، باب جمع القرآن، ج٤، ص٢٢٥، بيروت: دار الجيل، (د.ت).

* يأتي زمن تخصيص اللغة العربيّة لغة للعرب بهذا الاسم الخاص. منذ أن أنزل بها القرآن الكريم، ونصّ عليها في آياته، نحو قوله تعالى: ﴿بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ﴾ (سورة النمل، آية ١٠٣)، و ﴿إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ (سورة يوسف، آية ٢). انظر: العربيّة أصل والعبريّة فرع، باكزة رفيق حلمي، مجلة المجمع العلمي العراقي (٢٦)، ١٩٧٥، ص١٨٤-٢١٢.

(٢) رالف فاسولد: علم اللغة الاجتماعيّ للمجتمع، ٤٤٠.

(٣) محمّد العبد: اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة؛ بحث في النظرية، ١٣.

(٤) فندريس: اللغة، ٤٠٥.

(٥) فندريس: اللغة، ٤٠٥.

(٦) ماريو باي: أسس علم اللغة، ٣٩.

(٧) المرجع نفسه، ٦١، ٦٢.

يقول فندريس[١]: "اللغة المكتوبة هي الطابع المميّز للغات المشتركة، واللغة المشتركة بطبعها في نزاع دائـــم مع اللغة المتكلّمة؛ لأنَّ هذه الأخيرة، في خضوعها للتأثيرات الفرديّة، تميل دائماً إلى الابتعاد عن المثل الأعلى الذي تحتذيه اللغة المشتركة".

تُعدُّ الكتابة قيداً على اللغة المنطوقة، ذلك أنّها تحدّ من جموحها، بل إنَّ الكتابة، كما يذكر فيرجسون، من وسائل تطوير اللغة، وذلك بتبنّي نظام للكتابة، وتأسيس قواعد الهجاء[٢]، بحيث يصوّر المنطوق تصويراً يفي بحاجته قدر الطاقة، ويكون مؤهّلاً للدور المعقود عليه إنجازه[٣]. وقد أنبه علي عبدالواحد وافي على أنَّ من عوامل صيانة اللغة أربعة، جعل على رأسها الرسم[٤].

تبنَّى النبي ﷺ والصحابة الكِرام في هجاء المصاحف الخط النبطيّ، الذي كان منتشراً في شمـــالي شـــبه الجزيرة العربيّة في الحيرة والأنبار[٥]. وكان النبي ﷺ شديد الاهتمام بكتابة الوحي وإثباته عموماً، مسجَّلاً أوْ محفوظاً كلَّما نزل، حيث كانت عملية إثبات النصّ تتمّ بالوسيلتين معاً أوْ بإحداهما مع غيبة الأخرى[٦].

وينبغي أنْ نتذكَّر، أنَّه إذا كانت المشافهة بالقرآن قد خضعت (لرخصة السَّعة والتيـــسير في القـــراءة)، حديث أنزل القرآن على سبعة أحرف، فإنَّ تسجيله لم يخضع لهذه الرخصة، بل كان يتمّ مرّة واحدة على العُسُب واللخّاف، والأكتاف، والكرانيف[٧].

لم يكن التباين اللغوي بين البيئة المكيّة، وبيئة المدينة المنوَّرة كبيراً، فهناك اتّفاق عام في الأساســيّات[٨]. غير أنَّ النصّ القرآنيّ في المدينة أخذ منحى جديداً، فقد دخل ناس كثيرون في الإسلام، من قبائل مختلفـــة، بلهجاتٍ متباينة، ومنهم الطفل الذي لم يستقم لسانه، والخادم الذي يجهل، والشيخ، والمرأة العجـــوز[٩]، وهنا وجدت المشكلة، فاختلف النَّاس في القراءة، وتسمَّح الإسلام معهم فأقرَّهم الرَّسول على اخـــتلافهم،

---

(١) فندريس: اللغة، .

(٢) رالف فاسولد: علم اللغة الاجتماعيّ للمجتمع؛ وانظر: أزمة اللغة العربيّة المعاصرة والحاجة إلى حلول غير تقليديّة، ٧٤، من كتاب لغتنا العربيّة في معركة الحضارة.

(٣) كمال بشر: اللغة العربيّة بين الوهم وسوء الفهم، ١٩٤.

(٤) علي عبد الواحد وافي: فقه اللغة، ٢٤٧.

(٥) رمضان عبد التواب: فصول في فقه العربيّة، ٣٩٨؛ وانظر: تاريخ اللغات السامية، ولفنسون، ١٩٥.

(٦) عبد الصبور شاهين: تاريخ القرآن، ٥٢.

(٧) المرجع نفسه، ٤٧.

(٨) تشيم رابين: اللهجات العربيّة القديمة في غرب الجزيرة العربيّة، ١٩٠.

(٩) عبده الراجحيّ: اللهجات العربيّة في القراءات القرآنيّة، ٦٩.

بتوجيهه الكريم (رخصة السعة التيسير في القراءة)، إنَّ هذا القرآن أُنزل على سبعة أحرف*، فإنَّ منتهى القصد منه عند التحقيق، أنَّه فَسَحَ للعرب في قراءته سبيل السعة والتيسير، فقرأوا به على وَفْق ما استحكم من عاداتهم الكلاميّة في لهجاتهم[١]. وقد اختلف الصحابة في قراءة القرآن والرسول ﷺ بين ظهرانيهم، والأخبار في ذلك كثيرة، وأقرَّ النبي ﷺ اختلافهم[٢]. وكانت القراءات القرآنيّة، فيما بعد مرآة للهجات العربيّة، إذْ تدلّ وجوهها على السمات اللهجيّة الخاصة، بل تدلّ على وجوه التباين الفرديّ في نطاق المجتمع اللغويّ الواحد[٣].

لم يأتِ هذا التنوُّع في القراءات، عفواً أوْ عبثاً، وإنّما جاءَ وفقاً لظرف، أوْ سبب لغويّ أوْ بيئي أوْ ثقافيّ، وهو مشروع في حدود ما رسمه الثقات من الدارسين، استناداً إلى ما يروى عن الرسول ﷺ أنّه قال: "أقرِئ الناس بلغاتهم" أي لهجاتهم[٤].

إنَّ هذا التشريع القائم على السعة والتيسير في القراءة، لم يرافقه تنوّع في الكتابة، حيث كانت كتابة القرآن في حياة النبي ﷺ تتم بطريقة واحدة، وهي القراءة العامة، التي كان يقرئها للصحابة، دون تثبيت ما تسمح به رخصة الأحرف السبعة من وجوه مختلفة[٥].

وقد نصّ الإمام محمّد بن جرير الطبريّ، على أنَّ المصحف العثمانيّ، قد كتب على حرف واحد، يقول[٦]: "فلا قراءة للمسلمين اليوم، إلاّ بالحرف الواحد الذي اختاره لهم إمامهم الشفيق النَّاصح دون ما عداه من الأحرف الستّة الباقية".

---

* حديث "أنزل القرآن على سبعة أحرف" حديث صحيح، فقد رُوي عن أربعة وعشرين صحابيّاً، وعدد أسانيده التي ورد من طريقه ستة وأربعون سنداً، وليس بين هذه الأسانيد الكثيرة سوى ثمانية أسانيد ضعيفة، والباقي وعدته ثمانية وثلاثون سنداً صحيح لا مطعن فيه من الوجهة النقدية. انظر: تاريخ القرآن، عبد الصبور شاهين، ٢٥، ٢٦.

أمّا دلالة الأحرف، فقد اختلف فيها اختلافاً كثيراً، وأرجح الأقوال في تفسير الأحرف السبعة ما ذهب إليه عبد الصبور شاهين وهي ما يشمل اختلاف اللهجات، وتباين مستويات الأداء، الناشئة عن اختلاف السن، وتفاوت التعليم، وكذلك ما يشمل اختلاف بعض الألفاظ ترتيب الجمل بما لا يتغيّر به المعنى المراد. انظر: تاريخ القرآن، عبد الصبور شاهين، ٤٣، ورسم المصحف؛ دراسة لغوية تاريخيّة، غانم قدوري الحمد، ١٣٠-١٥٢.

(١) نهاد الموسى: قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربيّ الحديث، ٥٧.

(٢) عبده الراجحيّ: اللهجات العربيّة في القراءات القرآنيّة، ٦٨.

(٣) نهاد الموسى: قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربيّ الحديث، ٥٧.

(٤) كمال بشر: علم اللغة الاجتماعيّ، ٨٢.

(٥) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف؛ دراسة لغويّة تاريخيّة، ١٤٤؛ وانظر: تاريخ القرآن، عبد الصبور شاهين، ٤٧.

(٦) الطبريّ: التفسير، ج١، ص٦٤؛ وانظر: رسم المصحف؛ دراسة لغويّة تاريخيّة، غانم قدوري الحمد، ١٤٧.

## مراحل التخطيط اللغويّ في جمع القرآن:

### المرحلة الأولى:

كان النبيّ ﷺ باعتباره متلقّي الوحي، أوَّل قارئ للقرآن، بل إنَّه كان يعجل بقراءته حين تلقِّيه، حتّى نزلت ﴿لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ﴾ (سورة القيامة، آية ١٦). ومنذ البداية، اتَّخذ النصّ القرآنيّ – بقراءة الرسول – سمته نحو الوثائق. فكان جبريل يقرأه على النبيّ، ويقرأه على جبريل، ويقرأه ليتذكَّره، ويقرأه على أصحابه، ويقرأون عليه. وكان جبريل يعارضه القرآن كل سنة، وقد عارضه سنة وفاته مرَّتين[١].

وكان يوازي هذا المنهج، منهج آخر، وهو الأمر منه عليه السَّلام بكتابة الوحي، والرَّاجح أنّ كتابة القرآن في عهد الرسول كانت في زمن مبكِّر، فالكتابة كما يقول عبده الراجحيّ[٢]: "كانت تسير مع القراءة عن طريق المشافهة في حفظ النصّ، واستمرّ الرسول يأمر كتبة الوحي – كلَّما نزل عليه – أن يرتِّبوه على ما يرى، فيقول: "ضعوا هؤلاء الآيات في السورة التي يذكر فيها كذا وكذا".

ومن تسمية القرآن بهذا الاسم، وبالكتاب، إشارة إلى أنّه من حقّه العناية بحفظه من موضعين، أي بحفظه في الصدور والسطور جميعاً[٣]. بل إنَّ هاتين التسميتين، تشيران إلى التطوُّر العلمي* الذي سلكه هذا الكتاب[٤]. يقول كيس فرستيغ[٥]: "ويوثّق لنا القرآن نفسه هذا التحوُّل من النصّ الشفاهيّ إلى النصّ المكتوب، فالمصطلح الشائع للوحي في السور الأولى، هو "القرآن"، ويتحوّل ذلك المصطلح إلى السور الأخيرة من الوحي إلى "الكتاب".

إنَّ جهد النبي ﷺ في تعهّد ورعاية النصّ القرآنيّ، تتمثَّل في توثيقه من جانبين:

الأول: توحيد النصّ المتلو، وذلك بحمل الصحابة جميعاً على القراءة العامّة، ولا سيما في مكّة.

---

(١) عبده الراجحيّ: اللهجات العربيّة في القراءات القرآنيّة، ٦٨، ٦٩.

(٢) المرجع السابق، ٦٢.

(٣) محمّد عبدالله دراز: النبأ العظيم، ١٣.

* لمّا كان القرآن في أول أمره آيات معدودة، بدأت تتكاثر بتوالي الوحي، كان من الضروريّ أن تُبيَّن أهدافُ هذه الآيات المسماة بالقرآن، فوصف بأنّها ذكر للعالمين في السورة السادسة للنزول (التكوير)، ثمّ تناول الذكر معاني مختلفة: منها الوحي، ومنها القرآن (سورة القمر هي ال ٢٧ بحسب النزول، وسورة الحجر ٦، وسورة النحل ٤٣، وهي ال ٩٦ بحسب النزول). وتوالت آيات كثيرة من القرآن وأصبح يعني بها القرآن وهي أشهر أسمائه. ولمّا كانت كلمة كتاب تشمل معنى أوسع من كلمة قرآن، أوْ ذِكْر، أوْ غيرها من أسماء القرآن، فإنّه لم تطلقْ عليه لفظة كتاب إلاّ بعد أن كثرت آيات القرآن وسوره كثرة تجعل منها كتاباً... وإنّا لنلاحظ أنّ أول تسمية للقرآن على أنّه كتاب وردت في السورة الثامنة والثلاثين من النزول وهي (الأعراف ١ و ٥١). انظر: معجم القرآن، عبد الرؤف المصري، ١١٧.

(٤) عبد الرؤوف المصري: معجم القرآن ١١٧.

(٥) كيس فرستيغ: اللغة العربية؛ تاريخها ومستوياتها وتأثيرها، ٧٦.

الثاني: توحيد النصّ المكتوب، فقد حفظت الكتابة النصّ على حرف واحد؛ لأنّنا لا نستطيع أن يكون الرسم الواحد محتملاً للأحرف السبعة جميعاً[١].

يقول كيس فرستيغ: [٢] "وكانت الحاجة لنصّ واحد عمدة ملحّة وخاصة فيما يتعلّق بالقرآن الكريم". يمثّل حديث السِّعة والتيسير في القراءة تشريعاً تبنَّى النبي عليه السلام والصحابة عبءَ تنفيذه، حيث سمح النبي بهامش من التباين على النصّ، فقرأ النَّاس على وفق ما استحكم من عاداتهم اللغويّة في لهجاتهم، وكان نزول القرآن على سبعة أحرف عاملاً رئيساً في تأسيس العربيّة المشتركة الجامعة[٣]. كما أنّ مشكلة القراءات بعامّة، والشَّاذة بخاصة، هي دون شكّ أثر من آثار تلك الرخصة التي مُنحها الرسول ﷺ من أجل التخفيف عن أمَّته، بل هي أعظم آثارها[٤].

**المرحلة الثانية:**

بدأت هذه المرحلة من عمر التخطيط اللغويّ في التجربة الأولى في العربيّة، بخلافة سيِّدنا أبي بكر الصديق رضي الله عنه، فحينما استحرَّ القتل بقرّاء القرآن يوم اليمامة، وخيف على القرآن، أن يذهب به الفقد النَّازل، سعى عمر إلى أبي بكر أنْ يجمع القرآن حفظاً له، فوكل أبو بكر إلى زيد بن ثابت أمر تتبُّعه وجمعه على منهج غاية في التثبُّت والتحرِّي[٥].

اعتمد سيدنا أبو بكر في جمعه القرآن على ما كُتِبَ في زمن النبيّ ﷺ، وقد قام به زيد بن ثابت؛ الذي كان أكثر الصحابة مداومة على كتابة الوحي، فلم تكن هناك – إذن فوارق كتابيّة متوقَّعة بين كتابته في حياة النبيّ وجمعه زمن الصدِّيق[٦].

**المرحلة الثالثة:**

تأتي هذه المرحلة، لتضع حدًّا للتباين اللغويّ، الذي أفضى إلى نزاع بين أبناء الأمَّة، حيث أعقب انتشار المسلمين بعد الفتح في الأمصار النائية حالاً مخوّفة في النزاع في قراءة القرآن[٧]. فقد قدم حذيفة بن اليمان من حرب أرمينيّة وأذربيجان، على عثمان فزعاً من اختلاف المسلمين في قراءة القرآن، يقول: "أدرك الأمّة قبل أن يختلفوا".

---

(١) عبده الراجحيّ: اللهجات العربيّة في القراءات القرآنيّة، ٧٠.

(٢) كيس فرستيغ: اللغة العربيّة: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها، ٧٦.

(٣) نهاد الموسى: قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربيّ الحديث، ٨.

(٤) عبد الصبور شاهين: تاريخ القرآن، ٢٣.

(٥) السجستانيّ: المصاحف، ٥ وما بعدها؛ وانظر: قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربيّ الحديث، نهاد الموسى، ٥٧.

(٦) غانم قدوريّ الحمد: رسم المصحف؛ دراسة لغويّة تاريخيّة، ١٤٥.

(٧) نهاد الموسى: قضيّة التحوّل إلى الفصحى في العالم العربيّ الحديث، ٥٨.

إنَّ مثل هذا الأمر النَّازل، يحتاج إلى تدبير إجرائيّ من ذوي الأمر، هدفه تحديد اتّجاه التغيير اللغويّ على نحوٍ ما، ومرجعيّته أصل معتمد يرد ما يقع من خلاف إليه، فكان الإجراء اللغويّ السَّديد، بنسخ القرآن في المصاحف. وهذا الإجراء يتَّفق مع ما يراه أصحاب المعرفة النموذجيّة من المخطِّطين اللغويين، حيث يرون "أنّ تخطيط اللغة، غالباً ما يكون غايته الاستخدام المكتوب بدلاً من الكلام، مع الإقرار بأنَّ التحديثات المخطَّطة في الاستخدام المكتوب، قد تصبّ في النهاية في الكلام[١].

ولذلك، فإنَّ جمع النَّاس على حرفٍ واحدٍ، أمرٌ لازمٌ، يحتِّم على ذوي الأمر، أن يمضوه دون تردُّد. يقول كيس فرستيغ[٢]: "كان أهم شيء بالنسبة للعلماء العرب الأوائل هو أن يوثِّقوا النُّصوص التي يعملون بها، وبالرَّغم من أنَّ النقل الشفاهي ظلَّ مكوِّناً أساسيًّاً من مكوِّنات الثقافة الإسلاميّة، فقد أصبحت الفروق بين النصوص كبيرة بدرجة لا يمكن تجاهلها وكانت الحاجة لنصّ واحد عمدة ملحّة وخاصة فيما يتعلّق بالقرآن الكريم، وقد كان للحكومة المركزيّة في هذا الأمر ضلع كبير، فقد مكَّنت لنصّ واحد أن يصبح هو أساس أي نشاط سياسيّ أو دينيّ في عموم الإمبراطوريّة الجديدة".

إنَّ القرار الذي أصدره الخليفة عثمان بن عفّان ﷺ باعتماد نصّ واحد على حرف واحد؛ أي أنَّ المصحف العثمانيّ قد كُتِبَ على حرف واحد (قراءة معيّنة واحدة) لتمثيل طريقة نطقيّة واحدة، قرار حازم، وقى الأمّة من اختلاف واسع، ورسم لها طريقاً واضحاً، ألغى به التباين اللغويّ الذي يفضي – لا قدَّر الله – لو بقي قائماً إلى خلاف في ألزم مقوِّمات الأمة وهو القرآن الكريم، يقول كيس فرستيغ[٣]: "كان توحيد النصّ القرآنيّ لحظة حاسمة في تطوير تقعيد الكتابة العربيّة، من الناحية العملية استتبعت كتابة القرآن قرارات كثيرة تخصّ نظام الكتابة والخط العربيّ".

إنّ العمل في عهد سيّدنا عثمان ﷺ عمل نسخ المصاحف، كان يجري على وفق ما رسمه النبي الكريم ﷺ حينما أيَّد القراءة بالرسم، بتوجيهاته المتلقاة بالقول من أصحابه الكرام، فقد كانوا حريصين على تنفيذ ما يمليه عليهم من الأقوال والأفعال التي تمثّل لهم رغبة في التقرُّب إلى الله وطاعة لنبيّهم، فكانوا يقرأون الآيات التي تنزل ويحفظونها، ثمّ يكتبونها على ما تيسّر لهم من الأدوات، وقد كانت هذه حالهم في مكّة، ثمّ لَّما هاجروا إلى المدينة، استخدموا الوسائل التوثيقيّة التي كانوا يستخدمونها في مكّة، غير أنّ رخصة السَّعة في القراءة فتحت عليهم باب التباين اللغويّ؛ من إباحة القراءة بما اعتادوا عليه من عاداتهم اللغويّة، وبما يتَّفق مع إمكانيات اللهجات صوتيّاً ولغويّاً، ممّا لا يخرج النصّ عن القراءة العامة المشهورة، وهي القراءة التي

(١) رالف فاسولد: علم اللغة الاجتماعيّ للمجتمع، ٤٥٧.

(٢) كيس فرستيغ: اللغة العربيّة؛ تاريخها ومستوياتها وتأثيرها، ٧٤.

(٣) كيس فرستيغ: اللغة العربيّة؛ تاريخها ومستوياتها تأثيرها، ٧٤.

قرأها رسول الله ﷺ على جبريل مرّتين في العام الذي قبض فيه، وهي القراءة كذلك، التي شهدها زيد بن ثابت ﷺ، وكان يقرئ النّاس بها حتّى مات، وكان أبو بكر ﷺ قد اعتمده على رأس لجنة تولّت جمع القرآن، ثمّ ولاه عثمان ﷺ أمر نسخ القرآن في المصاحف.

ولعلَّ الحرف الذي كتب عليه النص القرآني، هو الحرف الذي كانت تجري عليه القراءة العامة المشهورة، حيث كانت تمثّل بصورة خطيّة واحدة في كل مراحل جمع القرآن، وهي الصورة الخطيّة التي ألفناها في مكّة والمدنية، في عهد سيدنا رسول الله ﷺ، وفي عهد الصحابة الكرام أبي بكر، وعمر، وعثمان رضي الله عنهم أجمعين.

وعليه، فإنّ النصّ القرآنيّ قد بلغ – بالمشافهة والكتابة أيّام الرسول وبجمع أبي بكر ثم نسخ عثمان – مستوى الدقّة والوثاقة لا يبلغه نصّ آخر(١).

إنّ هذا التخطيط المحكم، وهذه الرؤية، التي نَفَذَت عبر الزمان لتؤكّد فرادة هذه التجربة في عمر الأمم، وهي بذلك تمنحنا عطاءً، وتبعث فينا عزماً، في تخطيط لغويّ واعٍ بإرادة مباشرة، وتصميم إنسانيّ، للنهوض باللغة العربيّة.

**خطاطة توضّح طريق تجربة الرسول ﷺ والصحابة الكرام في التخطيط اللغوي الأول**

---

(١) عبده الراجحيّ: اللهجات العربيّة في القراءات القرآنيّة، ٧٠.

| قبل الإسلام | | عصر الرسول ﷺ والصحابة الكرام | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | ٢ | ٣<br>مكة / الرسول | ٤<br>المدينة / الرسول | ٥<br>المدينة / أبو بكر | ٦<br>المدينة / عثمان |
| التعدّد اللهجي (التنوّعات اللغويّة). | توحيد لغوي على مستوى الصفوة (شعراء وخطباء). | توحيد لفظي (التلقي).<br>توحيد كتابي. | تنوعات لغوية (رخصة السعة والتيسير (الأحرف السبعة).<br>توحيد كتابي (صورة خطية واحدة للقراءة العامة التي كان يقرأ بها الرسول ﷺ. | تنوّعات لغوية.<br>جمع الصحف في مصحف واحد. | توحيد كتابي (نسخ القرآن في المصاحف).<br>توحيد نطقي (حرف واحد، أي قراءة واحدة، وهي القراءة العامة). |

**الخاتمة:**

تناول البحث تجربة المسلمين الأوائل (العهد النبويّ) في التخطيط اللغويّ، تلك التجربة الفريدة، التي حملت جملة صالحة من المرئيّات النافعة في الرؤية الإنسانيّة الشاملة، ومن بينها الرؤية اللغويّة.

حمل الرسول ﷺ، وصحابته الكرام عبء تبليغ وحي الله سبحانه وتعالى للعالمين يقيناً عليه، ورغبة في رضاه، فاتّبعوا في ذلك (جهداً مقصوداً) مَثَّل دور الإرادة الإنسانيّة في (التوحيد اللغويّ)، فجاء هذا الجهد المقصود، وفاقاً للتدبير الكونيّ، وقد صدر المسلمون في هذا العمل الفذّ عن توجيهات سيدنا رسول الله ﷺ، فبدأ النصّ الشريف موحّداً في قراءته وكتابته، حيث لم يكن للتنوّعات اللهجية وجودٌ في البيئة اللغوية المكيّة، ثمّ فُتح بابُ الرخصة، توسعة على المسلمين في المدينة، فسمح عليه السلام بهامش صالح من القراءة بجوار القراءة العامة، مع ما كان يصاحب كل ذلك من توحيد محكم لهذه القراءة العامة في الصلاة والقراءة على الصحابة، والقراءة عليه عليه السلام، وكان يعضد كل ذلك الوجه الآخر من اللغة، وهو تقييد النص الشريف، والخطاطة السابقة، توضّح مراحل التخطيط في العهد النبويّ.

لقد كانت هذه التجربة عاصماً للأمّة، وكانت القضية الملحّة في هذه التجربة، هي قضية (التوحيد اللغويّ)، وصدق الله جلّ وعلا، حيث يقول ﴿ لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ ۝ إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ ۝فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ﴾*.

إنَّ معطيات هذه التجربة، يجب أن تستثمر في قضايا المشكلة اللغوية في العربية، من مثل: الاختيار اللغويّ، والمستويات اللغوية، والتعدّد اللغوي في المجتمع العربي وتسويق اللغة... وغيرها من القضايا التي تنذر – لا قدَّر الله – بمسخ عربيّتنا إنْ لم نجرِ تخطيطاً واعياً، ولا مانع من أنْ نستثمر تجارب الآخرين، ومعطيات العصر بشرط أن تبقى لنا هويّتنا التي تحفظ علينا ديننا ولغتنا، وأرى أنّ هذا الأمر في طوقنا إن شاء الله.

* سورة القيامة، الآيتان: ١٦ و ١٧.

# العربية الفصحى بين المعرفة والأداء الوظيفي

د. إبراهيم يوسف السيد *

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٥/٢ تاريخ قبوله :٢٠٠٦/٣/١٤

## ملخّص

إن المشكلة القائمة هي أن مقدرة الطلبة في استعمال الفصحى لا زالت ضعيفة. ولا شك أن وجود مستويين من اللغة في العربيّة هما الفصحى والعامّية يمثل تحدّياً ما فتئت العربّية تواجهه في هذا العصر، إذ تعتبر العامّيــة علّــة كــثير مــن الصعوبات التي يعاني منها الطلبة في تعلمهم للفصحى، و لم تنجح طرائق التدريس المتبعة حتى الآن في معالجة هذا الضعف، ذلك أنها تقوم على التلقين والمحاضرة عن اللغة، ويندر فيها استعمال الطلبة للفصحى. وعليه، فإننا بحاجة إلى نقلة نوعية في هذه الطرائق تنقل تركيز الاهتمام من المفردات والتراكيب إلى استعمال الفصحى، وإقامة التوازن في العملية التعليميّة بــين الجانبين المعرفي والوظيفي لأن اللغات لا تتقن إلا بالممارسة.

تحاول الدراسة في مناقشتها للقضايا السابقة الإشارة إلى مواضع الخلل واقتراح الحلول لإيجاد آلية لتحسين كفاءة الطلبة في أدائهم الوظيفي للفصحى.

## Abstract

Standard Arabic between knowledge and functional performance The Current Problem That Students Face is that their ability to use standard Arabic is still weak. There is no doubt that the existence of two levels of Arabic language (The standard and colloquial) Form a challenge that Arabic language continues to face in this era. Colloquial Arabic is considered the cause of many difficulties that students face in learning standard Arabic. The current teaching methods that were / are used so far to tackle this weakness did not succeed yet due to the fact that they rely on dictating students and lecturing them about language, and students
rarely get the chance to practice using Standard Arabic. Therefore, we need a radical modification of theses methods to shift the focus off vocabulary and structure and direct it to Standard Language usage to strike a balance in the language teaching process between the cognitive and the functional aspects since languages are only mastered through practice.

In its discussion of the previous issues, this study tries to highlight the shortcomings of using these methods, and to suggest solutions inorder to generate a mechanism to improve student's functional performance in Standard Arabic.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة آل البيت.

**المقدمـــة**

تمثل هذه الدراسة شجوناً يحملها الكاتب حول واقع العربية الفصحى في المدارس والجامعـــات، مـــن منطلق تجربته في تعليمها لأكثر من ثلاثة عقود في المراحل الدراسية المختلفة، بدءاً من المدرســـة الابتدائيـــة وانتهاء بالجامعة التي لا زال يعمل فيها. فقد شكا كثير من الأساتذة والقائمين على التعلـــيم في مختلـــف مستوياته منذ سنين من ضعف الطلاب في الفصحى، وبخاصّة عند محاولة استعمالها أداة للتعبير عن آرائهم ورغباتهم وهي الوظيفة الأساسية للغة التي يتعلّمونها.

أدّت هذه الشكوى - على مرّ السنين- إلى قيام العديد من الدراسات والأبحاث والندوات والمؤتمرات التي تبحث عن أسباب هذا الضعف، وكيفيّة النهوض بالعملية التعليمية، لتحسين أداء الطلاب في الفصحى. وكان من نتيجة ذلك كلّه أن أدخلت تعديلات على الخطط الدراسية والكتب التعليمية، وعقدت الدورات العديدة لتدريب المعلمين على الطرق الحديثة في تعليم اللغات لتطوير أدائهم، وتمّت الاســـتعانة بوســـائل التكنولوجيا الحديثة كالمختبرات اللغوية وغيرها في العملية التعليمية. وبرغم هذه الجهود الطيّبة التي بـــذلت على مدى سنوات عديدة في مختلف جوانب العملية التعليمية، فإن مشكلة ضـــعف الطـــلاب في العربيـــة الفصحى لا زالت قائمة، الأمر الذي يحدونا إلى محاولة إيجاد آلية لتحسين كفاءة الطلاب فيها.

ولا يغيب عن البال أن العربية واجهت - ولا زالت تواجه - منذ عقود تحديات كثيرة في هذا العصر، يأتي في مقدمتها الازدواجية اللغوية، ونعني بها وجود مستويين لغويين في العربية هما الفـــصحى واللهجـــة العامية، حيث يكتسب الطفل العامية من أسرته التي ينشأ فيها، وتصبح سليقة عنده يستخدمها في حياتـــه اليومية، حتى إذا انتقل إلى المدرسة أخذ يتعلم الفصحى، ويتعرّف على مفرداتها وتراكيبها وقواعدها، لكنه يتعثر عند استعمالها. وتعتبر هذه الازدواجية اللغوية مصدر كثير من الضعف والمتاعب التي يعاني منها الطلبة في تعلمهم للفصحى.

ومن تلك التحديات أيضاً، هذا الانبهار المبالغ فيه باللغة الأجنبية والذي نتج عنه ما نلاحظه من مداخلة بينهما -أثناء الحديث- لدى بعض الفئات من أبناء المجتمع في حياتهم اليوميّة.

لقد أدّى ذلك كلّه إلى إثارة مشكلات عديدة أمام الطلبة في تعلمهم للفصحى، واستعمالهم لها، كمـــا وضع عقبات أمام المدرسين، والقائمين على العملية التعليميّة في المدارس والجامعات، في محاولاتهم لتحسين أداء الطلاب فيها.

إنّ المشكلة القائمة تكمن في أن مقدرة الطلاب في استعمال الفصحى لا زالت ضعيفة. إنّ القدرة على حفظ الكلمات وإنشاء الجمل ومعرفة قواعد اللغة ليست هي القدرة الوحيدة التي نحتاج إليها في العمليـــة

التعليمية، بل لا بد أن يصاحبها قدرة على استعمال هذه الألفاظ والتراكيب في مواقف اجتماعية حقيقية. فنحن لا زلنا نلاحظ أن هناك حافزاً ضعيفاً وتعرّضاً قليلاً لاستعمال الفصحى، سواء في داخل غرفة الصف أو في خارجها، وهذا أمر خطير يجب تداركه، لأن تعليم اللغة يستلزم استعمالها، وهي مهارة يتمّ تعلّمها بالممارسة، وكلّما أكثر الطالب من ممارستها -في اعتقادنا- تعلّمها بشكل أفضل، وتحسّن أداؤه في استعمالها. وإذا قلّت ممارسته لها، قلّ تحصيله وضعف أداؤه.

إننا بحاجة إلى نقلة نوعيّة في العملية التعليميّة في المدارس، تنقل تركيز الاهتمام من المفردات والتراكيب والصرف والقواعد، إلى الجانب الوظيفي الاتصالي للفصحى. إن حشو أذهان الطلاب بهذه المفردات والصيغ اللغوية والقواعد النحوية ليس الهدف الرئيس في عملية تعليم الفصحى. إن الهدف الرئيس في تعلمها هو استعمالها وسيلة تعبير وتفاهم، ومن الطبيعي إذن أن يكون هذا الجانب هو الطرف الأساس في العملية التعليمية. لكن الأمور تسير في غير مسارها، عندما نجد أن عملية تعليم الفصحى لا زالت تقوم في المدارس والمعاهد والجامعات على التلقين، ويندر فيها مشاركة الطالب وتفاعله أثناءها، عن طريق فسح المجال أمامه للحوار والمناقشة وإبداء الرأي، وتهيئة المناخ له للتعبير عن نفسه باستخدام الفصحى، الأمر الذي يقلّل من فرص ممارستها داخل غرفة الصفّ. وما لم نبادر إلى تصحيح هذا الوضع القائم، فإننا سوف نستمر في معاناتنا من هذا الضعف.

إنّ استخدام وسائل التكنولوجيا الحديثة كمختبر اللغة والفيديو والحاسوب أمر مرغوب فيه في العملية التعليميّة، بل يعتبر جزءاً أساسياً منها، وعاملاً مهمّاً في سبيل إنجاحها، لأن هذه الوسائل تهيئ المناخ لاستخدام مكثف للفصحى داخل غرفة الصف وخارجها. ولقد ظهرت بوادر مشجعة في السنوات الأخيرة حيث انتشرت أجهزة الحاسوب في المدارس والجامعات الأردنية، وأقبل الطلبة عليها في شغف. ولا بد للأساتذة والقائمين على تعليم العربيّة من اقتناص هذه الفرصة واستثمارها بشكل مناسب في العملية التعليمية، عن طريق انتاج البرامج التعليمية والثقافية الميسّرة، وتقديمها للطلبة باستخدام الحاسوب، الأمر الذي يؤدي إلى تطوير طريقة التدريس، وإلى جعلها أكثر تشويقاً وإمتاعاً، كما يؤدي إلى زيادة ممارسة الطلاب للفصحى، وتعلمها بشكل أفضل.

ومن الأمور المشجعة الأخرى في هذا السياق تزايد أعداد المدارس في المدن والقرى والريف، وإنشاء أكثر من ثلاث وعشرين جامعة في الأردن، ولا يزال العدد مرشحاً للزيادة في المستقبل. ومعلوم أن انتشار التعليم على هذا الوجه المتقدم، وزيادة أعداد المتعلمين، وانحسار الأميّة، أمور تخلق بيئة صالحة، لا شك أنها تخدم عملية تعليم العربية الفصحى، وتساعد على نشرها، وزيادة ممارستها عند أعداد المتعلمين.

إن المدرس يمثل نقطة الارتكاز في العملية التعليمية، ولذلك لا بد أن يطوّر نفسه، فمهما أعددنا من

خطط دراسية متقدّمة، ومهما أوجدنا من وسائل تكنولوجية حديثة، فإن المدرس بيده أن يجعل لهذه الأشياء قيمة وفائدة أو أن يلغي فائدها.

ويرى التربويون أن تعليم اللغة عمليّة مستمرة لا تتوقف عند حدود غرفة الصف، أو داخل نطاق المدرسة أو الجامعة، وإذا أريد لها النجاح فلا بد أن تقوم على الممارسة المستمرة غير المقيّدة بزمن محدد أو مكان محدّد[١]، ومن هنا تأتي أهمية الأنشطة الوظيفية الاتصالية في العملية التعليميّة.

تحاول هذه الدراسة في طرحها ومناقشتها للقضايا السابقة أن تشير إلى بعض مواضع الخلل، وأن تقترح بعض الحلول لأجل مزيد من الاهتمام بالفصحى وتحسين أداء الطلاب فيها عن طريق تكثيف ممارستهم لها، من أجل إحلالها مكانتها المرموقة في حياة الأمة، بوصفها عاملاً من عوامل الرقي، لأنها لغة الدين والتراث، وعنوان الهوية، وأحد مقوّمات الشخصيّة وذلك من خلال العناوين التالية:

- المعرفة اللغوية والأداء الوظيفي (الاتصالي).
- طريقة التدريس.
- الأنشطة الوظيفية (الاتصالية).

**المعرفة اللغوّية والأداء الوظيفي (الاتصالي):**

يقوم تعليم اللغات على دعامتين أساسيتين هما: المعرفة اللغوية(Linguistic Competence) والأداء الوظيفي (الاتصالي) (Functional Performance).

أما المعرفة فهي حصيلة المتعلّم اللغويّة من المفردات والتراكيب والقواعد الصرفية والنحويّة، ومدى معرفته بكيفيّة استخدامها بشكل مؤثر ومقبول ببذل مجهود أقل.

وأما الأداء الوظيفي فهو محاولة استثمار هذه المعرفة اللغوية، في اتصال عاديّ، أو في محاورة مع شخص، للاتفاق على معنى، من خلال موقف معيّن، انطلاقاً من مفهوم أن وظيفة اللغة الأساسية هي التعبير عن حاجات الإنسان ومشاعره، كونها أداة لتواصله وتفاهمه مع الآخرين[٢] .

ومن هنا يتضح أن العلاقة وثيقة بين المعرفة اللغوية والأداء الوظيفي، إذ إن استعمال اللغة للتفاهم بين

(١) د. نايف خرما وزميله. اللغات الأجنبيّة تعليمها وتعلّمها ( المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة. الكويت ١٩٨٨)، ص ٢٢٢.

(٢) Tarone ( Elaine). Communication Strategies. ( Language Learning Vol 34 March 1984) P 420.
وأنظر أيضاً د. نايف خرما وزميله. اللغات الأجنبية تعليمها وتعلّمها ، ص ٢٣٨ . ود. أحمد حسّاني . دراسات في اللسانيات التطبيقية – حقل تعليم اللغات ديوان المطبوعات الجامعيّة. الجزائر . وهران ١٩٩٦م) ص ٢٦.و د. ميشال زكريّا . مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص ١٥٤.

اثنين يستدعي معرفتها إن لم تكن سليقة كما هو الحال في العربية الفصحى، وبدون تحقق ذلك لا يمكن إنجاز التفاهم. وقد أدّى هذا الأمر إلى اعتقاد راسخ لدى الباحثين والتربويين بأن معرفة اللغة سابقة للمقدرة على الاتصال بها(١). وهذا طبيعي، ذلك أن المتعلّم –عندما يريد التعبير عن فكرة ما - يحتاج إلى المفردات والتراكيب التي سيستخدمها، ولهذا فإنه يتجه إلى محاولة تذكرها- وبخاصّة في المراحل الأولى من تعلمه - فإذا وجد أن المعنى الذي يريد إيصاله صعب عليه، فإنه بطريقة أو بأخرى يقلّل من غرضه في الكلام، وقد يحاول الوصول إلى هدفه باستخدام كلمة غير فصيحة، أو تركيب لا يؤدّي الغرض تماماً.

إنّ معرفة تركيب الجمل بشكل صحيح ليست إلاّ جزءاً مما نعنيه بقولنا: معرفة اللغة، وهي معرفة ناقصة وذات قيمة قليلة لو أخذت على حِدّة. ولا بدّ لأجل أن تكتمل المعرفة أن تتمّ معرفة كيفية استخدام هذه الجمل استخداماً وظيفياً طبيعياً، بمعنى أنها وسيلة اتصال(٢). ومن الخطأ الاعتقاد بأن معرفة الكلمات وإنشاء الجمل تؤدّي وحدها إلى تعلّم اللغة.

ومن هذا المنطلق، يرى كثير من اللغويين المحدثين أن اكتساب المعرفة اللغوّية للمتعلم ضروريّ لبناء المقدرة اللغويّة التي تعتبر بوجه عام جزءاً من مقدرة الاتصال. وطالما أن الطالب بحاجة إلى المعرفة اللغوية من أجل استعمال اللغة فإن الذي يعنينا هو كيفيّة بناء هذه المعرفة وتنميتها.

ويستدعينا هذا المقام إلى تذكر شكوى بعض المدرسين من عدم استجابة طلابهم لهم في العملية التعليميّة وتساؤلهم: لماذا لا يتعلّم الطلاّب التراكيب التي نعلّمهم إيّاها؟ لعلّ جزءاً من الإجابة عن السؤال يعود إلى أن الطلاّب لا يمكنهم أن يجعلوا هذه التراكيب جزءاً من ذاتهم، لاستحضارها في الوقت المناسب، عندما يحتاجون إليها(٣). ومن هنا، تأتي ضرورة ربط هذه التراكيب بوظيفتها اللغويّة، من خلال مواقف وحوارات معيّنة داخل غرفة الصفّ، يتمّ فيها استجلاء معانيها. فعند تدريس الاستفهام بـ(هل)، وكيفيّة الإجابة عنه بـ(نعم) أو (لا) مثلاً، يمكن بناء الموقف التالي: يتقدّم طالب من زميله بمجموعة من الاقتراحات، لكن زميله يشعر في البداية بعدم الرغبة في قبولها، ثم يوافق على أحدها على الوجه التالي:

هل نذهب إلى البيت؟

(١) Acton, William R, Second Language Interpersonal Paradigm and Praxis (Language Learning Vol. 33, No. 5, 1984) p. 205.

(٢) Brumfit, C.J, and Johnson, K: The Communicative Approach to Language Teaching (Oxford University Press, U.K 1979) p. 118.

(٣) Towel,R:A Discussion of the Psycholinguistic Bases for communicative language Teaching in a Foreign Language Teaching situation ( The British Journal of language Teaching Vol 25, No2, Autumn 1987) P94

لا، لا أحسّ بالرغبة في الذهاب إلى البيت.

هل نذهب لنقرأ في المكتبة؟

لا. لا أحسّ برغبة في القراءة.

هل نذهب لنشرب الشاي؟

لا. لا أحسّ برغبة في شُرب الشاي.

هل نذهب لنشاهد لعبة كرة القدم؟

لا. لا أحس برغبة في مشاهدة لعبة كرة القدم.

هل نذهب لنأكل الطعام؟

نعم. فأنا أحسّ برغبة شديدة في الأكل.

في مثل هذا الحوار يتدرّب الطالب (تركيبيّاً) على الاستفهام بـِ(هل)، وكيفيّة الإجابة عنه بـ (نعم) أو (لا). كما يتدرّب على بناء المصدر (ذهاب، قراءة، شرب، مشاهدة، أكل). ويتدرب (وَظيفيّاً) على عمل اقتراحات ومعارضتها، أو الموافقة عليها، ثم إنّ مثل هذا الحوار يفيد في تحسين قدرة التفاعل عند الطلاّب، حيث يتمّ إنتاج اللغة بجهد أقل[1]. ومن المعروف أنّ ما يتعلّمه الطالب من اللغة في حالة التفاعل الحقيقيّ يتمّ فهم معناه بشكل أفضل، فيرسخ في الذهن، ويكون استحضاره عند الحاجة أقلّ صعوبة. وبطبيعة الحال، يمكن بناء المزيد من الحوارات والمواقف التي تغطي جوانب واقعيّة من الحياة (أو قريبة منها) وتنويعها، وفق ما تقتضيه المادّة اللغوية المقدّمة للطلاب، لأن تقديم المادّة التعليمية على شكل حوارات يضع الطالب في موقف طبيعي من مواقف الحياة اليوميّة، حيث يتدرّج من الاستماع إلى الاستيعاب، ثم إلى ممارسة اللغة، وبذلك لا يقتصر الأمر على التحليلات اللغوية الشكليّة. والهدف من ذلك كلّه هو تحسين مقدرة الطالب اللغوية عن طريق تحصيله اللغوي. ولا شك أن تقدّم الطالب في هذا المجال يمنحه ثقة بالنفس، ويساعده على التفاعل مع الآخرين، فتزداد مقدرته على الاتصال بهم، ويتهيّأ لتقدّم لغوي أبعد، يتضمّن الانتقال من مرحلة يوجد فيها الوعي لضبط التركيب، إلى مرحلة يُستدعى فيها التركيب بشكل آليّ[2].

إنّ بناء المقدرة اللغويّة للطالب في الفصحى وتنميتها يجب أن تبدأ من الأيّام الأولى لالتحاقه في المدرسة، بل ربما كان الأفضل أن تبدأ في مرحلة ما قبل المدرسة، أي في الحضانة. ولقد استمعت إلى

(١) Littlewood ( William) : Communicative Language Teaching An Introduc Cambridge University Press, U.K 1981) P 10.

(٢) Towell, R. A Discussion of The Psycholinguistic Bases For Communicative Language Teaching In a Foreign Language Teaching Situation, P 96.

حديث إذاعيّ روت فيه إحدى مدرسات الحضانة، أنها اعتادت أن تقرأ على الأطفال في كلّ يوم قصصاً من أدب الأطفال، مكتوبة بالفصحى المعاصرة المبسطة، دون أن تسألهم عن شيء فيها، أو تطالبهم بإعادة روايتها، بل يُكتفى منهم الاستماع إلى هذه القصص، ثم يُتركون وشأنهم. وتروي المدرّسة أنها أخذت تلاحظ –بمضيّ الوقت- بعض ألفاظ الفصحى وتراكيبها، تخرج بصورة عفويّة على ألسنة هؤلاء الأطفال.

ولا غرْو في ذلك فإن السّمع أبو الملكات اللسانيّة على حدّ ما أشار إليه ابن خلدون(١).

إنّ هذه التجربة في غاية الأهميّة، ومن الضروريّ الأخذ بها، وتعميمها على الأطفال في مدارس الحضانة، حيث إنّهم في مرحلة الطفولة المبكرة(من ٣إلى ٥ سنوات) يميلون إلى التخيّل ويحبون سماع القصص ومشاهدة الأفلام الخرافية(٢). ومن المفيد إشباع هذا الميل عندهم. ويحسن أن تستمرّ هذه التجربة معهم في السنوات الأولى من دراستهم في المرحلة الأساسيّة، لأنها تساهم في تكوين ونموّ الرصيد اللغوي الفصيح ومفرداته لديهم. فمن المعروف أن الطفل يكتسب اللغة عن طريق الاستماع والمحاكاة، وأن لديه استعداداً فطريّاً داخليّاً لاكتساب اللغة، يمكن أن نسمّيه الملكة اللغويّة التي فطر عليها كل طفل(٣). ويرى تشومسكي أن الطفل بهذه الملكة اللغويّة الفطريّة التي يمتلكها بطبيعته ككائن اجتماعي قادر على تعلّم اللغة الإنسانية، وهو مهيّأ لان يستوعب قواعد لغته من خلال ما يسمعه وبصورة إبداعيّة، لأنه يستطيع أن يكوّن جملاً صحيحة لم يسمع بها من قبل(٤).

تميّز النظرية التوليدية والتحويليّة بين المعرفة ( الكفاية) اللغوية ( Lingistic competence ) وبين الأداء الوظيفي (Functional Performance) حيث ترى أن وراء عمليّة اكتساب اللغة " قدرة عقليّة فطريّة قائمة بصورة طبيعيّة عند الطفل وتعدّه لاكتساب اللغة(٥)" وأن هذا الاكتساب اللغوي يعود إلى " تأثير المحيط على الطفل الذي يكتسب لغة بيئته(٦)". ومضمون هذا الكلام أن هذه القدرة العقليّة أو الملكة اللغويّة لا تعمل إلا من خلال تفاعلها مع المادّة اللغويّة التي يتعرّض لها الطفل عندما تتوفر لها الإثارة من خلال مراحل نموّ الطفل المختلفة.

وعلى هذا الأساس فإن هذه الملكة اللغويّة قدرة عقليّة غريزيّة فعّالة اختص بها الإنسان وحده دون

(١) ابن خلدون( عبد الرحمن بن محمد ). ( ت٨٠٨هـ - ١٤٠٦م ) مقدمة ابن خلدون ( دار الكتب العلميّة. الطبعة الأولى. بيروت- لبنان/ ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م) ص. ٤٧٠ .

(٢) د. عبد المجيد سيّد أحمد منصور. علم اللغة النفسي ( عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م) ص ١٨١ .

(٣) جورج يول، معرفة اللغة، ترجمة د. محمود فرّاج عبد الحافظ. (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية ١٩٩٨م، ص١٨١.

(٤) د. حلمي خليل. اللغة والطفل ( دراسة في ضوء علم اللغة النفسي). دار المعرفة الجامعيّة ، الطبعة الأولى، الإسكندرية ١٩٨٧م. ص٣٠.

(٥) د. ميشال زكريا. مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة ( المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى ، بيروت – لبنان ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م) ص ١٥٦.

(٦) المرجع السابق. ص ١٥٦ .

غيره من المخلوقات[١]، وهي عند الطفل أداة اكتساب اللغة التي تحوّل التجربة إلى نظام مكتسب من المعرفة (الكفاية) اللغويّة ينطلق الطفل من خلالها -عبر التفاعل مع التجارب- إلى الأداء الوظيفي باستعمال اللغة والاتصال مع الآخرين[٢].

إنّ تطور اللغة عند الأطفال يعتمد بصفة أساسية على الخبرات اللغوية التي يمرّون بها، والذين لا يتعرضون لأي لغة إنسانيّة أو الصّم لا يكتسبون لغة ولا يتخطون مرحلة المناغاة [٣]. وعلى هذا الأساس فإن معرفة الأطفال اللغويّة تبنى وتنمو من خلال ما يقال لهم في بيئتهم اللغوّية، فعندما نسمعهم الإنجليزيّة في طفولتهم فإنهم يكتسبونها وكذلك الأمر فيما لو استمعوا إلى الفرنسيّة. ومن هذا المنطلق، فليس ثمّة شك أننا عندما نسمعهم الفصحى في هذه المرحلة العمريّة بكثافة في الحضانة والمدرسة فإنهم سوف يكتسبون شيئاً منها على الأقل، ويتعلّمونها في المستقبل بشكل أفضل، وسوف تجري على ألسنتهم ، لأنهم مفطورون على تقليد الكبار حتى في أدائهم اللغوي، فقد ذكر أحد الزملاء أنه يستعمل الفصحى المبسّطة أحياناً كثيرة في بيته، وقد وجد أن أطفاله تخرج على ألسنتهم بعض التعبيرات الفصيحة في كلامهم[٤].

ولا بدّ أن تكون هذه الفصحى المقدّمة للأطفال مختارة بعناية، وأن تكون لغة معاصرة مبسّطة ونعني بها "تلك اللغة التي تكتب بها الصحف والمجلاّت والكتب والتقارير والخطابات، وتلقى بها الأحاديث والأخبار في أجهزة الإعلام، ويتحدّث بها المسؤولون في خطبهم ولقاءاتهم العامّة، وتدار بها الاجتماعات وغير ذلك من المواقف"[٥].

وبطبيعة الحال فليست كل ألفاظ اللغة وتراكيبها تلائم الطفل في مرحلة معيّنة من مراحل نموّه اللغوي، وهو لا يحتاج إليها كلّها للتعبير عن حاجاته وأغراضه عند استعماله للغة، وإنما قد تكفيه الألفاظ التي لها صلة بالمفاهيم العامّة في محيطه، والتي يحتاج إليها في تحقيق التواصل[٦]. على أن تكون تلك الألفاظ في بدايتها مما يشيع في استخدام الأطفال في بيئتهم اللغوية، ثم التدرّج بعد ذلك-في مرحلة لاحقة في التعليم الأساسي- إلى اختيار الألفاظ التي تشيع في لغة الكتابة، وذلك في ضوء معدلات تكرارها في قوائم المفردات الشائعة مثل: قائمة الدكتور داود عبده في المفردات الشائعة، وقائمة مكّة التي صدرت في جامعة أم القرى

(١) د. نعمان بوقرّة. المدارس اللسانيّة المعاصرة( مكتبة الآداب. القاهرة، ٢٠٠٣م) ص ١٤٠.

(٢) ناعوم تشومسكي. المعرفة اللغوية. ترجمة د. محمد فتيح ( دار الفكر العربي. الطبعة الأولى. القاهرة ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م) ص ٥٣.

(٣) د.علاء الجبالي. لغة الطفل العربي (دراسة في اكتساب اللغة وتطوّرها) مكتبة الخانجي. القاهرة.٢٠٠٣م) ص ٦٤.

(٤) جاء هذا الحديث خلال ندوة شاركت فيها وأقامها مجمع اللغة العربية الأردني بالتعاون مع أقسام اللغة العربية في الجامعات الأردنية في أيلول ١٩٩٤م لدراسة قضايا اللغة العربيّة من حيث علومها وأساليب تدريسها.

(٥) د. رشدي طعيمة، مناهج تدريس اللغة العربيّة بالتعليم الأساسي، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص ٣٣.

(٦) أحمد حسّاني، دراسات في اللسانيات التطبيقيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر/ وهران ١٩٩٦م، ص١٤٣.

بمكة المكرمة، وقائمة الرّصيد اللغوي للطفل العربي التي صدرت في تونس[١].

ومن المعلوم أن تكوين رصيد لغوي وثروة لفظيّة يختزنها الطفل ليستعين بها في تحقيق أغراض التواصل هدف أساسيّ من أهداف تعليم الفصحى. وينبغي أن تساعد العمليّة التعليميّة على إنجاز هذا الهدف، وأن تضعه ضمن أولوياتها، ولمزيد من الإيضاح نشير إلى أننا لا نقصد من وراء ذلك حشو أذهان المتعلّمين بالألفاظ والتراكيب، وغرضنا هو أن نجعلهم يشاركون ويتفاعلون أثناء العمليّة التعليميّة من خلال ممارسة الفصحى "لأن تعليم اللغة لا يهدف إلى وضع لائحة مفتوحة من الكلمات في ذهن المتعلّم، ولكن إكسابه المهارات المناسبة ليسهم هو نفسه في ترقية العملية التعليميّة وتحسينها، فالمعرفة -كما يقال- هي تكوين طرائق وأساليب وليست مختزن معلومات ... وهذا يقتضي بالضرورة التمييز بين تعليم مسائل اللغة، وبين تعليم كيفيّة استعمال اللغة"[٢]. ولأجل ذلك لا بدّ من ربط هذه الألفاظ والتراكيب بكيفيّة استعمالها عند تعلّمها، بل والتدرب على ممارستها واستخدامها، من خلال أنشطة ومواقف حياتية (أو قريبة منها) داخل غرفة الصفّ أو خارجها.

ومن المفيد هنا اتباع سبيل التدرّج في تقديم المفردات والتراكيب لبناء وتنمية المعرفة اللغويّة، بحيث يبدأ بالشائع في بيئاتهم، ثم التدرّج في عرض الجديد منها مما هو بعيد إلى حدّ ما عن خبراتهم المباشرة، مع تقدّمهم في المراحل الدراسيّة. وهذا يستدعي أن نراعي أيضاً في هذا التدرّج مبدأ السهولة، لأنه ضروريّ وطبيعي في عملية التعلّم "إذ يرتقي المتعلّم في اكتساب مهاراته اللغويّة من العناصر التي يسهل عليه استيعابها واستعمالها إلى العناصر المجرّدة التي تتطلب نضجاً أكثر"[٣]، كما يستدعي هذا التدرّج اختيار التراكيب اللغويّة البعيدة عن التكلف، آخذين بعين الاعتبار قصرها وبساطة بنيتها في المراحل الأولى، مع الاهتمام بالتراكيب الشائعة في اللغة الفصحى المعاصرة، حتى تكون تلك التراكيب مرتبطة بالحياة الاجتماعية التي يعيشها هؤلاء المتعلّمون، وبذلك يسهل عليهم استيعابها واستعمالها لأن "من أهم عوامل الوهن في لغة ما هو حجبها عن الحياة الاجتماعية الفاعلة والاقتصار في تعلّمها على الأساليب التي توارثتها الأجيال"[٤]. ولا نعني بهذا الكلام -بطبيعة الحال- إغفال تلك الأساليب الرائعة في تراثنا الأدبي واللغوي، ولكننا نهدف من التدرّج -هنا- إلى تأجيل تقديمها إلى مرحلة لاحقة متقدّمة، يكون الطالب فيها أكثر نضجاً ومقدرة على تعلّمها واستيعابها. ولكننا في هذه المرحلة الأساسيّة نريد أن نشجع الطالب على ممارسة الفصحى، وأن نغرس في نفسه حبّها والاعتزاز بها، والرغبة في إتقانها والحرص على استخدامها وحسن توظيفها في مختلف

(١) د. رشدي طعيمة، مناهج تدريس اللغة العربيّة بالتعليم الأساسي، ص ١٢٤.
(٢) أحمد الحساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، ص ١٤٠، ١٤١.
(٣) أحمد الحساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، ص١٤٥.
(٤) د. رشدي طعيمة، مناهج تدريس اللغة العربيّة بالتعليم الأساسي، ص٤٤.

مجالات الحياة الجادّة والرسميّة بعيداً عن العاميّة في مثل هذه المواقف عند الاتصال اللغوي بالآخرين. ولأجل ذلك نمدّه بهذه اللغة المعاصرة المبسّطة كي يسهل عليه ممارستها في محيطه، ويكون مفهوماً عند التعبير بها عن حاجاته، محققاً النجاح في تواصله مع غيره، وبذلك نبعده عن مواطن الإحباط والفشل، فيزداد ثقة بنفسه، ويقبل على تعلّمها.

ولا ننسى - في ضوء ما تقدّم- أنّ هؤلاء الأطفال يعانون من الازدواجية اللغوية. فالطفل يكتسب العاميّة من أسرته التي يولد وينشأ فيها، ثمّ يأخذ في استعمالها في بيئته، وفي الشارع والسوق، وفي مختلف جوانب حياته اليوميّة، وتصبح هذه العاميّة لغة السليقة عنده، يتحدثها دون معرفة بقواعدها ونظامها اللغوي. ثم يدخل المدرسة ويبدأ في تعلم الفصحى والتعرّف على مفرداتها وتراكيبها وقواعدها، وهكذا يجد الطالب نفسه أمام شكل مختلف من أشكال العربيّة ويتكوّن لديه –بمرور الزمن - مستويان من اللغة: العاميّة التي يتحدّثها ويستخدمها للتعبير عن حاجاته وأغراضه في حياته اليوميّة، والفصحى التي يكتب بها ويتعثر عندما يتكلمها.

إنّ كثيراً من أسباب ضعف الطلاب في العربيّة ناتج في بعض جوانبه عن هذه الازدواجيّة في الحياة اللغويّة التي كانت – ولا زالت- تمثل عبئاً ثقيلاً علينا في وجوه شتى، وهي علّة هذه المعاناة التي يحسّ بها أجيال من المعلّمين والمتعلمين(١). أليس غريباً أن الطالب يتعلّم الفصحى لسنوات عديدة في المدرسة والجامعة، ثم يتخرّج وهو غير قادر على تحقيق أهم هدف من أهداف تعلّمها وهو استعمالها وسيلة للتعبير في المواقف الجادّة والرسميّة دون تعثّر أو ارتكاب أخطاء؟!

وما لم نبادر إلى معالجة هذا الوضع والتخفيف من آثار العاميّة على العمليّة التعليميّة للفصحى فسوف تستمرّ هذه المعاناة. إن واقع تعليم الفصحى في مدارسنا لا يساعد الطالب كثيراً على اكتسابها بيسر في إطار وظيفي يمكنه من استخدامها والتواصل من خلالها مع مجتمعه كلّما دعت الحاجة، الأمر الذي يخلق فيه هذا الواقع التعليميّ صعوبة للطالب في تعلّم الفصحى لا تخفى على أحد. وفي اعتقادنا أننا بإمكاننا أن نفعل كثيراً في هذا الجانب عن طريق إحداث نقلة نوعيّة في طرائق التدريس في المدارس، تنقل تركيز الاهتمام من المفردات والصرف والقواعد والبلاغة إلى الجانب الوظيفي للفصحى، حيث إن حشو أذهان الطلاب بالمفردات والتراكيب والقواعد النحويّة ليس هو الهدف الأساس من تعلّم الفصحى، بل إن الهدف هو استعمالها كوسيلة تعبير وتفاهم بين أبنائها. لكن الأمور في العمليّة التعليميّة لا زالت تسير على خلاف ذلك عندما نجد أنها تقوم على التلقين، وتتّجه نحو المحاضرة عن اللغة، بدلاً من إتاحة الفرص للطلاب

(١) د. نهاد الموسى. قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربي الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان ١٩٨٧م، ص ص ٢٦، ٢٧.

لاستعمال الفصحى، وأخذهم على ممارستها، بل وحتى الوصول بهم إلى إدمان التحدّث بها، وأن هذا الأمر، وأعني به إدمان التكلم بالفصحى يجب أن نشجع الناشئة عليه منذ الصّغر[١]، أي منذ السنوات الأولى من مرحلة التعليم الأساسيّ على نحو ما أشرنا إليه سابقاً، ذلك أنّ "سهولة اكتساب اللغة فهماً وتعبيراً تتناسب تناسباً عكسيّاً مع تقدّم الطفل في السن"[٢]. إننا بحاجة إلى تطوير مناهج تعليم الفصحى للطفل العربي بحيث تعمل هذه المناهج على تضييق الفجوة بين لغة هذا الطفل وهو في بداية التعليم الرسمي (أي اللغة العاميّة) وبين النموذج اللغوي الفصيح المطلوب منه أن يتعلّمه ويمتلك ناصيته، وبذلك نحقق نهضة لغوّية تهفو إليها أنفسنا وتقترب بألسنة أطفالنا من الفصحى بيسر وتمنحهم قدراً أكبر من الطلاقة في الاستعمال[٣]. وإذا ما تمّ ذلك نكون قد عملنا على إثراء التعبير اللغوي عند هؤلاء الأطفال حيث يصبح لديهم وسيلتان للتعبير اللغوي في المواقف الاجتماعيّة المختلفة: الرسميّ منها والحياتي.

و ليس هذا الأمر بعسير المنال إذا قدّمت لهم الفصحى منذ التحاقهم بالحضانة والمدرسة بمنهج علميّ سليم على النحو الذي أشرنا إليه سابقاً. "فليس غريباً أو نادراً أن يكتسب الطفل وبطلاقة، أكثر من لغة أجنبيّة في هذه المرحلة المبكّرة من العمر، فما بالنا بالفصحى والعاميّة، وأوجه الشبه بينهما أكثر بكثير مما هو بين العاميّة واللغات الأجنبية"[٤]. ولنا عودة إلى هذه المسألة عند الحديث عن طريقة التدريس، لكننا الآن نستكمل ما كنا عليه من الكلام عن بناء المعرفة اللغوية:

فقد رسم تَول (Towell) في بحثه المنشور في المجلّة البريطانية لتعليم اللغة إطاراً من العمل نحتاج إليه لتنمية معرفة الطالب اللغوية، ومساعدته على الاتصال باللغة، هذا الإطار يتضمّن التوجه لما يلي:

١- بناء كميّة كبيرة من المخزون اللغوي لدى الطالب.
٢- إيجاد مواقف يحقق فيها المتعلّم هدفاً، أو يصل فيها إلى هدف اعتماداً على نفسه.
٣- توفير جوّ يكون فيه المتعلّم جاهزاً وراغباً لأن يحاول فيه.
٤- إيجاد مكان يستطيع فيه المدرس أن يلاحظ التقدّم الفردي للطلاب بحيث يغذّيهم بالتراكيب المناسبة في المراحل المعّينة[٥].

(١) د. نهاد الموسى. قضية التحّول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث. ص ٣٦ .
(٢) د. داود عبده، نحو تعليم اللغة العربيّة وظيفيّاً، مؤسسة دار العلوم، الطبعة الأولى، الكويت ١٩٧٩م، ص٦.
(٣) د. علاء الجبالي، لغة الطفل العربي (دراسة في اكتساب اللغة وتطوّرها) ص ١٥٢.
(٤) المرجع السابق ص ١٨٧.
(٥) Towell, R A Discussion of the Psycholinguistic Bases for communicative language Teaching Situation(The British Journal of Language Teaching, Vol ٢٥, No٢, Autumn ١٩٨٧) p.٩٨..

لكن المشكلة التي يواجهها الطالب هي أن معرفته اللغوية لا تبقى مستقرة على حالة واحدة، بل يعتريها التغير تبعاً لمدى استعماله للغة المتعلّمة. فإذا ابتعد عن التفاهم بها وقل استعماله لها نقصت معرفته اللغوية، الأمر الذي يتطلب التركيز على مهارات الاتصال والاستخدام المتواصل للغة، دون أن يغيب عن البال أن ذلك سيكون مفيداً في تحسين معظم عناصر المعرفة اللغويّة كجزء أساسيّ من تعلّم اللغة. لكن الذي يحدث أحياناً أن حصيلة الطلاب اللغوية وبخاصة في المراحل الأولى من تعلّم اللغة، قد لا تساعدهم كثيراً على الاتصال، ولهذا يتردد كثير منهم. كما أن الخوف من الخطأ يضيف عبئاً آخر عليهم فلا يقبلون. وهنا يأتي دور المدرّس في تشجيع هؤلاء الطلاب، حيث انّ الاتصال الجيد مع حصيلة اللغة القليلة، يمكن أن يكون أحسن حالاً في التغلّب على مشكلات الاتصال باللغة من الحصيلة الكبيرة والاستخدام النادر، وبكلمات أخرى: فإن الوسيلة للتغلب على صعوبات استعمال اللغة ربّما تكون في ممارستها بشكل أكثر لأن "اللغات لا تتقن إلا بالممارسة"[١] على أنّ تكون تلك الممارسة - في حدود معرفة الطالب اللغوية طبعاً – منذ التحاقه بالمدرسة، ولا يجوز إغفالها أو تأجيلها لمدّة طويلة.

إن وجود الحافز لدى الطلاب للمشاركة في أنشطة استعمال اللغة يعتبر من الأمور الهامّة في تكوين المهارات لديهم، وبناء المقدرة الوظيفية عندهم. لذلك يستحسن دائماً ترك الطالب كي يتكلم في أي شيء يرغب فيه باستعمال اللغة المتعلّمة، وتشجيعه على المناقشة وإبداء الرأي والمساهمة في الأنشطة المختلفة[٢]. ومن الضروريّ في هذا المقام عدم إيقاف الطالب أثناء حديثه لنصوّب له أخطاءه، لأن المغالاة في تصحيح الأخطاء تضعف ثقته بنفسه، وتعطيه إحساساً بالفشل وتجعله متردداً في الكلام فيما بعد[٣].

والملاحظ أن الطلاب يتفاوتون في وجود هذا الدافع لديهم، فبينما نجد طلاباً يعزفون عن الكلام، ويلتزمون السكينة في غالب الأحيان، ويحسّون بالخجل والإرباك، عندما يحاولون التعبير عن رأيهم، نجد آخرين مقبلين على استعمال اللغة، ومستعدّين للمشاركة في أنشطتها. ومن الأمور المسلّم بها في مجال تعليم اللغة أن الصنف الثاني من الطلاب هو الأكثر تعلّماً للغة، والأقدر على تحصيلها واستعمالها، وربما كان هذا الاختلاف بين الطلاب في الحافز لتعلّم اللغة سبباً من أسباب وجود الفروق الفرديّة بينهم في المستوى اللغوي ومقدرة الاتصال.

وعلى أي حال فإن هذه المناقشة تفتح الطريق أمامنا للحديث عن كيفية بناء المقدرة الوظيفية وتنميتها عند الطالب. وفي هذا السياق، علينا بادئ ذي بدئ أن نشير إلى ضرورة أن تبنى مهارات الاتصال

---

(١) د. داود عبده، نحو تعليم اللغة وظيفياً، ص٦.

(٢) Tarone, Elaine: Communication Strategies, (Language Learning Vol. ٣٤, March ١٩٨٤). P. ٢٠٨.

(٣) د. عبد المجيد سيّد أحمد منصور. علم اللغة النفسي . ص ١٩٠.

في بدايتها على الأقل في حدود خبرة الطالب المكتسبة حديثاً في استخدام اللغة[(١)]، لأن بناء هذه المهـــارات بمعزل عن خبرة الطالب اللغويّة يعرّضه لاحتمال الفشل في إنجازها، وهذا الأمر في حال وقوعه يعيق تقدّمه نحو المقدرة الوظيفيّة، ويثبط عزيمته في استعمال اللغة، ويؤثر على استمرار رغبته في المشاركة والتفاعـــل في الأنشطة الاتصالية القادمة، في حين أن نجاحه يدفعه إلى الأمام، ويزيد حماسه للإقبال على هذه الأنـــشطة. ولهذا يفضل توخي الحذر والحرص عند تصميم التدريبات الاتصالية بحيث تكون وفق معرفـــة الطـــلاب اللغوية، والظروف الاجتماعية المحيطة بهم، وفي مستوى أدائهم اللغوي، من أجل أن يؤمن نجاحهم فيها، فلا يقعون عند أدائهم لها في مزالق لا تحمد عقباها. ومن هذا المنطلق فإن الأمر يستدعي منّا أن نحدد بعنايـــة مجالات الاتصال اللغوي المناسبة لمرحلة الطالب الدراسيّة.

ومن الضروري أن تكون مستويات الأداء اللغوي لهذه الأنشطة الاتصالية متعدّدة ومتنوعة "فـــلا يقتصر الأمر على تدريب التلاميذ على التعبير في مواقف الحديث الرسمي الذي يتطلـــب العنايـــة الفائقـــة بمختلف جوانب الأداء مثل إلقاء الخطب والكلمات، ومجالات التعبير الوصفي الإبداعي وإنما يمتد التدريب ليغطي مختلف مواقف الاتصال التي يحتاج التلميذ في حياته اليومية إلى استخدام اللغة فيها"[(٢)].

وحتى نبني هذه المقدرة الاتصالية على أساس متين، فإن علينا أن نعقب كل مادة لغوية نقـــدّمها (أو مهارة) بأمثلة لغوية اتصالية مختلفة ومتنوعة، يتفاعل الطالب أثناءها ويستخدم الفصحى، ولا يجوز بحال من الأحوال اقتصار التطبيق على التدريبات النمطية.

ويشير اللغوي ليتلوُد (Littlewood) [(٣)] إلى أربعة حقول تكوّن من وجهة نظره مقدرة الطالب في الاتصال باللغة على النحو التالي:

١- المقدرة اللغوّية: يجب أن يحقق المتعلّم بقدر ما يمكنه مقدرة لغوية عالية، بحيث يحسّن مهارتـــه في التفاعل مع النظام اللغوي، وصولاً إلى الاستعمال العفوي المرن، من أجل التعبير عن غرضه.

٢- التمييز بين الصّيغ والمعاني الاتصالية التي تؤديها: وكجزء من المقدرة اللغوية، يستحسن أن يميّـــز المتعلّم بين الصّيغ التي عرفها، ووظائفها الاتصالية التي تؤدّيها. وبكلمات أخرى يجب أن تفهـــم العناصر اللغوية التي تمّت معرفتها، في ضوء النظام الوظيفي للغة. وبذلك يأمن الطالب الاستعمال

---

(١) Widdoson, H. G: Teaching Language As Communication, (Oxford University Press, U.K, ١٩٧٨) p. ٧٥ and Littlewood ( William), Communicative Language Teaching, P ١٧.
وأنظر أيضاً : د. داود عبده . نحو تعليم اللغة العربيّة وظيفياً. ص ١٠

(٢) د. رشدي طعيمة، مناهج تدريس اللغة العربيّة، ص٤٤.

(٣) Littlewood, William: Communicative Language Teaching An Introduction . p. ٦

الخاطئ لهذه الصّيغ. أما إذا تمّ تعليم هذه الصّيغ بمعزل عن السلوك الاتصالي، فإن ذلك قد يؤدّي إلى عدم الفهم الكافي لهذه الصّيغ، وبذلك يمكن أن يقع الطالب في الخطأ عند استعمالها. والهدف الرئيس من تعليم الصّيغ اللغوية من خلال المعاني الاتصالية التي تؤديها هو تعزيز معرفة نظام اللغة عند الطالب.

٣- تطوير مهارات استخدام اللغة: ومن أجل تنمية مقدرة الطالب في الاتصال باللغة، فإن عليه أن يحاول باستمرار تحسين مهاراته في استعمال اللغة بشكل مؤثر وسليم بقدر الإمكان. ويوجه الخبراء الطالب - من أجل تحقيق هذا الغرض - إلى تكثيف ممارسة اللغة المتعلمة بقدر ما يستطيع، لما لذلك من أثر فعّال في تطوير مهارات استعمال اللغة عنده.

٤- إدراك المعنى الاجتماعي للصيغ المتعلّمة: ويرى (Littlewood) أيضاً في هذا السياق ضرورة أن يصبح المتعلّم مدركاً للمعنى الاجتماعي للصّيغ اللغويّة، وقد لا يستلزم ذلك في رأيه، تنويع كلامه ليناسب الحالات الاجتماعية المختلفة، ولكن من المهم أن يكون قادراً على استخدام الصّيغ المقبولة اجتماعياً بشكل عام وتجنب الصّيغ المزعجة، ويضيف الدكتور نايف خرما أن الصّيغ قد تكون صحيحة من الناحية الشكلية اللغوية ولكنها من الناحية الوظيفية الاجتماعية لا تخدم الغرض المقصود منها أو أنها تسيء إلى السامع وتخلق جوّاً من النفور وتسبب سوء التفاهم كأن يقول تلميذ لمدرسه: اقفل الباب الهواء بارد، مستعملاً صيغة الأمر الجافّة في مقام يستوجب استعمال الطلب المهذب[١]، أو أن تقول البنت لأبيها: الطعام جاهز، قم وتناول طعامك، فالعبارة صحيحة من الناحية اللغويّة لكنها غير مقبولة اجتماعياً. ويتأتى فهم البعد الاجتماعي للصّيغ اللغويّة المتعلّمة من خلال استخدامها وظيفيّاً في مواقف الحياة الطبيعية.وهكذا يكون على الطالب بالإضافة لاكتسابه الكفاءة اللغويّة أن يكتسب قواعد الاستخدام الاجتماعي المناسب للغة، وهو ما يسميه بعض العلماء الكفاءة التواصلية[٢].

ومهما يكن من أمر، فإن بناء مقدرة الاتصال لدى الطالب يعتمد إلى حدٍ كبير، على الطريقة المتبعة في التدريس، لأنها تمثل نقطة الارتكاز الرئيسة في عملية تعليم اللغات، ونحن بحاجة إلى طريقة في التدريس تساعد الطالب على استخدام الفصحى في تلبية أغراضه، وبذلك يصبح لها شأن في حياته، وتزداد قيمتها عنده، ويكون ذلك حافزاً له على تعلّمها، وهذا ما سنتناوله في الصفحات التالية.

(١) د. نايف خرما. أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عام المعرفة)، الطبعة الثانية، الكويت ١٩٧٨م، ص٥٦.

(٢) د. علاء الجبالي. لغة الطفل العربي ( دراسة في اكتساب اللغة وتطوّرها)، ص ٦٩.

**طريقة التدريس:**

لا يعدّ تعلّم اللغة أمراً سهلاً، حتى في الدّول المتقدمة. ولذلك تستعمل طرائق مختلفة لتعليمها، وتستخدم أدوات وأجهزة متعددّة في غرفة الصفّ وخارجها، وتعدّ الأبحاث المستندة إلى الخبرة، للمساهمة في تحسين طرائق التدريس، وتوضع الخطط والبرامج لتدريب المعلّمين، ويتم إعداد الكتب والمواد التعليميّة المتطورة. ويحدث ذلك كلّه من أجل جعل العملية التعليميّة أكثر تشويقاً، وأقلّ عناءً، وبذلك نساعد الطالب على تعلّم اللغة بشكل أفضل.

يتعلم الإنسان اللغة عادة لأجل أن يفهمها منطوقة ومقروءة، ولكي يستخدمها في التعبير عن أفكاره وحاجاته شفوّياً أو كتابة. وبكلمات أخرى فإن الهدف من تعلّم اللغة هو استخدامها في المواقف الطبيعية كوسيلة تفاهم واتصال مع الآخرين. وهذا الكلام ينطبق على اللغة العربيّة الفصحى، كما ينطبق على اللغات الأخرى. وعلى هذا الأساس يفترض أن توجّه العملية التعليمية نحو تحقيق هذا الهدف بحيث تستبعد الأنشطة التي لا تصب في هذا الاتجاه[١].

ولكن إلى أيّ حدّ استجابت طرائق تدريس اللغات لتحقيق هذا الهدف؟

من المعروف أن تعليم اللغات يقوم على أسس لغويّة ونفسيّة وتربويّة. فالأسس اللغويّة تتعلّق بنظرية اللغة التي قامت عليها طريقة التدريس. والأسس النفسيّة تتصل بنظرية التعلّم التي تستند إليها. وأما الأسس التربوية فإنها ترتبط بأهداف المجتمع في تعليم اللغة. ويجب ألا يغيب عن البال أن التطوّر في طرائق التدريس لا يتم بمعزل عن تلك الأسس، بل يكون نتيجة تغيرات في السّاحة اللغوّية أو في نظرية التعلّم، أو في أهداف المجتمع، أو فيها كلّها.

مرّت طرائق التدريس –على هذا الأساس- بمراحل متعددة: فقد ظلّت لقرون طويلة تتمثل في طريقة عامة واحدة تعرف بالطريقة التقليدية، لكنها أخذت في التغير منذ بداية القرن الماضي، فظهرت الطريقة السمعية الشفوية التي اشتهرت كثيراً، وانتشرت بعد الحرب العالمية الثانية في بقاع كثيرة من العالم، وفي الآونة الأخيرة ظهرت الطريقة الوظيفية (التواصلية) كأحدث اتجاه في تعليم اللغات، يؤكد على استعمال اللغة وسيلة اتصال[٢].

لم تستطع الطريقة التقليدية أن تؤدي إلى أساس مقبول في تعلم اللغة، ذلك أنها تقوم على دراسة اللغة، وما تنطوي عليه تلك الدراسة من تحليل لغوي، وتصريف أفعال، واشتقاق، وتأهيل نحوي، وما إلى

---

(١) د. داود عبده نحو تعليم اللغة العربيّة وظيفيّاً، ص١٠.

(٢) د. نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغويّة المعاصرة ص ص٤٩-٥٦ وانظر أيضاً جورج يول، معرفة اللغة. ترجمة محمود فراج عبد الحافظ، ص ص٢٠٠-٢٠٢.

ذلك، ونحن لا نهتم بالتراكيب النحويّة لذاتها، ولكننا ننظر إلى ما يفعله الناس بهذه التراكيب، عندما يريدون تلبية حاجاتهم، كما أن دراسة الأحكام النحوية ليست غاية في حدّ ذاتها، وإنما وسيلة من وسائل إتقان المهارات اللغوية(١). لذلك فإن التركيز عليها، لا يساعد الطلاب كثيراً عند الرغبة في التفاهم مع الآخرين، ولا يمنحهم المقدرة على استعمال اللغة. كما أن اهتمام هذه الطريقة الزائد باللغة المكتوبة جاء على حساب اللغة المنطوقة اللازمة للتفاهم بين الناس. وقد أدّى ذلك إلى إهمالها تدريب الطلاب على المحادثة، واستخدام اللغة في مواقف طبيعيّة يحققون فيها حاجاتهم، ويحسّون بذلك بأنها ذات نفع وقيمة في حياتهم. وهكذا لم تعد الطريقة التقليديّة تتفق مع أهداف تعليم اللغات في شكلها الحديث الذي ظهرت بدايته في العقود الأولى من القرن الماضي. فقد ظهرت اتجاهات حديثة في الدراسات اللغوية على إثر نشر محاضرات العالم السويسري دي سوسير الذي وجّه البحث اللغوي نحو الكلام المنطوق(٢).

أدّت الدراسات التي أعقبت نشر تلك المحاضرات إلى تطوير الطرائق المتبعة في تدريس اللغات إلى أن بدأت ملامح المدرسة السمعيّة الشفوية تظهر إلى العيان منذ قيام الحرب العالمية الثانية، وقد جرى تعميمها بحذافيرها.

أكدت هذه الطريقة على أهميّة اللغة المنطوقة في التدريس، فاتجهت إلى تعليم المهارات اللغوية، مع العناية بتعليم الكلام المسموع والمنطوق أولاً، دون أن يعني ذلك إهمال مهارتي القراءة والكتابة، بل كل ما في الأمر تأخير تقديمها للدارسين بعد تقديم المادّة الشفويّة، وبخاصّة في المراحل الأولى من التعليم، مع الحرص على تقديمها للمتعلمين في مواقف صفيّة تحاكي الحياة الطبيعيّة في الخارج بقدر الإمكان.

ولجأت هذه الطريقة أيضاً إلى التدريب المتواصل على الأنماط اللغوية حين يستمع إليها المتعلم، ثم يأخذ في ترديدها مرات عديدة إلى أن يتمكن منها، وعندئذ يبدأ في استخدامها في المواقف المناسبة بطريقة آلية مع الاهتمام بالصحة اللغوية (Accuracy)، واستعانت الطريقة في سبيل تحقيق هذا الغرض بمختبرات اللغة المجهزة بأحدث آلات الاستماع والتسجيل، وبخاصّة في الدول المتقدّمة.

دلّت تجربة الطريقة السمعية الشفوية في التدريس، لعقود من الزمن في أماكن متفرقة من العالم، على أنها لا تخلو من عيوب ينبغي تلافيها، رغم ما فيها من مزايا وحسنات كثيرة. واجتمع إلى هذا الأمر ظهور نظريات جديدة في اللغة والتعلّم أوجدت الحاجة إلى تعديل مسار الطرائق المتبعة في التدريس.

ففي عام ١٩٥٧م أصدر تشومسكي كتابه الشهير "التراكيب اللغويّة ( Syntactic

(١) د. داود عبده نحو تعليم اللغة العربيّة وظيفياً، ص٥٣.

(٢) د. شرف الدين الراجحي وزميله. مبادئ علم اللسانيات الحديث. دار المعرفة الجامعيّة. الإسكندرية ٢٠٠٢م. ص ص ٤٥، ٤٦. وأنظر أيضاً د. عبد المجيد سيّد أحمد منصور. علم اللغة النفسي. ص ١٩٩

(Structures) وأتبعه بأعمال أخرى أحدثت في مجموعها تغييراً كبيراً في دراسة اللغة واعتبرت بداية عهد جديد في نظرياتها، وأدت إلى ظهور النظريات المعرفيّة التي تخالف الأسس التي قامت عليها النظريات السلوكيّة في تعلّم اللغات.

فقد عارض تشومسكي السلوكيين في اعتقادهم أن اللغة –كغيرها من أنواع السلوك- مجموعة من العادات يمكن اكتسابها بطريقة ميكانيكيّة في ضوء المثير والاستجابة والمران. ورفض مقولتهم بأن متعلّم اللغة يبدأ في تعلمها وذهنه صفحة بيضاء يخزن فيها الأشكال اللغوية التي يتعلمها، ليبدأ في استعمالها عند الحاجة، وبيّن أن الإنسان يولد ولديه استعداد فطريّ لتعلم اللغات، ولذلك فهو يكتسب اللغة عن وعي وإدراك، بدليل أنه عندما يستوعب القواعد المختلفة التي تقوم عليها اللغة تصبح لديه القدرة على الخلق، وعلى تركيب عدد غير محدود من الجمل التي يريدها، دون أن يكون بالضرورة قد سمعها من قبل[١] وكانت حصيلة ذلك كلّه مقدّمة لظهور الحركة التواصلية التي أخذت تشق طريقها إلى معاهد تعليم اللغات في السنوات الأخيرة.

كان من أهمّ ما أدخله الاتصاليون إلى عمليّة تعليم اللغات اهتمامهم بالبعد الاجتماعي الذي أهملته المدرسة السابقة نظراً لتركيزها على الصحّة اللغوية، فبإمكان المتعلّم أن يستعمل جملة سليمة من الناحية اللغويّة لكنها لا تخدم الوظيفة المقصودة منها على نحو ما مرّ معنا سابقاً [٢] ثم إن التركيز على التكرار والحفظ يؤدّي إلى أن يخرج المتعلّم بحصيلة من الأنماط اللغويّة، ولكنه لا يعرف كيف يستخدمها استخداماً مناسباً لأغراض الحياة[٣]، وكثيراً ما يعجز عن استخدامها خارج الإطار المحدّد للتدريب اللغوي الذي اعتاد عليه.

وهناك على ما يبدو فائدة محدودة من وراء تقسيم العملية التعليمية إلى مهارات أربع: مهارة للاستماع وأخرى للقراءة وثالثة للكلام ورابعة للكتابة، والتركيز على كل واحدة منها على حدة، وإذا أردنا تحسين هذه النظرية في التدريس من خلال الاعتقاد بأن الاتصال باللغة هو الهدف الرئيس من تعلمها فعلينا أن نعلّم اللغة كوحدة شاملة من خلال النص[٤]، انطلاقاً من مبدأ أن اللغة وحدة واحدة لا يمكن تجزئتها إلى قراءة واستماع ومحادثة وكتابة، بل يتم تعليمها من خلال المنهج المترابط في العملية التعليميّة. على أن تدعم هذه الوحدة بأنشطة اتصالية تساعد الطالب على ربط المفردات والتراكيب اللغوية بوظيفتها

(١) جون ليونز/ تشومسكي، ترجمة د. محمد زياد كبّة. النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى ١٩٨٧، ص ص١١، ٧٠. وانظر أيضاً د. نايف خرما وزميله، اللغات الأجنبية تعليمها وتعلّمها، ص ص ١٨٠، ١٨١.

(٢) انظر (ص ١٧ من البحث).

(٣) د. صلاح العربي. تعلم اللغة الحيّة وتعليمها بين النظرية والتطبيق، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى: بيروت ١٩٨١، ص٥٢.

(٤) د. داود عبده، نحو تعليم اللغة وظيفياً، ص٦٧

في الحياة الاتصالية عن طريق وضعه في مواقف (في حدود مقدرته اللغوية) تتطلّب منه استعمال اللغـــة في تلبية حاجاته. وبكلمات أخرى نقول: من أجل تحقيق غرض الاتصال باللغة، فإننا نحتاج إلى منهج تعليمي يرشدنا في عملنا ويتكوّن من جزأين[١] الأول خاص بالخطة التعليميّة التي تقوم على منهج متفق عليه يرمي إلى تكوين خبرات تعلّم مختلفة لدى الطالب ضمن تركيز مدروس على المهارات والصّيغ والوظائف، مرتبطة بأنشطة اتصالية تمثل نهاية هذه الوحدة. وينجز هذا المنهج التعليمي الخاص بالمهارات من خلال الكتـــاب المقرر.

والجزء الثاني من المنهج التعليمي خاص بالخطّة الاتصالية ويهدف إلى التركيز على حاجات الطالب واهتمامه وتتبّع مدى ممارسته للغة وكفاءته في استخدامها، ويشتمل على نماذج من الأنشطة الاتصالية مثل: الألعاب اللغويّة والمسابقات الثقافيّة وإقامة الحفلات الطلابيّة والزيارات والمناقشات وإعداد التقارير ... الخ. وينجز هذا المخطط الاتصالي من خلال ما يسمّى بالمواد المساندة التي تشتمل على هذه الأنشطة الاتصاليّة، وتتوفّر لها إرشادات المدرّس واختيار الطالب وتتم عن طريق جماعي، وتربي في الطالب الرغبـــة في العمـــل التعاوني والإحساس بالمسؤولية.

إن هذا المنهج المقترح يتعارض مع مبدأ تعليم اللغة بمعزل عن استخدامها. وقد كرّس المدرســـون معظم وقتهم للتعليم الموضوعي عن طريق الكتاب المقرر، لكنهم بدأوا يطعّمون عملهم بالأنشطة الاتصالية المساندة.

ويقدّم الأستاذان هول (Hall) وكيني (Kenny) الأستاذان في المعهد الآسيوي للتكنولوجيا في بريطانيا برنامجاً دراسياً[٢] يمكن وصفه بأنه أكثر التصاقاً من البرامج والأفكار السابقة بالمنــــهج الـــوظيفي (التواصلي)، وأكثر تكثيفاً لممارسة اللغة المتعلّمة، حيث يخلو من أيّ تركيز على المفـــردات والتراكيـــب والقواعد النحوية أو الصّرفية، ويتجه بالطلاب إلى استخدام اللغة بشكل مكثف، مـــن خـــلال تفاعـــل اجتماعي متواصل أثناء العملية التعليمية.

قدّم البرنامج لطلاب آسيويين حضروا إلى المعهد لإكمال دراستهم الهندسّية في فروع مختلفة، وقد سبق لهم دراسة اللغة الانجليزية في صفوف تقليدية لمدّة سبعة أعوام أو ثمانية، دون أي استعمال للغة لأجل أغراضهم الخاصّة، وقد أدّى هذا النوع من التعليم إلى اعتقاد الأستاذين بأن المزيد منه لن يكـــون فعـــالاً، وهكذا اقتضت الحاجة تقديم برنامج مختلف، تميّز بأنه يركز على المتعلّمين، وما يريدون في الحقيقة قوله من

---

(١) Clark (John L): Classroom Assessment in a Communicative Approach. (The British Journal of Language Teaching, Vol. 25, No. 1, Spring 1987) p p. 12, 13.

(٢) Hall (David), and Kenny (Brian), An Approach To a Truly Communicative Methodology. (English For Specific Purposes Vol. 7, No. 1, 1988), pp. 19-23.

وجهة نظرهم الشخصية. كما امتازت أنشطته بأنها صُمّمت ونُفّذَت من قبل الطلاب أنفسهم، وامتازت نظرية التدريس فيه بأنها تهتمّ بسير العملية التعليميّة أكثر من اهتمامها بمحتواها. وتهدف هذه العناصر الثلاثة مجتمعة إلى خَلْق بيئة للمحادثة الحرّة، في أمور تهمّ المتعلّمين وتلبيّ حاجاتهم، وتدفعهم بالتالي إلى التفاعل الحقيقي(١).

قسّم الطلاب إلى مجموعات عمل، تتكوّن كلّ مجموعة من ثلاثة طلاب أو أربعة، وحُدّدت المدّة الزمنية للبرنامج بثمانية أسابيع، في كل اسبوع يتناولون موضوعاً معيّناً مثل: التعرّف على الحرم الجامعي، جمع معلومات عن الدراسة في المعهد من خلال زملائهم في المستويات العُليا، تحليل ومناقشة مقالات تهمهم في تخصصهم ... وغير ذلك.

يجتمع المتعلّمون في الصباح لوضع خطة عمل يوميّة، ثم يحملون هذه الخطة، ويذهبون خارجاً لجمع الأدلّة والمعلومات، حيث يعودون بتقرير، ويلتقون بعد الظهر لمناقشة الحصيلة وفحصها ونقدها، وإعداد تقرير شامل عنها، مع تصوّر للخطوات القادمة(٢).

يعتقد الأستاذان هول (Hall) وكيني (Kenny) بإمكانية تطبيق برنامجهما في أي مكان آخر، ويريان أنه يمهد السبيل نحو طريقة تدريس اتصالية حقيقية: فالبرنامج ليس له أي جدول دراسي بالمعنى التقليدي، ويقدّم عِوَضاً عن ذلك مجموعة من الأنشطة اللغوية المتصلة والمنظمة في وحدات أسبوعيّة. أما وظيفة المدرس فيه فإنها لا تقوم على تدريس معرفة اللغة أو مهاراتها، ولكنها تركز على مساعدة الطلاّب في تحسين مقدرتهم على تنظيم أفكارهم وأهدافهم وتوضيحها، من خلال عمليّة مستمرة من استعمال اللغة المكثف والتفاعل الاجتماعي المشتمل على جميع المشاركين في البرنامج(٣).

وخلاصة ما تقدّم أن هناك أكثر من اتجاه داخل الحركة الوظيفيّة (التواصلية)، وأن تنوّعها يعطي المدرّس مجالاً أوسع في اختيار طريقة التدريس المناسبة، في ظل الظروف المحيطة بالعمليّة التعليميّة.

ومن المفيد في هذا المقام أن تتّسم طريقة التدريس بالمرونة، فتحاول تحقيق التوازن بين الشكل اللغوي، بما فيه من أصوات ومفردات وتراكيب وقواعد نحوية، والشكل الوظيفي بما فيه من أنشطة اتصالية، وذلك في ضوء حاجة الدّارس ومستواه التعليمي، فكلما كان الطالب حديث عهد في تعلّم اللغة، انصبّ التركيز على الشكل اللغوي، وقلّ الشكل الوظيفي، ثم يبدأ التدرج شيئاً فشيئاً، فيقل التركيز على الشكل

(١) Hall (David), and Kenny (Brian), An Approach To a Truly Communicative Methodology. p. 19.

(٢) Hall (David), and Kenny (Brian), An Approach To a Truly Communicative Methodology. pp. 21,22.

(٣) Hall (David), and Kenny (Brian), An Approach To a Truly Communicative Methodology. p. 29.

اللغوي، ويزداد الاهتمام بالشكل الوظيفي، كلّما تقدّم الطالب في تعلّمه للغة، إلى أن يتعادل الجانبان أو يقتربا من التعادل في مرحلة الطالب المتوسطة، حيث يبدأ الجانب الوظيفي بعد ذلك يأخذ حيّزاً أوسع في العمليّة التعليميّة، إلى أن يستأثر بالاهتمام الأكبر في المرحلة المتقدّمة(١).

وبعد، ففي ضوء ما تقدّم من حديث عن الطرق المتبعة في تعليم اللغات وتطوّرها، وظهور الطريقة الوظيفيّة (التواصليّة) كأحدث اتجاه في تعليمها في السنوات الأخيرة، انطلاقاً من أن الهدف من تعلّم اللغة هو استخدامها شفويّاً وكتابّياً في التعبير عن الحاجات والآراء نقول: إنّ كثيراً من أسباب ضعف الطلاب في الفصحى يمكن إرجاعه إلى الطرائق المتبعة في تعليمها في المدارس ذلك أن المدرّسين لا زالوا يستخدمون أساليب التدريس التي تعوّدوا عليها، والتي تنتمي إلى الطريقتين التقليدية والسمعية الشفوية، رغم المحاولات التي تبذل لإقناعهم بتطوير تلك الأساليب التي لا زالت قاصرة عن إنجاز الهدف من تعلّم الفصحى، وعلى هذا الأساس فإننا بحاجة إلى نقلة نوعيّة في الطرائق المتّبعة في تعليم الفصحى، تنقل تركيز الاهتمام من المفردات والتراكيب والأحكام النحوية والبلاغة ومعلومات عن اللغة إلى الجانب الوظيفي الاتصالي للفصحى.

إن الخلل في تعليم الفصحى في المدارس يكمن- في اعتقادي- في تركيز طرائق التدريس على الجانب الشكلي المعرفي للغة، وإغفال الجانب الوظيفي الذي يستهدف استخدام الفصحى داخل غرفة الصفّ وخارجها. وفي الحالات التي تتطلّب استعمال اللغة يتحدّث الطلاب العاميّة، الأمر الذي يقلّل من فرص ممارسة الفصحى في العمليّة التعليميّة، وبالتالي ضعف الطلاب فيها. وما لم نبادر إلى تغيير الوضع القائم، فإن معاناتنا من هذا الضعف سوف تستمر.

تعتبر هذه الإزدواجيّة اللغويّة من التحديات التي تواجهها العربيّة في هذا العصر، وهي علّة كثير من المشكلات التي يعاني منها المتعلّمون. فهم يكتسبون العامية في طفولتهم من خلال أسرهم، وتصبح تلك العاميّة لديهم سليقة، حتى إذا التحقوا بالمدرسة بدأوا يتعلّمون الفصحى، ويتعرّفون على مفرداتها وقواعدها، لكنهم يتعثرون عند استعمالها، لأنهم ألفوا استخدام العاميّة أداة للتفاهم مع الآخرين منذ نعومة أظفارهم. وهذا واقع ملموس، وظاهر للعيان، علينا أن نواجهه بإيجاد الحلول الناجعة له. إلا أن طرائق تدريس الفصحى القائمة في المدارس لم تنجح حتى الآن-للأسف- في تغيير هذا الواقع، والتخفيف من آثار العامية على العملية التعليميّة. ولا بد من الاعتراف بأن هذه الطرائق لا زالت قاصرة عن إنجاز الهدف من تعلّم الفصحى وهو استخدامها شفويّاً وكتابّياً في التعبير عن الآراء. لذلك فإن المدرسين مطالبون أكثر من أي وقت مضى، لأن يطوّروا طرائقهم في التدريس، بحيث تستجيب لتحقيق هذا الهدف، وذلك بمساعدة

(١) د. نايف خرما وزميله. اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها. ص٢٤١.

طلاّبهم على ممارستها في مناقشاتهم ومداولاتهم في المدرسة وفي الجامعة، داخل غرفة الصف وخارجها.

إنّ هذا الأمر لا يجوز تأجيله إلى مرحلة متقدّمة من العملية التعليميّة، بل لا بدّ أن يبدأ منذ التحاق الطفل بالمدرسة على نحو ما سبق أن ألمحنا إليه. نعم يجب أن نرضع الطفل الفصحى منذ الصغر كي تنمو معه، لأن مقدرته على اكتسابها وتعلمها تقلّ مع تقدّم سنوات عمره. ولن يتأتى لنا ذلك إلا إذا تطوّرت طرائق التدريس، فأتاحت للطفل الاستماع المكثف للفصحى، وهيّأت له سبل ممارستها المتواصلة خلال مراحل تعلّمه المختلفة في حدود مقدرته اللغوية.

ومن تلك التحديات التي تواجهها الفصحى أيضاً، وتضع العقبات أمام تعلّمها، هذا الانبهار المبالغ فيه باللغة الأجنبيّة التي أخذت تزاحم الفصحى في ميادين عديدة في المجتمع، حتى أنها اقتحمت معقلاً من أهم معاقل الفصحى، حين استعملت أداة لتدريس العلوم الطبيّة والطبيعيّة والهندسيّة في الجامعات. إضافة إلى ما نلاحظه من مداخلة بين العربيّة واللغة الأجنبيّة أثناء الحديث، لدى شريحة واسعة من أبناء المجتمع في حياتهم اليوميّة: في الأسواق، وفي الشوارع، وفي الجلسات العائلية الاجتماعية.

إنّ هذا الوضع الخاص الذي تعيشه الفصحى في هذا العصر، يثقل كاهل الغيورين عليها الذين ينادون منذ عقود بضرورة تعريب التعليم الجامعي، لما لذلك من أثر في إعلاء شأن الفصحى في نفوس أبنائها، وتحسين أدائهم فيها، وتوعيتهم بأهميتها في حياتهم، وبضرورة الاعتزاز بها، لأنها عنوان هويّة الأمّة، وأحد مقوّمات شخصيتها. وقد دأبت الأمم الراقية على السّعي من أجل النهوض بلغاتها، والتمسّك بها كوسيلة من وسائل تقدّمها وحضارتها وحفظ تراثها، وربما يكون لنا دراسة أخرى نتناول فيها قضيّة تعريب التعليم الجامعي التي شغلت المختصين والباحثين والمسؤولين في الماضي، فعقدوا لمناقشتها المؤتمرات والندوات، وأصدروا العديد من التوصيات التي لم تخرج إلى حيّز التنفيذ. وعليه فإن المشكلة لا تزال قائمة. ونعود لنواصل الحديث عن طريقة تدريس الفصحى، وكيفيّة النهوض بها من أجل تكثيف ممارسة الطلاب لها، ورفع كفاءتهم فيها.

إنّ حشو أذهان الطلاب بالمفردات والعبارات والجمل لا يكفي وحده لكي يتعلموا الفصحى، بل لا بد أن يتبع ذلك استخدام هذه العبارات والجمل في مواقف طبيعيّة (أو قريبة منها) بحيث تصبح جزءاً من أنفسهم، يستطيعون بعدها استحضارها عند الحاجة في التواصل مع الآخرين. وعلى هذا الأساس، فلا بد أن يفرّق المدرسون في طرائقهم التي يستخدمونها في تدريس الفصحى في المدارس بين دراسة اللغة، وما تنطوي عليه من تحليل لغوي وتصريف أفعال واشتقاق، وشرح مطوّل للأحكام النحوية، ومحاضرات عن اللغة وتاريخها، وتقديم معلومات عنها وهذا شأن طلبة الجامعات. وبين تعليم اللغة الذي يقوم على إتقان الطلاب للمهارات اللغويّة[١]. بحيث يتمكنون من فهم الفصحى إذ سمعوها أو قرأوها، ومن استعمالها أداة

(١) د. نايف خرما وزميله، اللغات الأجنبية تعليمها وتعلّمها ص ص ١٦٧، ٢٢١.

للتعبير عن أفكارهم وآرائهم حين يستدعي الأمر ذلك. فتعليم الفصحى يقتضي ممارستها واستخدامها داخل غرفة الصف وخارجها. وكل نشاط في العملية التعليمية لا يصب في هذا الاتجاه يجب أن يستبعد، لأنه جهد مهدور لطاقة المدرس والطلبة، ولا طائل تحته، إذ من الممكن تأجيل هذه المعلومات عن دراسة اللغة إلى مرحلة متقدمة من الدراسة الجامعيّة. إن طريقة تدريس الفصحى المستخدمة غالباً في المدارس والتي تقوم على التلقين وأسلوب المحاضرة عن اللغة لا تخدم عملية تعليمها، ولا تساعد الطلبة على تعلّمها والقدرة على استعمالها فحاجتهم في هذه المرحلة إلى ممارسة اللغة وتعلّمها أكثر إلحاحاً من حاجتهم إلى معرفة معلومات عنها.

إن المدرس المؤهل يلعب دوراً هاماً في عملية تعليم الفصحى، إذ يستطيع بخبراته وقدراته أن يجعل طريقة تدريسه أكثر تشويقاً وإمتاعاً، الأمر الذي يحبّب الفصحى إلى نفوس الطلاّب، ويشجعهم على تعلمها، فهو يمثل -في واقع الأمر- نقطة الارتكاز في العملية، لذلك لا بد أن يطوّر نفسه، وأن يحسّن طريقته، وأن يعدل فيها حسب حاجة المتعلّمين[1]، فمهما أعددنا من خطط دراسية متقدّمة، ومهما أوجدنا من وسائل تكنولوجيّة حديثة، فإن المدرّس بيده أن يجعل لهذه الأشياء قيمة وفائدة أو أن يلغي فائدتها.

على أن هذا الدور الهام للمدرس في العملية التعليمية لا يؤتي ثماره على الوجه المطلوب إلاّ إذا فعّلْنا دور الطرف الآخر فيها وهو الطالب، بحيث لا يقتصر على تلقّي الأسئلة والإجابة عنها، بل لا بد إلى جانب ذلك أن يقوم بعمل شيء، وأن يكون شريكاً فيها، مساهماً فاعلاً في أنشطتها بإبداء رأيه، وبإفساح المجال أمامه للتحدث إذا أراد أن يقول شيئاً أو أن يناقش في مسألة ما، الأمر الذي يتيح له ممارسة الفصحى، ويحفزه على تعلّمها بصورة أفضل.

إن دعم طريقة التدريس بوسائل التكنولوجيا الحديثة وأجهزتها يؤدي إلى تعلّم الفصحى بشكل أفضل. وتستعمل هذه الوسائل والأجهزة على نطاق واسع في تعليم اللغات في الدول المتقدّمة، وأصبحت تعتبر جزءاً رئيساً في العمليّة التعليميّة لا عاملاً مساعداً لها، لأنها تبعث النشاط والحيويّة فيها، وتجعلها أكثر متعة، وقد أدّى التطور العلمي والتكنولوجي في السنوات الأخيرة إلى تنوّع هذه الوسائل وتطوّرها وانتشارها في دول العالم. ويأتي في مقدّمة هذه الوسائل المستخدمة في تعليم اللغات مختبرات اللغة ومختبرات الحاسوب التي تعدّ أرقى وسيلة في تدريب المتعلّم على اكتساب المهارات اللغوّية المختلفة، وقد أصبح وجودها ضرورياً في مؤسسات تعليم اللغات. ومن حسن الطالع أن أجهزة الحاسوب قد انتشرت في المدارس والجامعات على نطاق واسع، وأقبل الطلبة عليها في شغف. ويقع على عاتق المدرسين وذوي الخبرة والمختصين استثمار هذه الأجهزة استثماراً جيّداً، في عملية تعليم الفصحى، وإعداد البرامج المناسبة،

(١) د. صلاح عبد المجيد العربي . تعلّم اللغات الحيّة وتعليمها بين النظرية والتطبيق. ص ٣.

والتدريبات اللغوّية اللازمة في هذا المجال. ومن المعروف أن هذه الأجهزة تـوفّر لمستخدميها إمكانيّة الاستماع والتسجيل، فيكون الجهاز الواحد بمثابة مختبر لغوي خاص للمتعلّم. ومن الممكن اختيار قصص للأطفال مكتوبة بلغة فصحى معاصرة مبسّطة، وتقديمها لهم بشكل مكثّف -ومتى أرادوا- في السنوات الأولى من التعليم الأساسي، الأمر الذي يساعد هؤلاء الأطفال على اكتساب الفصحى، ويسهّل عليهم عمليّة تعلّمها.

ومن المفيد أن تعيد طريقة التدريس النظر في الاختبارات اللغوية بحيث لا تكون –كما هو الحال في الوقت الحاضر- مجرّد أداة لقياس معرفة الطالب بالجانب الشكلي اللغوي من مفردات وصرف ونحو ومعلومات عن اللغة، بل تصبح مقياساً أيضاً لأدائه في مختلف جوانب اللغة(١). وعلى وجه الخصوص ما يخدم منها ممارسة الفصحى.

ويجدر بطريقة التدريس أن تولي المادّة التعليميّة مزيداً من العناية، وذلك بتضمينها عند إعدادها المفردات والتراكيب الشائعة في الفصحى المعاصرة، مع مراعاة التوازن بين الجانبين الشكلي والوظيفي للغة في برنامجها الدراسي، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر، لأنه لا يجوز تعليم الفصحى بمعزل عن استخدامها، وإن كنّا نلاحظ ميل المدرّسين إلى تغليب الجانب المعرفي في عمليّة تعليم الفصحى، وقلّما يتمّ التطرّق إلى الجانب الوظيفي. ولا بدّ من إصلاح هذا الخلل عند إعداد المادّة التعليميّة بحيث يتمّ إعادة التوازن إليها، وذلك بأن يكثر المدرّسون من الحوارات التي تغطي مواقف واقعيّة من الحياة، ويطعّموا عملهم بمزيد من الأنشطة الاتصالية، ويختاروا لها موضوعات تهمّ الطلبة، وتكون مستوحاة من بيئتهم ومحيطهم المعيشي، بحيث يجدون لديهم ما يقولونه فيها، الأمر الذي يشجعهم على المشاركة.

ونظراً لاعتماد الطريقة الوظيفيّة (التواصليّة) في التدريس على الأنشطة الاتصاليّة إلى حدٍّ كبير، وحاجتنا الماسّة إليها، بجعلها مركز عمليّة تعليم الفصحى، فقد رأينا تناولها بمزيد من التوضيح في السطور التالية:

**الأنشطة الاتّصالية:**

يعتبر موقف الطالب والمدرّس أثناء تصميم الأنشطة الاتصاليّة وتنفيذها من الأمور التي يعتمد عليها نجاح الأنشطة، سواء أكانت داخل غرفة الصفّ أم خارجها، فالطالب محور النشاط الاتصالي، وبدون مشاركته لا يُنجز النشاط. وحتى يساهم الطالب بدور إيجابي لا بد أن يوجد الحافز لديه لاستعمال اللغة، وأن يمنح فرصة التعبير عن نفسه، والاتصال بمن حوله من الناس، وأن يتمّ ذلك في جوّ مشبع بالأمن والرّاحة، بعيدٍ عن القلق والتوتر، فهذه أمور مهمّة في سبيل تحسين مهارات الاتصال عند الطالب.

(١) د. نايف خرما وزميله، اللغات الأجنبية تعليمها وتعلّمها ص٢٢١.

ويعتمد هذا الجوّ النفسيُّ المشجّع إلى حدٍّ كبير على وجود العلاقات الشخصية الطيّبة بين المتعلمين من جهة وبينهم ومدرسيهم من جهة أخرى، فهذه العلاقات لا تعيق حريّة التعبير، بل هي على العكس من ذلك تقبلُها وتحثّ عليها، لذلك أصبح تشجيع هذه العلاقات عنصراً أساسّياً في الطريقة الوظيفية (التواصلية) لتعليم اللغة(١).

وينوّه علماء اللغة التطبيقيّون بأهمية العمل الجماعي في الأنشطة الاتصاليّة، لأنه يساعد على تعلّم اللغة بشكل طبيعي، ويزيد من مشاركة الطلاب الفعّالة والمؤثرة. فبعض الطلاب أكثر ذكاءً من غيره، كثير الاتصال بالناس، بينما آخرون أقلّ اختلاطاً ويميلون إلى الانطواء والانعزال. ومن الطلاّب مَنْ هو أكثر إقبالاً على النشاط، بينما آخرون هيّابون مترددون، يلتقي هؤلاء جميعاً في العمل الجماعي، فيعادل بعضهم بعضاً في القوّة والضعف، ويشكلون فريقاً متعاوناً يهدف إلى مزاولة النشاط الاتصالي وتعلّم اللغة.

إن العمل الجماعي يقللُ من القلق والتوتّر، والخوف من الفشل أثناء ممارسة النشاط، ويؤدي إلى التفاعل الاتصالي الذي يمنح المتعلّمين فرصاً أكثر لنشأة علاقات اجتماعيّة متعاونة بينهم مما يساعدهم على التعبير عن ذاتيتهم. وعلى هذا الأساس، يرى العلماء أن يكون العمل الجماعي جزءاً هاماً من النظرية التعليميّة للاتصال، لأن المجموعة الصغيرة تحاكي المحادثة الطبيعية إلى حدّ كبير، لكنّهم يؤكدون في الوقت نفسه على أهميّة مراعاة التناسب بين مقدرة الطلاب اللغوّية ومتطلبات النشاط من أجل تحقيق الهدف المنشود(٢).

ويكون هذا العمل الجماعي تحت إشراف المدرس وتوجيهه، فهو الذي يبني النشاط، ثم يقوم بشرحه للطلاب، حتى إذا تأكّد أنهم فهموا المطلوب منهم تركهم وحدهم ليتفاعلوا مع النشاط إلى نهايته. ويستحسن عدم تدخل المدرس بقدر الإمكان في سير النشاط، لأن تدخّله الطارئ والمتكرر يعيق انطلاق الطلاّب فيه، وهكذا يصبح دور المدرس مقتصراً على الإرشاد والمساعدة، ومن هذا المنطلق فإن الأنشطة الاتصالية تترك المجال للمتعلّم لكي يسهم بشخصيته الذاتية في عملية التعلّم، وهي أيضاً تفسح المجال للمدرس لكي يتخلّص من دوره المسيطر على العملية التعليميّة، ليصبح إنساناً مقرّباً من طلاّبه، محبوباً لديهم.

علاوة على ما تقدّم فإن للأنشطة الاتصالية أهدافاً وفوائد جمّة أخرى في العملية التعليميّة فهي تقدّم التمرين الشامل الذي يجمع بين المهارات اللغوية بشكل يحقق الأهداف المطلوبة على اعتبار أن اللغة وحدة

(١) Rivers, Wilga.,M, Communicative Naturally In A Second Language (Cambridge University Press 1973) PP112,110.

(٢) Brumtit, Christopher. Communicative Methodology In Language Teaching (Cambridge University Press. U.K. 1984). PP 77,78.

كاملة. وهي تنميّ الحافز لدى الطالب نحو التعلّم حين يجد نفسه يستخدم اللغة بنجاح متزايد، كما أنها تسمح بالتعلّم الطبيعي، وتخلق بيئة تساند عملية التعلم حيث تقدّم فرصاً لعلاقات شخصيّة إيجابية بين المتعلمين من ناحية، وبينهم وبين المدرسين من ناحية أخرى. هذه العلاقات الإيجابية تساعد على خلق بيئة تدعم جهود الطالب، وتخفف من العناء الذي يواجهه في تعلم اللغة(١).

وإذا أمعنّا النظر في تدريبات الأنشطة الاتصالية نجد أنها صنفان: أنشطة صفيّة (تتم داخل غرفة الصف)، وأنشطة لا صفيّة (تمارس خارج غرفة الصف).

وفي سياق الحديث عن الأنشطة الصفية نود بادئ ذي بدء التذكير بما سبق أن ألمحنا إليه من أن نجاح هذه الأنشطة يرتكز إلى حدّ بعيد على دور المدرس، ومشاركة الطالب الفعّالة، والعمل الجماعي.

وبوسع المدرس أن يوجد أنشطة اتصالية في الصف، تستطيع أن تؤكد المعاني المتقدّمة، وتساعد الطلاب على استخدام الفصحى التي تعلّموها في حدود مقدرتهم، كأن تطرح مشكلة عليهم ويطلب منهم أن يقدموا آراءهم من أجل حلّها. من الممكن عرض خريطة للعالم الإسلامي أو العالم العربي لتكون مجال مناقشة يقدّم الطلاب من خلالها ما يمكن أن يعرفوه من معلومات جغرافية أو اقتصادية، أو ثقافية أو سياحية، ولا يكون الغرض من تلك المعلومات قيمتها أو أهميتها فحسب، بل مدى طلاقة الطلاب في استخدامهم الفصحى في التعبير عنها.

من الممكن أن يشاهد الطلاّب تمثيلية أو مسرحيّة عن طريق التلفاز أو الفيديو، وبعد المشاهدة تجري مناقشة عامّة يُبدي فيها الطلاب آراءهم حول ما شاهدوه من حيث الموضوع والأدوار والأداء وتسلسل الأحداث والأفكار ... وغير ذلك، بحيث يفسح المجال أمام كلّ طالب لكي يعبّر عن رأيه فيما شاهده، وأن يتكلّم متى رغب في الكلام، والهدف من ذلك كله مساعدة الطلاب على ممارسة الفصحى، وتحسين مهارات الاتصال.

نماذج الأنشطة الصفيّة كثيرة ومتنوعة، والمدرس الناجح يستطيع أن يبتكر العديد منها بحيث يزيد من مشاركة الطلاّب فيها، ويخلق تفاعلاً لغوياً، يوصل الطلاّب إلى الاعتداد بالنفس في الاتصال، ويهيّئهم إلى تفاعل اجتماعي أوسع وأبعد أثراً.

ومهما يكن من أمر فإن مجال النشاط الاتصالي في غرفة الصفّ محدود إذا ما قورن بالعالم الخارجيّ. كما أن الأشياء فيها تبدو زائفة ومفتعلة، لأنها ليست البيئة الطبيعيّة للنشاط. وهي وإن كانت تمثّل نقطة البداية لمهارات الاتّصال، وإعداد الطلاّب لمرحلة لاحقة أهم، إلا أنها لا تؤدّي إلى سلوك لغوي طبيعي. لهذا تبرز أهميّة الأنشطة اللاصفيّة في عملية تعليم اللغات، كظاهرة جوهريّة تؤدي إلى تعلّم طبيعي

(١) Littlewood William, Communicative Language Teaching An Introduction (Cambridge University Press U.K 1981) PP 17,18.

من خلال حياة واقعيّة غير قائمة على المحاكاة والتقليد[١] [٢]. كما تؤدي تلك الأنشطة إلى مساعدة المتعلّم على ممارسة اللغة بطلاقة، حيث يصبح إنتاج الصّيغ اللغوية ثانويّاً، مقارنة بإيصال المعاني والتأثير الاجتماعي. إن المتعلّم هنا يضع في حسابه المحتوى الاجتماعي. ويسعى وراء ما يجعل المعنى مفهوماً من أجل أن يحسّن القبول الاجتماعيّ للغة التي يستعملها.

ونماذج الأنشطة اللاصفيّة متعددة: ويعتبر النشاط الثقافي الاجتماعي مجالاً رحباً لتحسين مهارات الاتصال. فعلى سبيل المثال: يمكن أن يلعب المتعلّم دوراً في أنشطة التمثيل إذا وُجد لديه الاستعداد لأداء الدور حيث يكون التأكيد على الاتصال المؤثر من خلال اللغة المستعملة والمقبولة اجتماعياً.

من الممكن تشجيع المتعلّمين على المشاركة في مسابقات ثقافية وألعاب لغوية وأدوار ترفيهيّة أثناء الرحلات الجماعية التي يقومون بها حيث تمارس اللغة هنا بعفوية، لأن الانتباه يتجه إلى إيصال المعاني بشكل مؤثر.

من الممكن أيضاً أن يكلف المدرس مجموعة صغيرة من الطلاب القيام بزيارة إلى متحف أو مصنع أو شركة أو مؤسسة تعليميّة أو دار صحيفة يومية، على أن يجتمع طلاب المجموعة أنفسهم ويتناقشوا في وضع الخطّة، ولا بأس من أن يتمّ ذلك بتوجيه المدرس ومساعدته. ثم يقوم الطلاب وحدهم بتنفيذ الخطّة من بدايتها إلى نهايتها، ويعرضون على زملائهم ما حدث معهم وما شاهدوه. ويتمّ ذلك من خلال مناقشة عامة تعقد لهذا الغرض.

إن تكرار هذه الأنشطة بشكل مستمر وملازم للعملية التعليميّة في مختلف مراحل تعليم الفصحى، ووفق مقدرة الطلاب اللغوية سوف يؤدي بالطلبة –بكل تأكيد- إلى استعمال مكثف لها، الأمر الذي ينعكس إيجاباً على مستوى تحصيلهم وتحسين أدائهم.

وأخيراً، أود أن أختم هذه الدراسة بالتأكيد على أمرين:

**أولهما**: إذا أردنا النجاح للأنشطة الاتصالية في عمليّة تعليم الفصحى فعلينا أن نفكر بها منذ الخطوات الأولى في العملية، أي في مرحلة بناء وتصميم الخطة الدراسية وإعداد المواد التعليميّة، حتى تصبح جزءاً أساسياً في المنهج الدراسي، وليست عاملاً مساعداً أو مكمّلاً له، وهذا الأمر على جانب كبير من الأهميّة، ويجب التأكيد عليه في مختلف مراحل تعليم الفصحى.

**ثانيهما**: إن تعلّم اللغة عمليّة مستمرّة ليست محدودة بغرفة الصف أو المدرس، وإذا أريد لها النجاح فلا بدّ أن تقوم على الممارسة المستمرة والمكثفة للفصحى غير المقيّدة بزمن محدّد أو مكان محدّد.

(١) Crystal, David, The Cambridge Encyclopedia of Language (Cambridge University Press, U.K, 1987) P374.

## الخاتمـــــة

**توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:-**

١- معرفة اللغة أمر سابق على مقدرة الاتصال بها. فالمتعلّم إذا أراد التعبير عن آرائه وحاجاته يحتـــاج إلى المفردات والتراكيب التي يعبّر بها، وبدونها لا يمكن إنجاز ما يريد. ولهذا تهتمّ العمليّة التعليميّة ببنـــاء المعرفة اللغوية له وتنميتها، من أجل استخدامها وسيلة اتصال مع الآخرين.

٢- إن حشو أذهان الطلاّب بالمفردات والتراكيب ليس هو الهدف من تعلّم الفصحى، بل إن الهدف هو استعمالها وسيلة للتعبير والتفاهم مع الآخرين.وهذا ما يجب أن تركزّ عليـــه العمليـــة التعليميّـــة في المدارس.

٣- من أجل بناء مقدرة الاتصال بالفصحى على أساس متين، علينا أن نعقب كل مهارة أو مادة لغويّـــة بأنشطة اتصالية، يتفاعل فيها الطالب ويستخدم الفصحى. ولا يجوز الاقتـــصار علـــى التـــدريبات النمطيّة، كما لا يجوز تأجيل مهارات الاتصال لفترة زمنيّة طويلة، بحجّة بناء المعرفة اللغوية أولاً، بل لا بدّ من التهيئة لها والبدء بها منذ الأسابيع الأولى لالتحاق الطالب بالمدرسة على أن تكون في حدود خبرته ومقدرته اللغوية، فاللغات يتم تعلّمها باستخدامها.

٤- يعاني الأطفال في تعلمهم للفصحى من الازدواجيّة اللغوية التي تعتبر علّة كثير من الـــصعوبات الـــتي يواجهونها في العمليّة التعليميّة، وعاملاً من عوامل ضعفهم فيها. وعلى طرائق تدريس الفـــصحى أن تتصدّى لهذه القضيّة، وتعمل على علاج آثار العاميّة على العملية التعليميّة،أو التخفيف منها علـــى الأقل. ولن يتأتّى ذلك إلا حين نرضع الأطفال الفصحى منذ التحاقهم بالحضانة والمدرسة الابتدائية، لكي تنمو معهم ويمارسونها بكثافة، لأن اللغات لا تتقن إلا بالممارسة.

٥- إنّ الخلل في عمليّة تعليم الفصحى في المدارس يكمن في تركيز طرائق التدريس فيها علـــى الجانـــب الشكلي المعرفي لها، وندرة الجانب الوظيفي الذي يستهدف استعمال الفصحى. وما لم نغيّـــر هـــذا الواقع، فإن معاناتنا من ضعف الطلاب في الفصحى سوف تستمرّ.

٦- إنّ الهدف من تعلّم الفصحى هو استخدامها وليس من المعقول أن يمضي الطالب سنوات عديـــدة في المدرسة والجامعة في تعلّم الفصحى، ثم يتخرّج وهو غير محقق هدفه في استعمالها دون تعثـــر، لهـــذا يفترض أن توجّه طريقة التدريس نحو تحقيق هذا الهدف، وأن يستبعد كل نشاط لا يصبّ في هـــذا الاتجاه.

٧- نحن بحاجة - على هذا الأساس - إلى نقلة نوعية في طرائق تدريس الفصحى، تنقل تركيز الاهتمام من المفردات والتراكيب، إلى الجانب الوظيفي منها، حيث إن كثيراً من ضعف الطلاب في الفصحى مرجعه إلى الطرائق المتبعة في تدريسها، والتي لا زالت تقوم على التلقين والمحاضرة عن اللغة، بدلاً من

إقامة التوازن بين الجانبين المعرفي والوظيفي للفصحى في العملية التعليميّة، وأخذ الطلاب على ممارستها.

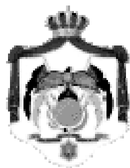
٨- إنّ المدرس المؤهل يلعب دوراً هاماً في عمليّة تعليم الفصحى، ويمثل نقطة ارتكاز فيها. لذلك لا بّد أن يطوّر نفسه، وأن يحسّن طريقته في التدريس على الدوام. فحاجة الطلاب في المدارس إلى ممارسة الفصحى وتعلّمها أكثر إلحاحاً من حاجتهم إلى دراستها. ومن هذا المنطلق فإن عليه أن يركز على تعليم الفصحى ذاتها لا أن يعلّم معلومات عنها.

٩- إنّ دعم طريقة التدريس بوسائل التكنولوجيا الحديثة يؤدّي إلى تعلّم الفصحى بشكل أفضل. فقد أصبحت هذه الوسائل جزءاً رئيساً في العملية التعليميّة، لا عاملاً مساعداً لها، لأنها تبعث فيها النشاط والحيوية، وتجعلها أكثر تشويقاً وإمتاعاً.

١٠- لا بدَّ من إصلاح الخلل في إعداد المواد التعليميّة، بحيث يراعى التوازن بين الجانبين المعرفي(الشكلي) والوظيفي، فلا يطغى الجانب الأول ويقل الثاني على النحو القائم، لأنه لا يجوز تعليم الفصحي بمعزل عن ممارستها.

١١- حاجتنا ماسّة في عملية تعليم الفصحى إلى التركيز على الأنشطة الاتصالية، داخل غرفة الصفّ وخارجها، وذلك بجعلها مركز العمليّة، وجزءاً أساسياً من المنهج الدراسي، وطرفاً مسانداً للمادّة التعليميّة.

١٢- تعتمد الأنشطة الاتصاليَّة على العمل الجماعي، والعلاقات الطيّبة بين المتعلمين أنفسهم من جهة، وبينهم وبين مدرسيهم من جهة أخرى، ووجود الحافز عند الطالب للمشاركة فيها، كي يعطى فرصة التعبير والاتصال. ويتمّ التفكير بها وبناؤها منذ بداية عملية تعليم الفصحى.





**The Hashemite Kingdom of Jordan** **Mutah University**

# Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

## An International Refereed Research Journal

**Vol.** (2)**, No.** (2)**, Rabia-**1 1427 **(April** 2006**)**

ISSN 1026-3721

Jordanian Journal of

# Arabic Language and Literature

**An International Refereed Research Journal**

**Vol.** (2), **No.** (2), **Rabia-**1 1427 **(April** 2006)

## Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
## An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

**Editorial Correspondence**

**Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief, Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**Deanship of Academic Research**

**P.O. Box (١٩)**
**Mu'tah University, Mu'tah (٦١٧١٠),**
**Karak, Jordan.**
**Tel: (٠٣-٢٣٧٢٣٨٠)**
**Fax. ++٩٦٢-٣-٢٣٧٠٧٠٦**
**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**
**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

**Vol.** (2), **No.** (2), **Rabia-**1 1427 (**April** 2006)

**Conditions of Publications**:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A٤ paper, ٢,٥ margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by ٣ ½ inch diskette in MS Word ٩٧ or higher. The length of the manuscript should not exceed ٤٠ pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

**Notes for Contributors:**

-An Arabic and English abstract of c.١٥٠ words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

**References**:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([١], [٢]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral ١ and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

**Basic Format**

**Books**

The information should be arranged in five units: (١) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (٢) date of the author's death in lunar and solar calendars. (٣) the title and subtitle of the book in bold print (٤) name of translator or editor/compiler (٥) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

**Example:**

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d ٢٥٥ AH./٧٧١ AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. ٢nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, ١٩٦٥, vol. ٣, p.٤٠.

**Subsequent references to the same source**:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.٣, p. ٤٠.

**Manuscripts:**

(١) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (٢) title of the manuscript in bold print (٣) place, folio number and/or page number.

**Example:**

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d ٧٣٠ AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number ٤٢٤, folio ٥٠.

**Articles in Periodicals**:

(١)author's name (٢) title of the article in quotation marks (٣) title of the journal in bold print (٤) volume, number, year and page number.

**Example:**

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.١٠, number ٢, ١٤١٥AH./١٩٩٥AD., pp. ١٧٩-٢١٦.

**Edited Books ( Conference Proceedings, dedicated books)**

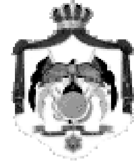
١. author’s name (٢). title of the article placed in quotation marks (٣). title of the book in bold print (٤). Name(s) of the Editor ٥. Edition, publisher, date and place of publication ٦. page(s) number.

**Example:**

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: “Tawaṭṭun Al-Qabā’il Al-‘Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri”, **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān ‘Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, ١st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, ١٩٩٧, p. ٤١٧.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .



المملكة الأردنية الهاشمية


جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

## مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٢)، العدد (٣)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

ISSN 1026-3721

# المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن،
وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

**ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي**

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن
هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)
فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

---

المجلد (٢)، العدد (٣)، ربيع الأول١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

## بسم الله الرحمن الرحيم

### المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

### مجلة علمية عالمية محكمة

### تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

**أ- شروط النشر:**

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســــــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

**ب- تعليمات النشر:**

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: [١]، [٢]، [٣] ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

**الكتب المطبوعة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

**الكتب المخطوطة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

**الدوريات:**

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص "    "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

**وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:**

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص "  "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودهـا في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محـصورة بـين قوسـين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسـماء والمـصطلحات العربيـة بـالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآيـة. وتثبـت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

## محتويات العدد

المجلّد (٢)، العدد (٣)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

البحوث باللغة العربية

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**An International Refereed Research Journal**

**Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu’tah University**

**Price Per Issue:** **(JD ٣)**

**Subscription:**

Subscriptions should be sent to:

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**
**Deanship of Scientific Research**
**Mu’tah Jordan**
**Karak- Jordan**

## Annual Subscription:

**Individuals:**

- Jordan : [JD ١٠] Per year
- Other Countries: [$٣٠] Per year

**Institutions:**

- Jordan : [JD ٢٠] Per year
- Other Countries: [$٤٠] Per year

**Students:**

- [JD ٥] Per Year

**Subscrber’s Name & Address:**

| | |
|---|---|
| *Name* | |
| *Address* | |
| *Job* | |

*Form:*

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

**Signature:** **Date:** / /٢٠٠

## المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

**ثمن العدد:** (٣) دنانير

## قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة**

**الكرك - الأردن**

**قيمة الاشتراك السنوي:**

- **للافراد:**
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- **للمؤسسات:**
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- **للطلبة:** **(٥) دنانير سنوياً**

**اسم المشترك وعنوانه:**

| | |
|---|---|
| الاسم | |
| العنوان | |
| المهنة | |

**طريقة الدفع:** ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

**التوقيع:** : **التاريخ** : / / ٢٠٠

# النَّصّ وَالخِلافَة (دِرَاسَة فِي مَوْقـفِ الأَحْزَابِ الإِسْلامِيَّةِ مِنَ النَّصّ فِي العَصْرِ الأُمَوِيّ)

د. رائد عكاشة *

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٧/١٢ تاريخ قبوله : ٢٠٠٦/٤/٣


## ملخّص

إنَّ الهَدَفَ مِنْ هَذِهِ الدِّرَاسَة هُوَ قِرَاءةُ الفِكْرِ السِّيَاسِيِّ لِلفِرَق وَالأَحْزَاب السِّياسيّة فِي العَصْرِ الأُمَويّ قِراءةً تَحليليةً بالنَّظَر إِلَى مَرْجعيّتها الفِكْرِيَّة، خَاصَّةً تِلكَ المَرْجعِيَّة التي جَعَلت النَّصّ المُقَدَّسَ بشِقَّيْهِ القُرآنيّ وَالنَّبَويّ، عِمادَها وَمصدرَ تَشَكُّلِها السِّياسي وَمَوئِلَها الآمِنَ الذي تَشْعُرُ فِيهِ بالأَمْنِ وَالسَّكينة، ومُغذِّياً لذاكِرَتِها الجَمْعِية. إذ تبدو هذه الدِّراسةُ في جُذُورها وَتَفَرُّعاتها مُشَرِّحةً لِدَوْرِ العقلِ والنَّصّ والأحداث، في تشكيلِ وُجهات النَّظر المختلفة في هذا العصرِ المليءِ بالأفكَار السِّياسيّة والدِّينية، والذي يُعَدُّ عَصْرَ التَّشكُّل (الأيديولوجي) والسِّياسي والثَّقافي لكثيرٍ مِنَ الأحزاب والفِرَقِ الإسلامية.

والمنهجُ المتَّبعُ في هذهِ الدِّراسة، قائمٌ على تحليلِ خِطَابات الفِرَق والأحزابِ السِّياسيّة ومواقِفها ومناظراتِها مِن خِلالِ أشعارِها وخُطَبِها ورسائِلها وأخبارِها. وسَأَقْتَصِرُ على ثلاثةِ تَيَاراتٍ كان لها تأثيرٌ جَلِيٌّ في حَرَكَة النَّصّ. وهي: التيارُ الأُمَويّ والشيعيّ والخارجيّ. وهذا التحليلُ أخذ بُعْدين مُهمين: أَولهما ماثلٌ في البُعْدِ التاريخي، وذلك من أجل الكَشْفِ عن عوامل تَشَكُّلِ هذه الخِطَابات ودلالاتِها المنطوقةِ أو المفهومةِ أو المَسْكُوتِ عنها. وثانيهما البُعْد المَعْرِفي المتعلق ببِنْيةِ النَّصّ، والذي ظهرَ جَلياً في الوَضْعِ والتَّأْويل. فكان لهذا البعدِ حظٌّ وافرٌ في تَفْتيتِ النَّصّ من أجل الكشف عن التَّقنيةِ المُسْتَخْدَمةِ في تَشْكِيلِ الأفكارِ وتثبيتِ الرَّأي وَدَحْضِ الآراءِ الأُخرى.



## Abstract

**The Text and Caliphatehood**
**(With specific reference to the Text in the Omayyad Reign)**

The present research examines the political thinking of the various factions and political parties during the Omayyad Reign. The analytical study was conducted with reference to the ideological frame of reference of those groups, particularly the ones that relied on the Holy Texts (the Quran and the Prophet's Traditions) in both of which they sought a shelter for comfort and a source of political ideology and nourishment for its communal memory.

This piece of research is both in its roots and branches tantamount to an interpretation of the role of the mind, the scripture and events in forging the various points of view in that age, which was replete with so many political and religion ideas, an age that can be called the age of ideological, political and cultural formation of many Islamic parties and faction.

The study's methodology was based on the analysis of discourse of the Islamic factions and parties and their stands and debates manifested in their poetry, speeches, critiques and news. The research is limited, however, to three obvious influential trends: the Ommayad, the Shii and the Khariji one.

Two key dimensions have been observed by the analysis. The first is the diachronic dimension which would detect the factors contributing to the emergence of that discourse and its explicit, implicit or non-spoken connotations. The second is the cognitive dimension which pertained to the text structure, which was deduced by implication, a dimension that has assumed a good deal of discussion in the present study with an aim to break up the text to find out the technique used in idea formation and corroboration and in counterargument raising.


* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الإسراء الخاصة .

كانَ لِلنَّصّ (القُرآني والنَّبَوي) دَوْرٌ كَبيرٌ فِي الأحداثِ السِّياسيّة في العَصْرِ الأُمَويّ، لا سِيّما أنّ هذهِ الأَحداثَ كانتْ قريبةً — نسبيا — من العَهْد النَّبَويِّ وعَهدِ الخلفاء الرَّاشِدين. ولَعَلَّ وُجودَ عَددٍ من الصَّحابة عَمل على استِثمارِ هذا النَّصّ استثماراً كبيراً، مِمّا سَاعد على تَشْكِيل بَعضِ الرُّؤَى وَالآرَاء.

وَقَدْ وَعَى عُلماءُ التَّاريخِ والاجتماعِ العَلاقَة الوثيقةَ بَيْنَ النَّصّ الدِّيني والنَّفْسيةِ الإِنْسانيّة، إذْ تَـشْعُرُ هذه النّفسيةُ بانقيادٍ شِبْهِ تامٍ لهذا النَّصّ مِمّا يَجْعَلُها مَأْخُوذةً بخِطَابه، وَمُتأثرةً بتَعالِيمه، فَتَغدُو ضَعِيفةً أمامَهُ، قويةً به. فهذا ابنُ خَلدون يُصور العَلاقةَ بَيْن العَصَبِيّةِ والدِّين، كاشِفًا عَنِ الأهميةِ الكُبرى للتّعاليم الدِّينية فِي الغَلَبةِ والانتِصَار، فهو يقول(١): "وَاعْــتَبِر ذلكَ في دَوْلةِ لِمْـتُونَةَ ودَولةِ المُوَحِّدِين، فقد كانَ بالمغربِ مِن القبائلِ كثيرٌ مِمّن يُقَاوِمُهُم في العَدَدِ والعَصَبيّة، إلا أنّ الاجتماعَ الدِّيني ضَاعفَ قوةَ عَصَبيتِهم بالاستِبــصَار والاستِماتَةِ كَما قُلْنَاه، فَلَمْ يَقِفْ لَهُم شَيء. واعتَبِرْ ذلك إذا حَالتْ صِبْغَةُ الدِّين وفَسدَت، كيف يَنْــتقضُ الأمرُ ويصيرُ الغَلْب على نِسبةِ العَصَبية وحدَها دون زيادةِ الدِّين، فَتَغْلِبُ الدولةُ مَن كان تحتَ يَــدِها مــن العَصَائبِ المكافئةِ لها أو الزائدةِ القوةِ عليها الذين غَلَبَتْهُم بمُضاعفة الدِّين لِقُوَّتِها، ولو كانوا أكثرَ عصبيةً منها وأشدَّ بداوة.

واعْــتَبِر هذا في المُوَحِّدين مع زَنَاتة، لَمّا كانت زَنَاتة أَبْدَى مِنَ المَصَامِدَة وأشدَّ تَوَحُشا، وكــان للمَصَامِدة الدعوةُ الدِّينية باتّباعِ المَهدي فَلَبِسُوا صِبغَتَها وتضاعفتْ قُوةُ عَصَبيتهم بها، فَغَلبوا على زَنَاتة أولاً واستتبعوهم، وإن كانوا مِنْ حيثُ العصبيةُ والبداوةُ أشدَّ منهم، فلما خَلَوا من تلك الصِبغة الدِّينية، انقَضَّتْ عليهم زَنَاتة مِنْ كُلِّ جانبٍ وغَلَبُوهم على الأمر، وانتزَعُوهُ مِنْهُم ﴿ ë = Ï 9%y ñ ª ! $ # u r ¾ Í n Ì • øBr & # ’n?t ã ﴾."

ومِنْ هُنا كانَ لِزَامًا على الفِرَق والأَحزابِ الإسلاميةِ أن تَتَمَثَّلَ سَنَدا مُسْــتَلْهَمًا مِن الإطارِ الفِكري العام لِلدَّولة، فَوَجَدَتْ في النَّصّوص الدِّينية ضَالتَها، لِكي تُعَزِّزَ وُجُودَها وتُقرّرَ شَرْعِيَّــتَها. فإذا كانَ التَّصورُ العَربيُّ فِي العصرِ الجَاهِلي قد جَعَل مِن الإرْثِ الاجتِمَاعي، المُتَمَثّــلِ في المالِ والحَسَبِ وصَفَاءِ النَّسَبِ وقُوةِ القبيلة، أسَاسًا للمُطَالَبةِ بالسِّيادةِ والشَّرعيةِ، فَإنَّ العقليةَ العَربيةَ في العَصْرِ الأُمَويّ كانتْ عَقْليــةً مَبْهُـــورةً بالنَّصّ. إذْ جَعلتِ النَّصّ المُرْتكزَ الأولَ لِتَشكِيل خِطَابها، وَجَنَّدَتِ النَّصّوصَ لِخدمةِ أهدافِها السِّياسيّة. وهَذا غَيرُ مُسْــتَهْجَن أو مُسْــتَغْرَب، إذِ الفِكْرُ وَليدُ بيئتِهِ، والتفكيرُ - بحدّ ذاتِهِ - نِتَاجُ تَفاعُــلٍ بَــينَ الــذَّاتِ والمُجتمعِ بالمعنى الشَّامل للمجتمع. وإذا كانَ الشِّعرُ يَزْدَهِرُ في النّزاعاتِ والحُروب والشَّحْــنَاء، عَلى حَــدّ

(١) **المقدمة**، ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، ج١، ص ٢٧٩. دار الكتاب المصري، مصر، ١٩٩٩م.

قَولِ ابنِ سَلام الجُمَحِي في طَبقاته[١]. فَإنّ النَّصّوص تَزدهرُ إبَّانَ الصّراعات والتَناقُضات، وهذا ما حدثَ في العَصْرِ الأُمَويّ. إذْ ظَهَر صِراعُ النَّصّوص والرُّؤَى في زَمنٍ كانَ فيه النَّصُّ الدِّيني مَصدرَ سُلْطَةٍ وَحُجَّة، خاصةً إذا كانَ النَّصّ الدِّيني يتحدثُ عن إطارٍ عَامٍ جُعِلتْ تفاصيلُه مَنُوطَةً بِالبَشَر، كَقَضيةِ الأَحقيةِ في الخِلافَةِ على سبيلِ المِثال.

وَقَدِ استشعرَ الصَّحابةُ والتَّابعون، رِضوانُ الله عَليهم، ما لِهذا النَّصّ مِن أهميةٍ كَبيرةٍ فِي تَشْكيلِ المُجتمعِ وَصَوْغِ فِكْرِهِ. وأَدْرَكُوا خُطورةَ استغلالِه، لا سِيّما النَّصّ النَّبَويّ الذي خَضَع للزِّيادةِ والتَّحْريفِ والوَضْع، مُقارنةً بالنَّصّ القُرْآني الذي خَضَع لِتَقنيةِ التَّأويلِ بشكلٍ كبير. فقد جمعَ أبو بَكْرٍ الصّديق ﷺ الناسَ وقال لهم[٢]: " إنّكُم تُحَدّثونَ عَنْ رَسولِ الله ﷺ أحاديثَ تَختلفونَ فِيها، والناسُ بَعْدَكُم أشدُّ اختلافا، فلا تُحَدّثُوا عن رَسُولِ الله شيئا، فمن سَأَلكم فقولوا بَيْنَنا وبَيْنَكم كِتابُ الله، فاسْتَحِلُّوا حَلالَهُ وَحَرِّمُوا حَرَامَه". وَهذا عُمرُ بنُ الخَطاب رَضِيَ الله عَنْهُ يقول[٣]: "أَقِلُّوا الرِّوايةَ عنْ رسولِ الله إلا فِيما يُعْمَل". وعندما تَنَاهَى إلى سَمْعِ معاويةَ بنِ أبي سفيان ﷺ أنَّ رجلاً يُحَدّثُ بأنَّهُ سيكونُ مُلْكٌ في قَحْطَان، غَضِبَ مُعاوية فقال[٤]: " بَلَغَني أنَّ رِجَالاً مِنْكُم يتحدَّثونَ أحاديثَ لَيْسَت فِي كِتَابِ الله ولا تُؤْثَر عَن رَسول الله ﷺ، فأُولئِكَ جُهّالُكُم، فَإيّاكُم وَالأمانيَّ التِي تُضِلُّ أَهْلَهَا، فإنّي سَمِعْتُ رَسُولَ الله ﷺ يَقُول: إنَّ هذا الأَمْرَ في قُرَيْشٍ لا يُعَادِيهِمْ أَحَدٌ إلاّ كَبَّهُ اللهُ عَلَى وَجْهِه ما أقامُوا الدِّين".

وعندما أُخْبِر معاويةُ ﷺ من أنّ عُبَادَةَ بنَ الصَّامِت ﷺ قال: "إنِّي سَمِعْتُ رَسُولَ الله ﷺ يَنْهَى عَنْ بَيْعِ الذَّهَبِ بِالذَّهَبِ وَالفِضَّةِ بِالفِضَّةِ والبُرِّ بالبُرِّ والشَّعِيرِ بالشَّعِيرِ وَالتَّمْرِ بالتَّمْرِ وَالمَلْحِ بِالمَلْحِ إلاّ سَوَاءً بِسَوَاءٍ، عَيْناً بِعَيْنٍ فَمَنْ زَادَ أَوِ ازْدَادَ فَقَدْ أَرْبَى قام (معاوية) خطيبا فقال: أَلاَ مَا بَالُ رِجَالٍ يَتَحَدَّثُونَ عَنْ رَسُولِ الله ﷺ أَحَادِيثَ قَدْ كُنَّا نَشْهَدُهُ ونَصْحَبُهُ فَلَمْ نَسْمَعْهَا مِنْهُ"[٥].

واستشْعَر عبدُ المَلك بنُ مروانَ خُطورةَ التَّعاملِ مع النَّصّ النّبوي، فهو يقولُ في خُطبةٍ لَهُ بأهلِ

(١) **طبقات فحول الشعراء**، محمد ابن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، ص ١٠٢، دار المعارف، القاهرة.

(٢) الذهبي، شمس الدِّين محمد بن أحمد، **تذكرة الحفاظ** ج١، ص ٩. وضع حواشيه زكريا عميرات، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

(٣) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، **البداية والنهاية**، ج٨، ص١٠٧، توثيق عبد الرحمن اللاذقي ومحمد بيضون، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٧م.

(٤) البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، **كتاب المناقب** باب مناقب قريش، حديث ٣٥٠٠، ضبط نصه وعلق حواشيه عبد الخالق علام، دار صبح، بيروت، ٢٠٠٣م.

(٥) مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، **كتاب المساقاة**، باب الصرف وبيع الذهب بالورق والنقد، حديث ٢٩٦٩، شرح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الدعوة، استانبول، ١٩٩٢م.

المَدينةِ بعدَ قَتْلِهِ لابنِ الزُّبير(١): " . . . . يا أهلَ المدينة، إنّ أحقَّ النّاسِ أن يلزَمَ الأمرَ الأولَ لأَنْـــتُم، وقـــدْ سَالتْ عَلينا أحاديثُ مِن قِبَلِ هذا المَشْرِقِ لا نَعْرِفُها، ولا نَعْرِفُ مِنْها إلا قراءةَ القُرْآنِ، فالزموا مَـــا فِـــي مُصْحَفِكم الذي جَمَعَكُم عليه الإمامُ المظلومُ رَحِمَهُ الله، وعليكم بالفرائضِ التي جَمَعكم عليهـــا إمـــامُكُم المَظْلُوم".

وَرَأى بعضُ خُلفاءِ بَني أُميّةَ أنّ هناكَ أَحاديثَ وَنُصُوصاً عَديدة تُعْلِي مِنْ مَقامِ الخَليفة، وتَرْتَقي بهِ إلى القُدْسِيةِ التّامة، وتَرْبَأُ بِهِ عن الخَطَأ. و لم نَجدْ لهذه الأحاديثِ ذِكْراً فِي كُتُبِ الأحاديـــثِ والـــصِّحَاحِ والأَسَانيد، بل هي سَاكنةٌ بينَ ثنايا أَسْطُرِ الكُتُبِ التّاريخية وأصبحتْ جُـــزْءا مِـــن التَّـــشكيلِ الثَّـــقافي لِمُسْتَخْدِمِها، وغدا هذا النَّصّ (التّاريخي) مُتَساوِقاً مَع النَّصّ الدِّيني فِي قِيمتهِ الاستدلالية، وعَـــاجزا عَـــن الوُقوفِ أمامَ النَّصّ الدِّيني فِي قِيمتهِ الشُّعُورية. فَهَذا الوليدُ بنُ عبدِ المَلكِ يقولُ للفقيهِ الزُّهَـــري(٢): "مـــا حديثٌ يُحَدِّثُنَا بهِ أهلُ الشّام ؟ قَال: يُحَدِّثُونَنَا أَنَّ اللهَ إِذَا اسْتَرْعَى عَبْداً رَعِيَّةً كَتَبَ لَـــهُ الحَـــسَنَاتِ وَلَـــمْ يَكْـــتُبْ لَهُ السَّيِّئات. قَال: بَاطِلٌ يَا أَمِيرَ المُؤْمِنِين! أَنَبِيٌّ خَليفَة أَكْرَمُ عَلَى اللهِ أَمْ خَلِيفَةٌ غَيْرُ نَبِيّ ؟ قَال: بَـــلْ نَبِيٌّ خَلِيفَة. قَال: فَإِنّ اللهَ تَعَالَى يَقُولُ لِنَبِيِّهِ دَاودَ عَلَيْهِ السَّلام: (يَا دَاود! إنّا جَعَلْنَاكَ خَلِيفـــةً فِـــي الأَرْضِ فَاحْكُمْ بَيْنَ النَّاسِ بالحَقِّ وَلا تَتَّبِعِ الهَوَى فَيُضِلَّكَ عَنْ سَبِيلِ الله. إنَّ الّذِينَ يُضِلُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللهِ لَهُمْ عَذابٌ شَدِيدٌ بمَا نَسُوا يَوْمَ الحِسَاب). فَهَذَا وَعِيدٌ يَا أَمِيرَ المُؤْمِنِين لِنَبِيٍّ خَلِيفَة، فَمَا ظَنُّكَ بخَلِيفَةٍ غَيْرِ نَبِيّ ؟ قَال: إنَّ النَّاسَ لَيَغْوُونَنَا عَنْ دِينِنَا". وسأَل هشامٌ رَجُلاً يُقالُ لَهُ نسْطَاس(٣): " يا نسْطَاس، أَتَرى النّـــاسَ يَرْضَـــون بالوَليد! إنْ حَدَثَ بي حَدَث ؟ قَال: بَل يُطِيلُ اللهُ عُمرَك يا أميرَ المُؤمنين، فقال: وَيْحَك لا بُدَّ مِنَ المَـــوْت، أَفَتَرَى النَّاسَ يَرْضُون بالوَليد ؟ قال: يا أميرَ المؤمنين إنَّ لَهُ فِي أعناقِ النّاس بيعةً، فقال هشام: لَـــئِنْ رَضِـــيَ النَّاسُ بالوَليدِ مَا أَظُنُّ الحَديثَ الذي رواهُ النّاس "إنَّ مَنْ قَام بالخِلافة ثلاثةَ أيامٍ لَمْ يَدْخُلِ النّارَ إلا بَـــاطِلا". وعندما بُويعَ هشامُ بنُ عبد الملك بالخِلافة خَطَب قائلا(٤): " الحمدُ للهِ الذي أنقذنِي مِن النّار بِهَذا المَقَام".

(١) ابن سعد، محمد بن سعد، **الطبقات الكبرى**، ج٥، ص ٢٣٣، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧م.

(٢) ابن عبد ربه الأندلسي، **العقد الفريد**، شرحه وضبطه أحمد الزين وآخرون، ج١، ص ٦٦، دار الأندلس، بيروت، ١٩٩٦م.

(٣) البلاذري، أحمد بن يحيى، **أنساب الأشراف**، تحقيق سهيل زكار ورياض زركلي، ج٨، ص ٣٨٠، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦م.

(٤) الآبي، منصور بن الحسين، **نثر الدر**، تحقيق محمد علي القرنة، ج٣، ص ٦٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـــاهرة، ١٩٨٣م، وانظـــر أنساب الأشراف، ج٨، ص٤٠٥.

والنَّاظِرُ إلى هذهِ الأحاديثِ يَجدْ أنّ خلفاءَ بَني أُميةَ كانوا على وَعْيٍ تَامٍ مِن أنّ فِئةً مِن المجتمع قدْ رَسَمَتْ لِلخليفةِ شَخْصِيةً مُقدَّسةً تَرتفعُ في قُدْسِيتِها وَمَقَامِها وَأَفْعالِها عن الفِعْلِ البَشري(١). وهذا مَا التفتَ إليهِ بَعضُ (رموز) التَّشَيُّعِ لآلِ البَيْتِ في العصر الأُمَويّ(٢)، فَقَدْ سُئِلَ زَيْنُ العَابدين عليُّ بنُ الحسين مِن أنَّ(٣) "النّبي ﷺ أَوْصَى إلى عَلِيّ، وأنّ عَلِيّاً أَوْصَى إلى الحَسَنْ، وأنَّ الحَسَن أَوْصَى إلى الحُسَين، وأَنَّ الحُسَين أَوْصَى إلى ابنهِ عَلِيّ بنِ الحُسين، وأنَّ عَليّ بنَ الحُسين أَوْصَى إلى ابنهِ مُحمد، قال: واللهِ لقد مَاتَ أَبي فَمَا أَوْصَى بحَرْفين، مَا لَهُمْ قَاتَلَهم الله، والله إنْ هؤلاء إلا متأكلين بنا".

وَلقد اتبَعَتِ الفِرقُ والأحزابُ الإسلاميّةُ غَيْرَ تَقْنِيةٍ أَو وَسيلةٍ لِتثبيتِ أحَقِيَّتِهَا في الخِلافة أَوْ دَحْضِ آراءِ خُصُومِها، ومِنْ هذهِ الوسائلِ بَرَزَتْ وَسِيلَتَانِ تَستَحِقانِ العِناية وَهُما: استجلابُ النَّصّ والتَّأويل.

## اسْتِجْلابُ النَّصّ:

وَنَعْني بِهِ اسْتِحْضَارَ المَاضي بِنَاءً عَلى الوَضْعِ النَّفسيّ الحَاضِر، إذ يُصبحُ النَّصّ بتَرْكِيبِهِ اللَّفْظِيّ مُؤَيِّدًا مُسْتَخْدِمَهُ، وَتُصْبحُ أَلفاظُ النَّصّ المُستَجلَب ذَاتَ دلاَلَةٍ عميقةٍ في الحَدَث، فَتَغدُو مُلْجِمَةً لِكُلّ صَوت. ذلك أنَّ النَّصّ لا يبحثُ عَنْ حَقيقةٍ بِعَيْنِها سواءً أكانتْ موجودةً أم مُتَوَهَّمَة، بَلْ هُو يُريدُ أنْ يَفْرِضَ حَقيقةً مِن صُنْعِه. فَهَا هُو (الحِزْبُ) الأُمَويّ يُكْثِرُ مِن استِجْلابِ النَّصّوص لِتأييدِ حَقِّهِ في الخِلافة، فَقَدْ رُوِيَ في حَديثٍ مَرفوع (مُرْسَل): "أَنَّ مُعَاوِيَةَ أَخَذَ الإِدَاوَةَ بَعْدَ أَبِي هُرَيْرَةَ يَتْبَعُ رَسُولَ اللهِ ﷺ ، فَبَيْنَا هُوَ يُوَضِّئُ رَسُولَ الله

---

(١) يرى الدكتور حاكم المطيري في كتابه الحرية أو الطوفان أنه قد نشأ في هذا العصر خطاب جديد أطلق عليه اسم الخطاب المؤول، وكان الغلو في تعظيم طاعة السلطان وإضفاء شيء من القدسية عليه، من أهم الأسباب التي أدت إلى نشوء هذا الخطاب [انظر **الحرية أو الطوفان**، حاكم المطيري، ص١٦٦-١٧٦] المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤.

(٢) يجب علينا أن نتعامل مع حركة التشيع تعاملا مرحليا أي ملاءمة المصطلح للظرف الزمني، وبناء عليه فالتشيع لم يكن ذا صبغة واحدة. وإن اتفق في اللفظ، فقد كان هناك تفاوت في التفكير، فالتشيع في البداية يمثل التفاف جماعة حول علي التفافا عاطفيا لمترلته في آل الرسول ﷺ، بعد ذلك نلمح جماعة لا تنقصها الكثرة ولكن يعوزها الإخلاص أثناء خلافة علي، ثم حالة سكون في خلافة معاوية، أعقبها اتجاه عقدي بعد مقتل الحسين، ثم بروز آراء المذهب ونضوجه في عهد جعفر الصادق.

(٣) ابن عساكر، علي بن الحسين، **تاريخ دمشق**، تحقيق محب الدِّين عمر بن عراقة العمروي، ج٤١، ص ٣٩٣، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥م.

ﷺ رَفَعَ رَأْسَهُ إِلَيْهِ مرةً أَوْ مَرَّتَيْنِ وَهو يَتَوَضَّأُ فقال: يا مُعَاوِيةَ إِنْ وَلِيْتَ أَمْراً فَاتَّقِ اللهَ عَزَّ وَجَل وَاعْدِلْ، قال فَمَا زِلْتُ أَظُنُّ أَنِّي مُبْتَلَىً بِعَمَلٍ لِقَوْلِ النبي ﷺ حَتّى ابتُلِيت"[1].

وأرادَ مُعاويةُ أنْ يُقيمَ تَأصيلاً شَرعِيا لِلمُطَالبة بالخِلافة، وجاءتْ هذهِ المطالبةُ مُؤَسسَة عَلى مَــزْجٍ مُحْكَم بَينَ القَرابَةِ والــشَّريعة، إذْ وَجَــدَ مُعاويــةُ في قَولــهِ تعــالى[2]: ﴿ Ÿ@ Ï F è% ` tBu r ¾Ïm Í h ‹ Ï 9 uq Ï 9 $ uZù= y è y _ ô‰s) sù $ YBq è =ô à tB ™ß =ùÜs» Z Y $ ﴾ ... „ ç ¡ ó • Ì ’ ûp Î ’ # $ 9 ø) s ÷@È مُرْتَكَــزاً مُهما في الوُصول إلى الخِلافة، إذ كانَ مُعاويةُ آنذاك وَلِيَّ عُثْمان، فَقَدْ خَطَبَ مُعاوية ﷺ فِي أَهْلِ الشَّامِ بَعْدَ مَقْتَلِ عُثمانَ بنِ عفانَ ﷺ فقالَ لَهُمْ[3]: "يَا أَهْلَ الشَّامْ، قَدْ عَلِمْتُمْ أَنِّي خَليفةُ أَمِيرِ المُؤمنينَ عُمرَ بنِ الخطاب وَخَليفةُ عُثمانَ وَقد قُتل وَأنا ابــنُ عَمِّــهِ وَوَلِيُّــه، واللهُ تعــالى يَقُــول: ﴿ Ÿ@ Ï F è% ` tBu r ¾Ïm Í h ‹ Ï 9 uq Ï 9 $ uZù= y è y _ ô‰s) sù $ YBq è =ô à tB ™ß =ùÜs» Z Y $ ﴾ وَأَنَا أُحِبُّ أَنْ تُعْــلِمُوني مَا فِي نُفُوسِكُمْ مِنْ قَتْلِ خَلِيفَتِكُمْ". وهذا ما أَوْضَحه أيضاً لأبناء الصَّحابة، فَحينَ قَدِمَ المَدِينَة "قَعَدَ فِي حَلَقَةٍ فِيها ابنُ عُمَر وابنُ عباس وعبدُ الرحمن بن أبي بكر، فَأَقْبَلُوا عليهِ وأَعْرَضَ عنه ابنُ عباس، فقال: وأَنا أَحَقُّ بهذا الأمرِ مِنْ هَذا المُعرِضِ وابنِ عَمِّه، فَقَــال ابــنُ عباس: وَلِمَ؟ أَلِتَــقَدُّمٍ في الإسلام أَمْ سَابِقَة مَع رَسُول الله ﷺ أَمْ قَرَابة مِنْهُ؟ قال: لاَ، وَلَكِنّــي ابــنُ عَــمِّ المَقْتُول، قال: فَهَذا أَحَقُّ بِهِ، يُريدُ ابنَ أَبِي بَكر، قال: إنّ أَباه ماتَ مَوْتا، قال: فهذا أحقُّ بِهِ، يريدُ ابنَ عُمَر. قال: إنّ أَبَاه قَتَلَهُ كَافِر، قال: فَذاكَ أَدْحَضُ لِحُجَّتِك، أَنْ كَانَ المسلمونَ عَتَبُوا على ابنِ عَمِّكَ فَقَــتَلُوه"[4].

وَبهذا فقدْ عَمِلَ النَّصّ المُستجلَب عَلى تزويدِ الرُّؤيةِ الأُمَوِيّة بِمَنْفَذٍ شَرْعِي يَتَواءَمُ والفِكرَ العَرَبِيَّ في تلكَ المَرْحَلة، إذْ كانتِ النَّفسيةُ العربيةُ تَسْتَمدُّ رُؤيَتَها مِن رُوح الإسلامِ وبعضِ السِّياساتِ العَرَبِيّة. وَمِن هُنا فقدْ كانَ النَّصّ القُرآنِيُّ - مُمَثلاً فِي الآيةِ السَّابقة- عَالَمِيَّ الخِطاب، إسلاميَّ الانتِماء، مُراعياً للنَّفسيةِ العربيةِ المُتمسِّكَةِ ببعضِ تَقاليدها.

(١) **مسند الإمام أحمد**، باب حديث معاوية بن أبي سفيان، حديث ١٦٩٣٣، أشرف على تحقيقه الشيخ شعيب الأرنؤوط، ٥٠ مــج، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٩٩. (يقول ابن سيرين عن معاوية: كان معاوية لا يُــتّهم في الحديث عن النبي ﷺ مــسند أحمــد، ج٢٨، ص٥٦، وكذلك قال عنه ابن عباس انظر مسند أحمد ج٨، ص٧٧، الحديث ١٦٨٦٣).

(٢) **سورة الإسراء**، الآية ٣٣.

(٣) **شرح نهج البلاغة**، أبو حامد عز الدِّين بن هبة الله ابن أبي الحديد تحقيق محمد أبو الفضل إبــراهيم، ج٣، ص٩٣، دار إحيــاء الكتــب العربية، مصر، ١٩٥٩.

(٤) السيوطي، جلال الدِّين عبد الرحمن بن أبي بكر، **تاريخ الخلفاء**، تحقيق محمد محي الدِّين عبد الحميد، ص٢٠١، مطبعة الــسعادة، مــصر، ١٩٥٢.

وَعَبّرَ شُعراءُ بَني أُمَيّةَ عَن هَذا الشُّعورِ بالسَّنَدِ التّاريخي لِلحَقِّ الأُمَويّ، والذي قَام النَّصّ القُرآنيّ بإعطائِهِ بُعْداً سِياسِيا، فَهَذا الفرزدقُ يَرى أنَّ بَنِي أُمَيَّةَ هُمُ المُطَالَبُونَ بِدَمِ عُثمان، وَهُم أَحَقُّ النّاس بِه، يقول[١]:

وَمَا زِلْتُ أَرجُو آلَ مَرْوَانَ أَنْ أَرَى ... لَهُمْ دَوْلَةً وَالدَّهْرُ جَمٌّ دَوَائِرُهْ

لَدُنْ قُتِلَ المَظْلُومُ أَنْ يَطْلُبُوا بهِ ... وَمَوْلى دَمِ المَظْلُومِ مِنْهُمْ وَثَائِرُهْ

وَيَرى الأخطلُ أنَّ بَني مَروانَ وَرَثَةُ عُثمان، وقد حَصَلُوا على الخِلافةِ بَعْدَ جَهْدٍ وَتَعَب، فهو يقول[٢]:

كَانُوا مَوالِيَ حَقٍّ يَطْلُبونَ بِهِ ... فَأَدْرَكُوهُ وَمَا مَلُّوا ولا لَغَبوا

إنْ تَكُ لِلحقِّ أَسْبَابٌ يُمَدُّ بها ... فَفِي أَكُفِّهِمُ الأَرْسَانُ والسَّبَبُ

هُمُ سَعَوا بابنِ عَفّانَ الإمامِ وَهُمْ ... بَعْدَ الشِّماسِ مَرَوها ثُمَّتَ احتَلَبُوا

وَجَعَل عَدِيّ بنُ الرِّقاعِ العَامِلي مَقْتَلَ عُثمانَ وَسيلةً للمُطالبةِ بِالحُكْمِ وتَوارُثِه؛ لأنّ بني أُمية أولياءُ المَقْتول، يقول[٣]:

فَأَصْبَحَ الأمرُ بَعْدَ اللهِ قَادَتُهُ ... بَنُو الأُلَى غَضِبُوا مِنْ قَتْلِ عُثْمَانا

وَاستَخْدَمَ بَنُو أُمَية النَّصّ فِي تَعيينِ فِرْقَةٍ وَجِنْسٍ بعَيْنِه للارتِقاءِ بِهِ وتفضيلِهِ على الآخرين فِي مُحَاولةٍ لاستمالَةِ الفِرْقَة المُخَصَّصة. فَقَدْ رُوِي عَنْ مُعاويةَ بنِ أَبي سُفيان ﷺ أنّه قال[٤]: " سَمِعْتُ رَسُول الله ﷺ يَقُول: لا تَزَالُ طَائِفَةٌ مِنْ أُمَّتِي قَائِمَةً بِأَمْرِ اللهِ لاَ يَضُرُّهُمْ مَنْ خَذَلَهُمْ أَوْ خَالَفَهُمْ حَتَّى يَأْتِيَ أَمْرُ اللهِ عَزَّ وَجَلَّ

(١) الفرزدق، همام بن غالب، **الديوان**، شرحه علي فاعور، ص ٢٢١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

(٢) الأخطل، غياث بن غوث، **الديوان**، تحقيق فخر الدِّين قباوة، ص ٧١، دار الفكر، سوريا، ١٩٩٦م. [لغبوا: تعبوا، السبب: الحبل، الشماس: النفور، يريد شماس الفتنة، مروها: مسحوا ضرعها للحرب].

(٣) عدي بن الرقاع العاملي، **الديوان**، تحقيق نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، ص ١٧٠، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م.

(٤) **مسند أحمد**، باب حديث معاوية بن أبي سفيان، حديث ١٦٩٣٢.

وَهُمْ ظَاهِرُونَ عَلَى النَّاسِ. فَقَامَ مَالِكُ بنُ يَخَامِرِ السَّكْسَكِيُّ فَقَالَ: يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ سَمِعْتُ مُعَاذَ بنَ جَبَــلٍ يَقُولُ وَهُمْ أَهْلُ الشَّامِ، فَقَالَ مُعَاوِيَةُ وَرَفَعَ صَوْتَهُ هَذا مَالِكٌ يَزْعُمُ أَنَّهُ سَمِعَ مُعَاذاً يقولُ وَهُمْ أَهْلُ الشَّام".

وَوَرَدَتْ نُصُوصٌ تُعَيِّنُ المَكان وَتثبتُ الأَحَقيَّةَ فِيه، وُصُولاً إلى أَحَقِيَّةِ أَهْلِهِ في الخِلافة. فَقَدْ وَرَدَ في مُسْنَدِ أحمدَ حَديثٌ **ذو سَنَدٍ شامي** مُتَّصِل، جاء فيه أنّ عمراً بن العاص قال[1]: "سَمِعْتُ رَسُــولَ الله ﷺ يَقُولُ بَيْنَا أَنَا فِي مَنَامِي أَتَتْنِي المَلائِكَةُ فَحَمَلَتْ عَمُودَ الكِتَاب مِنْ تَحْتِ وِسَادَتِي فَعَمَدَتْ بِهِ إِلَى الــشَّامِ أَلاَ فَالإِيمَانُ حَيْثُ تَقَعُ الفِتَنُ بالشَّام".

وَلعلَّنَا نُلاحظُ في النَّصّوصِ السَّابقة تَوْليداً وَاضِحاً لِلنَّصّ، تُجُوزَ فِيهِ الوَضــعُ إلى التَوْليــف. وأنّ هناك مرجعيةً فِكريةً سياسيةً مُؤسَسةً على الحَدَث. ورأتْ أنَّها تستمدُ قُوَّتَها، بَين أفرادِها علــى مُــستوى الوَعي والفِكر والشُّعور، مِن تلكَ الحوادثِ التّاريخية. ومِنْ ذلك الحَدَثِ الاجتماعيّ الذي لَمْ يَكُنْ فِي ذاتِهِ نَصّاً مُباشِرا خَاصاً فئةً أو قبيلةً أو شَخْصاً بالخِلافة، ولَمْ يَكُن هَذا (النَّصّ) بالكفايةِ بمكان، لِيَرْتَقِيَ بمرجعيةِ تَيارِهِ إلى الحَدِّ الذي يُؤَهِّلُهُ لِكَي يُطَالبَ بالأحقيةِ فِي السُّلطة.

واستخدمَ يَزيدُ بنُ معاوية صِيغَةً نَصِيّةً لِتَسويغ قَتلِ الحُسينِ بنِ عَلِي ﷺ مُسْتَنداً إلى فِكرةِ الجَبْر، فقد قال لِجُلسائه[2]: " أَتَدرُون مِن أَيْنَ أُتِيَ هذا (الحسين) ؟ قَال: أَبي عَلِيٌّ خَيْرٌ مِنْ أبيه، وأمّي فَاطِمة خَيْرٌ مِنْ أُمِّهِ، وَجَدّي رَسُولُ اللهِ خَيْرٌ مِنْ جَدّهِ، وَأنا خَيْرٌ مِنْهُ وَأحَقُّ بهَذا الأمرِ مِنْهُ؛ فَأمَّا قَوْلُهُ: "أبُوهُ خَيْرٌ مِنْ أَبِــي" فَقَدْ حَاجّ أَبِي أَبَاهُ، وَعَلِمَ النَّاسُ أَيّهُمَا حُكِمَ لَهُ؛ وَأمّا قَوْلُهُ: "أمِّي خَيْرٌ مِنْ أُمِّهِ"، فَلَعَمْرِي فَاطِمَة ابنةُ رسولِ الله ﷺ خَيْرٌ مِنْ أمِّي؛ وَأمّا قَوْلُهُ: "جَدّي خَيْرٌ مِنْ جَدّه"، فَلَعَمْرِي مَا أَحَدٌ يُؤْمِنُ باللهِ وَاليومِ الآخــرِ يَــرَى لِرَسُولِ اللهِ فِينَا عِدْلاً وَلا نِــداً، وَلكِنَّــهُ إِنَّمَــا أُتِــيَ مِــنْ قِبَــلِ فِقْهِــهِ، وَلَــمْ يقــرأ ﴿ È@è%

’ Î A÷sè ? Å 7ù= ßJø9 $ # y7 Î =» tB ¢Oßg ¯ =9 $ #

ä í Í ”\s?ur âä ! $ t±n@ ` tB š•ù=ßJø9 $ #

` tB – “ Ï è è ?ur âä ! $ t±n@ ` £JÏB š•ù=ßJø9 $ #

x8 Ï‰uŠÎ / ( âä ! $ t±n@ ` tB ‘AÉ‹ è ?ur âä ! $ t±n@

&äóÓx« Èe@ä . 4’n?tã y7 ¨RÎ ) ( çŽö•y ,ø9 $ #

Ö • ƒ Ï ‰s% ﴾.[3]

---

(١) **مسند أحمد**، باب حديث عمرو بن العاص عن النبي ﷺ، حديث ١٧٧٧٥.

(٢) الطبري، محمد بن جرير، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج٥، ص ٤٦٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.

(٣) **سورة آل عمران**، الآية ٢٦.

وَنُلاحِظُ هنا السيطرةَ الشُّعوريةَ للنَّصّ المُستجلَب، إذ تَبْدُو فِكرةُ الجَبْرِ واضِحةً وَسَادِلَةً ظِلالَهَا على تراكيبِ النَّصِّ. فَلَم يَكُنِ التّأويلُ أو الوَضْعُ أو التحويرُ مَوجودا ألْبَتةَ، إنَّما هو الإسقاطُ الوَاضِحُ مِن مُعاوية وَيَزيد، إذ وَقَعَ النَّصّ تَحتَ سَيطرةِ الفِكرة، فظَهرَ تَغْيِيبٌ وَاضِحٌ لِدلالاتِ السِّياقِ المُتمثلةِ في المُناسَبةِ والهَدفِ والزَّمانِ والمكانِ والمُخَاطَب.

وهذهِ السَّيطرةُ الشُّعوريةُ للنّصِّ، المنبثقةُ عَنِ التَّفَاعُلِ الوَاضحِ بينَ الأفكارِ والأفعال، جَعَلَتِ النَّصَّ فِي مَرحَلةِ استِسْمَانٍ دائم، إذ عَمِلَ النَّصُّ المُستَجلَب، والذي هُو فِي حَقيقتهِ سَابقٌ الفِكرةَ، على تَشكيلِ الذَّاتِ وخِطَابِها. و لم تَكُنْ تِلكَ الذّاتُ إلا صَنْعَةَ نَصٍّ يَقودُها في اللَّحظةِ الّتي تَوَهمتْ فيهِ تلك الذّاتُ المُمثلَةُ في معاويةَ أو يزيدَ أنّها تُسخِّرُ ذلكَ النَّصّ؛ لأنَّ الذّاتَ بِطبيعتِها ليستْ بَريئةً فِي نَظْرَتِها إلى النَّصّ أو الحَدَث.

واستَغلَّ بعضُ شُعراءِ التيّارِ الشِّيعي هَذهِ التَقنيةَ لتثبيتِ حَقِّ أَئِمَّتِهم في الخِلافة، فقد تَمَاهى الكُميتُ في بَائيتهِ مَع بَعضِ الآياتِ القُرآنية، وَوَجَّهَهَا لِتثبيتِ شَرْعيةِ الهَاشِمِيينَ في الخِلافة، فهو يُخَاطِبُ الهَاشِمِيينَ بقوله(١):

وَجَدْنَا لَكُمْ فِي آلِ حَامِيمَ آيةً ... تَأَوَّلَهَا مِنَّا تَقِيٌّ وَمُعْرِبُ
وَفِي غَيْرِهَا آياً وَآياً تَتَابَعَتْ ... لَكُمْ نَصَبٌ فِيهَا لِذي الشَّكِّ مُنْصِبُ

وَيُشيرُ الكُميتُ في البيتِ الأولِ إلى قَولِه تعالى(٢): ﴿ Hw @ è % žw Î ) # · • ô _ r & Ï mø ‹ n = t ã ö / ä3 è = t « ó ™ r & 4 ’ n 1 ö • à ) ø 9 $ # ’ Î û no ¨ Š u q y J ø 9 $ # ﴾، وفي البيتِ الثّاني إلى قوله تعالى(٣): ﴿ | = Ï d õ ‹ ã ‹ Ï 9 ª ! $ # ß‰ƒ Ì • ãƒ $ y J ¯ R Î ) Ï M ø • t 7 ø 9 $ # Ÿ@÷d r & }§ô _ Í h • 9 $ # ãNà6Z t ã # Z Ž • Î g ôÜs? ö / ä . t • Î d g sÜ ãƒ u r ﴾ وقولِهِ عَزَّ وَجَل(٤): ﴿ u ä u r # sŒ Ï N # 4 ’ n 1 ö • à ) ø 9 $ # y m ¤ ) ¼ ç m ﴾.

(١) الكميت بن زيد الأسدي، **الهاشميات**، ص ٤٠، مطبعة شركة التمدن الصناعية، القاهرة، ١٩١٢م.
(٢) **سورة الشورى**، الآية ٢٣.
(٣) **سورة الأحزاب**، الآية ٣٣.
(٤) **سورة الإسراء**، الآية ٢٦.

وَلَعَلَّ الظَّاهِرةَ الأَبرزَ فِي استِجْلاب النَّصّ تَمَثــلتْ فِي الخَوارِج. فقدْ كـــانَ النَّظَــرُ إلى الـــنَّصّ وَتَفسيرُه، عَامِلاً حَاسِماً فِي انقسامِ الفِكْرِ الخَارجِيّ. إذ صَاغَ النَّصُّ المُستَجلَبُ فَرَضِياتٍ سِياسيّةً، كانَ لَها دَورُها فِي تَــنَوّعِ الخِطَابِ الخَارجِيّ وتَعَدُّدِ ثَــقافَاتِه وأفكَاره. فَالخِلافُ الذي حَدَثَ بَيْنَ زُعماءِ الخَوارج: نافعِ بنِ الأزرق وابنِ إباض ونجدةَ بن عامر، كَامنٌ في مَدى مُطابقةِ النَّصّ لِلفعْلِ الاجتماعيّ أو السِّياسيّ أو الحَدَثِ بشكلٍ عام. وَهُنَا يُصْبحُ الحَديثُ عَن النَّصّ ذا صِبْغَةٍ استِدْلاليةٍ لا تَأويليّة. فقد خطب ابـــنُ الأزرق فِي أصحابهِ قائِلاً(١): "إنَّ اللهَ قَدْ أَكْرَمَكُمْ بمُخرَجكم، وَبَصّركُمْ مَا عَمِيَ عَنْهُ غَيْرُكُمْ، أَلَسْتُمْ تَعْلَمُونَ أَنَّكُمْ إنَّمَا خَرَجْتُمْ تَطْلُبُونَ شَرِيعَتَهُ وَأَمْرَه! فَأَمْرُهُ لَكُمْ قَائِدْ، وَالكِتَابُ لَكُمْ إمَام، وَإِنَّمَا تَتَّبِعُونَ سُنَنَهُ وَأَثَرَهُ، فَقَالُوا: بَلَى؛ فَقَال: أَلَيْسَ حُكْمُكُمْ فِي وَلِيِّكُمْ حُكْمَ النّبي ﷺ في وَليّه، وَحُكْمُكُم فِي عَدُوّكُم حُكْمَ النّبي ﷺ في عَدُوّه، وَعَدُوُّكُم اليومَ عَدوُّ اللهِ وَعدوُّ النّبي ﷺ. كما أنّ عَدوَّ النّبي ﷺ يومئذ هُوَ عَدُوُّ اللهِ وَعَدُوّكُم اليوم؟ فقالوا: نَعَم، فَقَال: فَقَــد أَنْــزَلَ اللهُ تَبــاركَ وتَعــالى(٢): ﴿ z ` Ï iB ×ouä ! # t • t / tûï Ï%© ! $ # ’n< Î ) ÿ¾Ï & Î ! q ß™u ‘ u r « ! $ # Ÿwu r ﴾، وقال(٣): ﴿ tûü Ï . Î Žô ³ ß Jø 9 $ # z ` Ï iB N › ?‰ y g » t ã 4 Ó®L y m Ï M » x . Î Žô ³ ß J ø 9 $ # ( # q ß sÅ3 Zs? £ ` Ï B÷sã ƒ ﴾. فقد حَرَّمَ اللهُ وِلايتَهُم والْمُقَامَ بَينَ أَظْهُرِهِم وإجازةَ شَـــهادَتِهم وَأَكْـــلَ ذَبـــائِحِهِم وَمُنَاكَحَتَهُم وَمَوَارِيثَهُمْ، وقد احتجَّ اللهُ علينا بمَعْرفةِ هذا، وَحَقٌّ عَلَينا أَنْ نُعلّم هذا الدِّينَ الذي خَرجْـــنَا مِنْ عِنْدهم ولا نَكْتُم مَـــا أنــزَلَ الله، واللهُ عَــزَّ وَجَــل يَقُــول: ﴿ tûï Ï%© ! $ # ¨ b Î ) z ` Ï B $ uZø 9 t “ R r & ! $ tB t b q ß J ç Fõ3 t ƒ Ï ‰÷ è t / . ` Ï B 3 “ y‰ ç lù ; $ # u r Ï M » u Z É i • t 7ø 9 $ # É = » tGÅ3ø 9 $ # ’ Î û Ä ¨ $ ¨ Z = Ï 9 ç m» ¨ Y ¨ • t / $ tB ª ! $ # ãNå k ß ] y è ù= t ƒ y 7 Í ´ ¯ »s9 'r é & š c q ã Z Ï è » ¯ = 9 $ # ãNå k ß ] y è ù= t ƒ u r ﴾(٤)

---

(١) **تاريخ الرسل والملوك**، ج٥، ص ٥٦٧.

(٢) **التوبة**، الآية ١.

(٣) **البقرة**، الآية ٢٢١.

(٤) **البقرة**، الآية ١٥٩.

وَكَتَبَ نَجْدَةُ بنُ عامرٍ إلى نافع[١]: " . . . ثُمَّ استحللتَ قـتلَ الأطفالِ، وقد نَهَى رسول الله ﷺ عن قَـتلِهم، وقالَ عَـزَّ ذِكْـرُهُ ﴿ u ‘ ø—Í r ×o u ‘ Î—# u r â ‘ Ì “s? Ÿw u r & 2 ” t • ÷ z é ﴾[٢]. وَقَال في القَعَدِ خَيْرا. وفَضّل مَن جَاهَدَ عَليهم، وَلاَ يَدْفَعُ مَنزِلَةُ أكثرِ النّاس عَمَلاً مَنْزِلَـةَ مَـن هُـو دُونَـه، أو مَـا سَـمِعْتَ قولَـه عـزَّ وَجَـلَ: ﴿ “ È q tGó ¡ o „ žw tûüi Ï Z Ï B÷sß Jø 9 $ # z ` Ï B t b r ß‰ Ï è »s ) ø 9 $ # Í ‘ u ŽœØ9 $ # ’ Í <'r é & ç Žö • x î ﴾[٣] فَجَعَلَهم الله مِن المـؤمنينَ، وفَـضَّل عَليهم المجاهدينَ بأعمالِهم...

فكتَبَ إليه نافع[٤]: " بسم الله الرحمن الرحيم، أما بعدُ . . . أَمَّا هؤلاءِ القَعَدُ فَلَيْسُوا كما ذكرتَ مِمَّن كانَ بِعَهْدِ رَسولِ الله ﷺ ، لأنَّهُم كَانوا بِمكة مَقْهُورين مَحْصُورين لاَ يَجدُونَ إلى الهَرَبِ سَبِيلا، وَلاَ إلى الاتّصالِ بالمُسلِمين طَرِيقا، وهؤلاءِ قَدْ فَقُهوا في الدِّين وقَرَأوا القُرآن، والطريق لهم نَهْجٌ واضح. وقـد عَرَفْـتَ مـا قَـال الله عَـزَّ وَجَـلَّ فـيمَن كـانَ مِثْـلَهم إذا قـالوا ﴿ . $ ¨ Zä ãB ¡ tGó ÒÔ è y ÿ Ï tûü Îû ’ # $ { F ‘ öÚ Ç ﴾[٥]، فقيـل لهـم: ﴿ & r öNs 9 Zp y è Å™ º u r « ! $ # ÞÚ ö ‘ r & ô ` ä3s? $ p k Ž Ïù ( # r ã • Å _ $ p k ç Jsù ﴾[٦]، وقـال عَـزَّ وَجَـلَ: ﴿ y y Ì • sù # $ » n = Å z öN Ï d Ï ‰ y è ø ) y J Î / š c q à ÿ ¯ = y , ß J ø 9 $ # ‘ u ß™ q A É ¨ ! $ # « ﴾[٧]، وقـال: ﴿ u ä ! %y ` u r tû ï Ï %© ! $ # y ‰ y è s% u r öN ç l m ; t bsŒ÷sã ‹ Ï 9 É > # { • ô ã F { $ # š Æ Ï B t b r â ‘ É j ‹ y è ß J ø 9 $ # . x ‹ x / ç q # ( $ # ! © ! $ # ﴾[٨]، وقـال: ﴿ r ¼ ã & s ! q ß™ u ‘ u r ©

---

(١) المبرد، محمد بن يزيد، **الكامل في اللغة والأدب**، ج٢، ص٢١٠، مؤسسة المعارف، بيروت.
(٢) **فاطر**، الآية ١٨.
(٣) **النساء**، الآية ٩٥.
(٤) **الكامل في اللغة والأدب** ج٢، ص ٢١٠-٢١١.
(٥) **النساء**، الآية ٩٧.
(٦) **النساء**، الآية ٩٧.
(٧) **التوبة**، الآية ٨١.
(٨) **التوبة**، الآية ٩٠.

öNå k ÷ ] Ï B ( # r ã • x ÿ Ÿ2 tû ï Ï %© ! $ # Ü = Š Å Á ã • y ™
ÒOŠ Ï 9 r & ë > # x ‹ t ã ﴾[١]. فَانْظُرْ إلى أَسْمَائِهم وَسِمَاتِهِمْ. وَأَمّا أَمْرُ الأَطفالِ فَإنَّ نَبيَّ اللهِ نُوحاً عَليهِ السَّلام كَانَ أَعْلَمَ باللهِ يَا نَجْــدَةُ مِنّــي وَمِنْــكَ، فَقَــال: ﴿ ö ‘ x ‹ s? Ÿw É b >§ ‘
tû ï Í • Ï ÿ » s3ø 9 $ # z ` Ï B ÇÚ ö ‘ F { $ # ’ n? t ã
öN è d ö ‘ x ‹ s? b Î ) y 7 ¨ R Î ) ÇË Ï È # · ‘ $ - ƒ y Š
žw Î ) ( # ÿ r à $ Î # t ƒ Ÿw u r š , y Š $ t6 Ï ã ( # q • = Å Ò ã ƒ
# Y ‘ $ ¤ ÿ Ÿ2 # \ • Å _ $ sù ﴾[٢]، فَسَمَّاهُم بالكُفْرِ وَهُم أَطْفال، وَقَبْــلَ أَنْ يُولَدُوا، فَكَيْفَ كَــانَ ذَلِــكَ فِــي قَــوْمِ نُــوحٍ وَلاَ نَكُــونُ نَــقُولُهُ فِــي قَوْمِنَــا واللهُ يَقُــول: ﴿
ö / ä3 Í ´ ¯ » s9 ' r é & ô ` Ï i B × Ž ö • y z ö / ä . â ‘ $ ¤ ÿ ä . r &
Ì • ç / – “ 9 $ # ’ Î û × o u ä ! # t • t / / ä3s9 ôQ r & ﴾[٣]، وهؤلاءِ كَمُشْرِكِي العَرَبِ لاَ نَقْبَلُ مِنْهُم جزْيَةً وَلَيْسَ بَيننَا وَبَيْنَهم إلا السَّيفُ أو الإسلامُ . . .".

وَتُعْطِينا المُراسلاتُ السَّابقةُ صُورةً واضحةً عَن دَوْرِ النَّصّ فِي صَوْغِ الفِكْرِ السِّياسيّ وَمُحاوَلَةِ قِراءةِ الحَاضِرِ بِنَاءً عَلَى المَاضِي. وَلَعَلَّ مِن خُصُوصِياتِ التَّــفكيرِ الخَارِجيّ أَنّهُ قائمٌ عَلى أساسِ الإيمانِ الدِّيني الذِي يُوَحِّدُ حَرَكَةَ الإنسانِ فِي الحياةِ وَيَرُدُّ الأمرَ كُلَّه إلى اللهِ[٤]. وَمَعنى ذلك أنَّ السياسةَ عِنْدَهُم شَــرعيةٌ كُلِّيــاً ومُرتَبِطَةٌ ارتباطاً مُباشرا بالنَّصّ. وهذا أنتجَ عِنْدَهم فَهْماً مُتَراوِحاً في البَساطةِ والتَّعقيد، وذلك تَبَعاً لِفَاعِليــةِ التَّعامُلِ مَع النَّصّ. وَقَدْ يَصِلُونَ إلى نَتائجَ فِقهيةٍ بالغَةِ الغَرابَة كما هُوَ مَاثِــلٌ فِي قَـــتلِ الأطفــالِ عِنــدَ الأَزَارِقَة. وَرِسَالَةُ نَافعِ بنِ الأزرقِ مِثالٌ واضحٌ على تلكَ النتائجِ الاجتهادية، حيثُ قامَ بِتَمَــثُّــلِ المَاضــي حَذْوَ النَّعلِ بالنَّعل. وَرُبَّما كانَ لهذهِ النَّظَراتِ الاجتهاديةِ دورٌ في دَفْعِ مُؤَرِّخٍ لِلفِرَقِ الإسلاميّة كَالشَّهْرِسْتَانِي إلى القولِ بِأَنَّ الخَوارِجَ "أَشَدّ النَّاسِ قَوْلاً بالقِياس"[٥].

---

(١) **التوبة**، الآية ٩٠.

(٢) **نوح**، الآيتان ٢٦، ٢٧.

(٣) **القمر**، الآية ٤٣.

(٤) إن رؤية الخوارج مرتبطة بالتكوين الفكري لهم، فقد كانت بيئتهم الأساسية قائمة على القراءة الذين جعلوا الــسياسة خاضــعة للرؤيــة الدِّينية، ولعلهم أول من حاول تثبيت مفهوم ولاية الفقيه، ذلك المصطلح الذي ثبته عمر بن عبد العزيز عندما أصبح خليفة، لمزيــد مــن الاطلاع على علاقة القراء بالخوارج، انظر الخوارج والشيعة، فلهوزن، ص ٤٧.

(٥) الشهرستاني، أبو محمد بن عبد الكريم، **الملل والنحل**، تخريج محمد بن فتح الله بدران، ج١، ص ١٢٥، المكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٥٦م.

**التَّأويل:**

كَان هُناكَ تَبايُنٌ وَاضِحٌ عِنْد التيّاراتِ الإسلاميّة فِي هذهِ التَّقنِيّة، وَسَأُحاولُ بَسْطَ القَوْلِ فِي هذا عِنْدَ كُلِّ فِرْقَة.

شَعَر التَيَّارُ الشِّيعِي أَنَّهُ يَفْتَقدُ النَّصّ الثَّابتَ الصَّريحَ الّذي يُؤَسِّسُ لَهُ أَحَقِيَّة وَاضحةً فِي الخِلافة. وَظَهَر هذا الاستشعارُ بِالفراغِ النَّصّي عِندَ الشّاعر الكُمَيْت، شَاعرِ الزَّيْدِية، إذ يَقُول في بائيتِهِ المشهورة(١):

وَأَنْتَ أَمِينُ اللهِ فِي النَّاسِ كُلِّهِمْ وَنُعْتِبُ لَوْ كُنَّا عَلَى الحَقِّ نُعْتَبُ

فَهوَ يُخاطِبُ الرَّسولَ ﷺ أَنَّهُ لَم يَنُصّ عَلَى خِلافة عَلِيّ ؓ وَلَمْ يَسْتَخْلِفْ أحَداً بَعْدَه. ومِنْ هُنَا لَجَأ العَقْلُ الشِّيعي إلى تَقْنِيَةٍ تُتيحُ لِلفاعليةِ البَشريةِ أنْ تَتَدَخَّلَ لِتحْمِيَ وُجُودَها وَتَمَاسُك أَفْرَادِها، فكانَ التَّأويل. إذ قامَ التَّيَّارُ الشِّيعيُّ باستِنْطَاقِ مَا هُوَ مَسْكُوتٌ عَنْهُ رَغبةً فِي تحقيقِ طُمُوحِه، وَقَدْ يَصِلُ الأمرُ إلى تَحْمِيلِ النَّصّوصِ دَلالاتٍ مُتَكَلَّفَة لا يَحْتَمِلُها السّياقُ المَوضوعيُّ للنّصّ، وهذا مَاثِلٌ في مُحاورةِ العَقلِ الشّيعي لِنَصّ (غَدِيرِ خُمّ)، ذلكَ النَّصّ الذي أصبَح عِندَ الشِّيعةِ بمثابةِ قَميصِ عُثمانَ عِندَ الأُمَويّين. فَقَدْ رُوِي عَنِ البَراءِ بنِ عَازِبٍ أنّه قال(٢): "أَقْبَلْنَا مَعَ رَسُولِ اللهِ ﷺ في حَجَّتِهِ التِّي حَجَّ، فَنَزَلَ فِي بَعْضِ الطَّرِيقِ، فَأَمَرَ الصَّلاةَ جَامِعَةً، فَأَخَذَ بيَدِ عَلِيٍّ، فَقَال: أَلَسْتُ أوْلَى بالمُؤْمِنينَ مِنْ أَنْفُسِهِمْ ؟ قالوا: بَلَى. قَالَ: أَلَسْتُ أوْلَى بِكُلِّ مُؤْمِنٍ مِنْ نَفْسهِ ؟ قَالُوا: بَلَى. قَالَ: فَهَذَا وَلِيُّ مَنْ أَنَا مَوْلاهُ. اللَّهُمَّ وَالِ مَنْ وَالاَهُ. اللَّهُمَّ عَادِ مَنْ عَادَاهُ".

وَهَذَا النَّصّ لا يُشيرُ باللفظِ أو الإيحاءِ إلى أحقيةِ عَلِيّ ؓ بالخِلافة، فالنَّصّ هنا لا يَتَحَدَّث، بَلْ يَجْعَلُهُ المُتَأوِّلُ يَتَحَدَّثُ طِبْقاً لِمَا يُريد. لأَجْلِ ذَلك وَعَى الإمامُ عَلِيٌّ ؓ هذا القَفْزَ عَلى النَّصّ وَسِيَاقِه، فَعِندما رَفَع الخَوارجُ شِعَارَهُم (لا حُكْمَ إلا لله) قال الإمامُ عَلِي: "كَلِمةٌ عَادِلةٌ يُرادُ بها جَوْر"(٣).

وَمِنْ هُنا فَإنَّ التَّناصَ مَع النَّصّ وَإعادةَ تَوظيفهِ يُعَدُّ تَشْكيلاً جَديداً للنَّصّ، يَقومُ فيهِ الفَردُ بإنتاجِ نَصٍّ (مُؤدلَج)(*) مِن أجلِ صِياغةِ خِطابٍ جَديدٍ يَتواءمُ وَفكرَهُ، خَاصةً إذا وجَدَ العقلُ (المُؤدلِج) نُصوصاً

(١) **الهاشميات**، ص ٤٣.

(٢) **سنن ابن ماجه**. الحافظ أبو عبد الله محمد بن يزيد، شرح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، ج١، ص ٤٣، كتاب السنة الحديث ١١٦. ط٢، دار الدعوة ١٩٩٢م.

(٣) **الكامل في اللغة والأدب**، ج٢، ص١٥٣.

( * ) من الأيديولوجيا.

تَـــتَعددُ فيها القِراءاتُ. فقد أَوَّلَ التَّيارُ الشِّيعيُّ المتأخرُ زمانياً قولَه تعالى: ﴿ ( # qä9'ré&ur <Ù÷èt7Î / 4†n<÷rr& öNåkÝÕ÷èt / ÏQ%tnö'F{$ # «!$ # É=»tFÅ2 'Îû ﴾ بِتَواصُلِ الخلافةِ في بيتِ رسول الله ﷺ.(١)

وَبِهَذا فَقَدْ اعتَمَدَ الفِكْرُ الشِّيعيُّ عَلى نُصُوصٍ قُرآنية وَنَبَوية، هِيَ فِي حَقِيقَتها لاَ تَـــتَضَمَّنُ إشاراتٍ صَرِيحَةً أو ضِمنيةً بِإمَامَةِ عَلَيّ أو أحدِ أبنائِه. وَبناءً على ذلك فَقِرَاءةُ النَّصِّ هِي نَصٌّ جَدِيد، وَهـــي إنتـــاجٌ جَديدٌ لِدلالاتِ النَّصِّ. وَمِنْ هُنا يُصبحُ النَّصُّ على مُستَوَيين: المستوى الأول هُوَ النَّصّ الذي يَتَكَوَّنُ مِـــن أصواتٍ وحُرُوف وكَلِمَات، وَهَذا هُو نَصُّ القُوة الكَامِنُ فِي وَعي كُلِّ مُسْلِم. والمُستوى الثَّـــانِي هُو النَّصّ المُولَّد مِن نَصِّ القُوةِ وَهو نَصٌّ جَديدٌ مَنْطُوقٌ تُـــتْرَكُ فِيهِ لِلفاعليةِ البَشريةِ مَساحةٌ واسعةٌ مِـــنَ التَّأويـــلِ، وَبذلكَ يتـــشكلُ نَصٌّ جَديدٌ مُنْبَثِـــقٌ عَن نَصِّ القُوة يُدعَى نَصَّ الفِعْل، وهو نَصٌّ يُلاقِي هَوىً كبيراً فِـــي نُفوسِ أتباعِ المَذهب. إذ إنّهُ يتشكلُ فِي سَاعةِ الاضطهادِ للتَّـــسريةِ عَن أتباعِهِ، وَبذلك أصبحَ النَّصُّ عِنـــدَ التّيار الشّيعيِّ غيرَ مُقْتَصِرٍ عَلى النَّصّ القُرآنِي والنّبَوِي بصيغَتِهِما الخَالصةِ، بَل تَشَكَّلتْ نُصوصٌ تَفُوحُ مِنـــها رائحةُ التَّاريخ وَالزَّمانِ وَالمَكان، وَتَـــتجلَّى فِيها بَصْمَةُ التّيارِ وَالفِكْرِ والمَذْهَب، "وَبَدَأَ خِطـــابٌ سِيَاســـيٌّ يُمَثـــِّلُ تَعَاليمَ الدِّينِ المُؤوَّل حَيْثُ بَدَأَ الاستِدْلالُ بِالنَّصّوص عَلى غَيْرِ الوَجْـــهِ الـــصَّحيح الـــذي أرَادَهُ اللهُ وَرَسُولُهُ".(٢)

فَغَدَتْ أَقوالُ الأئمةِ مِنْ أهلِ البَيتِ نَصّاً يَكادُ يَصِلُ فِي حقيقـــتهِ النَّصّيةِ والشُّعوريةِ وَالتَّوجيهيةِ إلى مرتبةِ النَّصّ القرآنِي أو النَّبويّ. وَلَمْ تَكُنْ قُوةُ النَّصِّ المُنْبَثِـــقِ عَن الأئمةِ آتيةً مِن فَرَاغ، فَلَقَدْ أســـبغَ التّيـــارُ الشِّيعيُّ عَلَى مَرْجعِيَّتِهِ وَصْفَ النَّصّ، تَأسِيساً عَلى فِكرةِ العِصْمَة التي اكتَمَلتْ أُطُرُهَا فِي العَصرِ العَباســـي، وَالتي بِمُقْتَضَاها يُرْفَعُ الإمامُ إلى مَرتَبَةٍ رفيعةٍ مِن حيثُ التَّـــلَقِّي والتَّـــشْريعُ. فَيُصبحُ الإمامُ، عِنـــدَ بَعـــضِ أنصارِ التَّيارِ الشّيعيّ، المتفردَ فِي إبانةِ الطَّريقِ لِلرّعيةِ، لأَنّهُ العَالِمُ بِأحكامِ الشَّرْع، وَمِنْ ذلك قَوْلُ كُثَيّر عَزّة (الكَيْسَانِي) مَادِحاً ابنَ الحَنفية(٣):

(١) أخرج ابن بابويه القمي في كتاب **(النّصّوص على الأئمة)** بسنده إلى الحسين بن علي قال: "ولما أنزل الله تعالى (وأولو الأرحام بعـــضهم أولى ببعض في كتاب الله) سألت رسول الله في تأويلها، فقال: أنهم أولو الأرحام، فإذا مت فأبوك علي أولى بمكاني، فإذا مـــضى أبـــوك فأخوك الحسن، فإذا مضى الحسن فأنت أولى به" [من لا يحضره الفقيه، إن بابويه القمي، ص ٢١١].

(٢) **الحرية أو الطوفان**، ص١٠٧.

(٣) كثير بن عبد الرحمن الخزاعي، **الديوان**، جمعه وشرحه إحسان عباس، ص ٤٩٧، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٤م.

بَيّنْ لَنَا وانْصَحْ لَنا يَا ابْنَ الوَصِي
بَيّنْ لَنَا مِنْ دِينِنا مَا نَبْتَغِي

وَرُوي أنَّ المُغيرةَ بنَ سَعيدٍ أحدَ المُتشيعين لآلِ البَيْتِ أتى جعفراً بنَ محمدٍ بنَ عَلِيّ ابنَ الحسين فقال له(١): "أقِرَّ بِعِلْمِ الغَيْبِ حتّى أجْبِيَ لَكَ العِراق، فقال: أَعوذُ بالله، ثم أَتَى محمداً ابنَ عَلِيّ بنَ الحُسين فقال لهُ مثلَ ذلك، فَزَجَرَهُ وَشَتَمَهُ".

وَيبدُو أنّ توسيعَ دائرةِ النَّصّ عِندَ التّيار الشِّيعيّ بحيثُ تَشملُ أقوالَ الأئِمة، جَعَلَ النَّصَّ مُرتَبِطاً بإمامٍ حَاضِرٍ أو غائبٍ يَقومُ بإرشادِ مُتّبعيهِ وَأنصارِهِ. لأجلِ ذلكَ ظَهرتْ فِي الخِطَابِ الشِّيعيّ فِكرتان مُهمّتان: الأولى تَمثّلتْ فِي الغَيْبَة لِتَسُدَّ حَاجةَ التَّيارِ فِي اتّباعِ إمامٍ فِي كُلِّ زمانٍ وَلَوْ كَانَ غَائِباً. والثانية تَمثّلتْ فِي الرَّجعةِ بوَصْفِهَا خَطّاً مُتساوقاً مَع الغَيْبَة، إذ كَيفَ يَغيبُ الإمامُ وَهُوَ لاَزِمٌ لِحِفْظِ الدِّين ؟ !

وَقَدْ بَدأَ هذا المَعْلَمُ عِنْدَ التَّيارِ الشِّيعي بِنَظْرةِ الكَيْسَانية لإمَامِهِم ابنِ الحَنَفِيّة، فَهَذا كُثَيِّر عَزَّة يَرى أنَّ ابنَ الحَنَفِيّة لَمْ يَمُتْ، إذ إنّ الموتَ يَعني العَيشَ فِي ضَلالَة، فَلا يَعرفُ العَامةُ أمورَ دِينهم، وَمِنْ هُنا بَرَزَ فِي أَدَبياتِ الفِكرِ الشِّيعي مُصطَلَحُ الغَيْبَةِ لا المَوْت كِنَايةً عَن استمرارِ الوُجودِ الشُّعوري فِي وَعي أنصَارِه، يقول كُثَيِّر عَزَة(٢):

مَا مِتَّ يا مَهْدِيُّ يَا ابْنَ المُهْتَدِي
أَنْتَ الذِي نَرْضَى بِهِ وَنَرتَجِي

وَيَبْدُو أنّ هذهِ الصورةَ المُقدسةَ للإمام ابنِ الحَنَفيةِ مِنْ صُنْعِ غُلاةِ أَنْصَارِه، وَلَمْ يَكُنْ لابنِ الحَنَفيةِ تَوَجُّهٌ فِي صَوْغِها. فَقَدْ بَلَغَ ابن الحَنَفِيّة أنَّ أنصارَه يقولون: "إنّ عِنْدَهُ شيئاً مِنَ العِلْمِ فَقال: إنّا واللهِ ما وَرِثْنَا مِن رَسولِ الله إلا مَا بينَ هذينِ اللَّوحَين"(٣).

أمّا الاستخدامُ الأُمَويّ للنّص فهو يختلفُ عَن الاستخدامِ الشِّيعيّ لَهُ. ذلك أنّ الخِطابَ الأُمَويَّ لَمْ يَكُنْ فِي مُحاورَتِه لِذاتهِ أو مَع الآخرِ يَستندُ إلى التّأويلِ (البَاطِني) لِلنّصّ، بَلْ كانَ استخدامُهُ لِلنّصّ اسْتِدْلالِياً، بحيث يُصبحُ النَّصُّ مُؤَيِّداً لأفكارِ بني أُميةَ أو مُناهِضاً للفِكْرِ الآخر، وَهذا مَا قَامَ بِهِ يَزيدُ بن

(١) **أنساب الأشراف**، ج٩، ص ٧٦.
(٢) **ديوان كثيرة عزة**، ص ٤٩٦.
(٣) **طبقات ابن سعد**، ج٥، ص ٢٢٠.

مُعاوية بن أبي سُفيان(١) " فَقَدْ كَانَ يَنْظُـــــرْ إلى قولــه تعالى: ﴿ ¢OßG¯=9$# È@è%

`tB š•ù=ßJø9$# ’ÎA÷sè? Å7ù=ßJø9$# y7Î=»tB

`£JÏB š•ù=ßJø9$# äíÍ”\s?ur âä!$t±n@

‘AÉ‹è?ur âä!$t±n@ `tB –“Ïèè?ur âä!$t±n@

( çŽö•y‚ø9$# x8Ï‰uŠÎ/ ( âä!$t±n@ `tB

)ÎR¨7y ãt?n’4 .äe@È «xÓóä& %s‰Ïƒ•﴾ Ö." (٢) وإذا اعترَضَ أحدُهُم على خِلافَةِ مُعاوية قَال لَهُ: ﴿ إنّمَا هُوَ المُلك يُؤْتِيهِ اللهُ مَنْ يَشَاءْ ﴾(٣).

فالخِطابُ الأُمَوِيّ، لم يَدّعِ أو يَزْعُمْ أنَّ آيةً مِن الآياتِ نزلتْ نَصاًّ أو ضِمْناً في خِلافـــة أحـــدٍ أو الوصايةِ لَهُ. وأحسبُ أنّ اعتمادَ التّيارِ الشّيعيّ عَلَى قَرابتِهِ من آلِ البَيتِ، وعدم وُجودِ سَنَدٍ مُتَّصِلٍ مِن القَرابةِ بينَ الأُمَويّين والرَّسول ﷺ، كان له أثرٌ واضحٌ في بُروزِ التَّـــأويلِ عِندَ الشّيعة، وأُفولِ نَجْمِهِ عِنْدَ بَني أُمَية. وَمِمّا يؤيدُ ذلك خُطبةُ عَبدِ اللهِ بن جعفر التي ردَّ فيها على دَعوى مُعاويةَ بالخلافةِ رَابطاً بَيْنَ النَّصّ والعَقْل، فهو يقول(٤): " أما بَعدُ، فإنّ هَذهِ الخلافةَ إنْ أُخِذَ فِيها بالقرآنِ فأُولو الأرحامِ بَعْضهم أَولى بِــبعضٍ فِـــي كتابِ الله، وَإنْ أُخِذَ فِيها بِسُنَّةِ رَسولِ اللهِ فَأُولو رَسولِ الله، وإنْ أُخِذَ فِيها بِسُنَّةِ الشَّيخينِ أبي بكر وعُمَرَ، فَأيُّ النّاسِ أفضلُ وأَكْمَلُ وأحقُّ بهذا الأمرِ مِنْ آلِ رسولِ الله ﷺ ".

وَعَلَى الرَّغمِ مِنْ أنَّ الخِطابَ الأُمَويّ لَمْ يَلْجَأ إلى التَّـــأويل، إلاَّ أَنَّهُ (اتُّهِـــمَ) باســـتخدام هـــذهِ التَّـــقنيةِ. فَقَدْ رَأَى الكُميتُ أنَّ بَني أُمَيّة يُنْكِرونَ مِيراثَ الرَّسولِ ﷺ ، وَيَتَصرفُون فِي مَعَـــاني الكِتـــاب، وَيُفَسّرونَهُ عَلى ما يَهْوون، فإذا سَارُوا فِي أمرٍ يَرْغَبُونَهُ أظْهَرُوهُ عَلَى خِلافِ الحَقِّ، تَبَعاً لأهـــوائِهم، فهـــو يقول(٥):

| | |
|---|---|
| يَرُوضُونَ دِينَ الحَقِّ صَعْباً مُحَرّماً | بأفْوَاهِهِمْ وَالرَّائِضُ الدِّينَ أصْعَبُ |
| إِذَا شَرعُوا يَوْماً على الغَيِّ فِتْنَةً | طَرِيقُهُمُ فِيها عَنِ الحَقِّ أنْكَبُ |

(١) **تاريخ الرسل والملوك**، ج٥، ص٤٦٣.

(٢) **آل عمران**، الآية ٢٦.

(٣) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، **الإمامة والسياسة**، ج١، ص١٩٤، تعليق خيري سعيد، المكتبة التوفيقية، مصر، ٢٠٠٠م.

(٤) **الإمامة والسياسة**، ج١، ص ١٧٧.

(٥) **الهاشميات**، ص ٤٥. [يروضون أي يذللون والمحرم من الإبل الصعب الذي يذلل بالركوب].

وَرَأى جُزْءٌ مِن المُعارضةِ أنّ بني أمَيّة يَتلاعَبُونَ بالنَّصّ، ومِنْ هُنا حاولَ أنْ يَطْعَنَ فِي شَرْعِيةِ الفَهْمِ الأُمَويّ لِلنَّصّ، وَهَذا ما نَسْتَنْبِطُهُ مِنْ قَولِ الشَّاعِرِ الخَارِجِيّ حَبيبِ بنِ خَدْرَة الهِلالي، الذي رَأى أنَّ بَني أُمَية يُحَرِّفُون النَّصّ الثَّــابتَ فهو يقول(١):

**يا ربّ إنّهُمُ عَصوكَ وَحَكَّمُوا ... فِي الدِّين كُلَّ مُلَعَّنٍ جَبَّارِ**
**يَدْعُو إلى سُبُلِ الضَّلَالَةِ والرَّدَى ... والحقُّ أَبلجُ مِثْلُ ضَوْءِ نَهارِ**
**فَهمُ يَرَوْنَ سَبِــيلَ طَاغِيهم هُدىً ... وَأَرَى سَبِيلَهم سَبِــيلَ النَّارِ**

وَمِمَّا سَبَقَ نُلاحظُ مَدَى اهتمامِ الفِكْرِ السِّياسي آنذاك بالنَّصّ، إذْ كَانَ الــنَّصّ مَــوْئِلاً لِلفِــرَقِ وَالأَحزابِ كُلَّ حِينٍ. فَلِلنّصّ قُدرةٌ كَبيرةٌ عَلى إزَالَةِ حُدُودِ الأَزْمِنَةِ والأَمكِنةِ لِيَتَمَاهَى المَاضِي مَعَ الحَاضِــرِ، فَعِنْدَمَا يَتمُّ الفَعْــلُ وَالحَدَثُ فِي الحَاضِرِ، تلجَأُ الأفكارُ إلى المَاضِي المُمَثَّــلِ فِي النَّصّ لِكَي تَستمدَّ قُوّتَهــا وَوُجُودَها. وَخَلَصْنَا إِلَى أَنَّ الاستِغْلالَ التّاريخيَّ والسّياسيَّ والاجتماعيَّ لِلنَّص لَمْ يَكُنْ ذا اتّجاهٍ أو طَــابَعٍ وَاحد، إذ يبدُو هذا التأثيرُ مُتَرَاوِحاً بينَ الاستِجْلابِ والتَّــأويل، حيثُ يُوَظَّفُ النَّصّ فِي خِدْمَةِ الأَفْكَــار، فَيُقْرَأُ القُرآنُ فِي ضَوءِ التَّاريخِ وَالوَاقِع، عِنْدَهَا قَدْ يُضِيفُ الوَاقِعُ السِّيَاسِيُّ المُتأخرُ أَبعاداً تأويليةً لَمْ تَكُنْ وقتَ تَــنزيلِ النَّصّ الخَالِصِ، وَبذلِكَ تَكونُ هذهِ الأفكارُ قَدِ اسْــتَــنْطَقَتْ مَا هُوَ مسكوتٌ عَنْها اسْــتِــنْطَاقًا نَفْعِيًّا يَخْدِمُ مَصَالِحَهَا وَيُلَبِّي رَغْبَتَها، وَتُصبِحُ مُنَاسَبَةُ النَّصّ مُفَصَّلَةً لِلفَرْدِ، فَيغدُو الإمامُ المعــصومُ مِحْــوَرَ الزَّمانِ والمَكانِ والدَّلالةِ.

وإذَا حَدَثَ تَباينٌ بين التّياراتِ الإِسْلامِيّة، فَإنَّ مَرَدَّهُ إلى المَرْجعِيَّة الفِكْرِيَّة التَّــأسِيسيةِ لِنَظرِيَّتِهَا، إذْ نَجدُ الإطارَ المَرجعِيَّ لِلشّيعةِ قَائِماً على التّــأويل، وَفِي الوِجْهَةِ الأُخْرَى نَجدُ نَظْرَةً مُستمدةً مِــنَ الــنَّصّ الخَالصِ تَمثّــلَتْ فِي الخَوارِجِ، إذْ يُشَكِّلُ النَّصُّ فِي وَعْيِهِم نُقْطَةَ البَدْءِ وَالحَدَثِ والانْتِهَاء، مِمّا يُعْطِي النَّصَّ سَيْطَرَةً كَبِيرةً عَلَى الأَحْدَاثِ وَالوَاقِع، في حِين نَجدُ تَــفَاوُتاً فِي هَيْمَنَةِ النَّصّ عَلى الوَاقِــعِ عِنــدَ الــشّيعة والأُمَوِيّين، إذ عَمِلَتِ الأَهواءُ والتَّــأويلاتُ عَلَى صِيَاغَةِ وَإنتاجِ نَصٍّ جَدِيدٍ مُتناغِمٍ مَع الحَدَث، فَأَحــدَثَ ذَلك قَلْباً لِعَلاقةِ التَّــأثِيرِ والتَّــأثُر. فَإذا كَانَتِ العَلاقةُ بَينَ المُؤَثِّرِ والمُؤَثَّر فيهِ مُنْسَجِمَةً فِي الإطارِ الفِكــريّ لِلخَوارِج، إذْ يُشَكِّلُ المُؤَثِّر (النَّصّ) هَيْمَنَةً عَلَى المُؤَثَّر فِيهِ (الوَاقِع)، فَإِنَّ هَذِهِ العَلاقَةَ تَبْدُو مُغَايِرَةً فِي الفِكْــرِ الشِّيعِي خُصُوصاً، إذْ يُصبِحُ النَّصُّ مُتَــأَثِّراً بالوَاقِعِ مِمّا يَعْكِسُ الدَّوْرَ البَشَرِيَّ وَالمَذْهَبِيَّ فِــي التَّــــشْكِيلِ وَالتَّــأوِيل.

---

(١) **ديوان الخوارج**، جمع وتحقيق إحسان عباس، ص ٢٣٢، دار الشروق، بيروت، ١٩٨١م.

## مصادر البحث ومراجعه:


١- القرآن الكريم.

٢- الآبي، منصور بن الحسين، نثر الدر، تحقيق محمد علي القرنة، ج٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م.

٣- الأخطل، غياث بن غوث، الديوان، ط٤، تحقيق فخر الدِّين قباوة، دار الفكر، سوريا، ١٩٩٦م.

٤- البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م.

٥- البلاذري، أحمد بن يحيى، أنساب الأشراف، ١٣ج، ط١، تحقيق سهيل زكار ورياض زركلي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦م.

٦- حاكم المطيري، الحرية أو الطوفان، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.

٧- ابن حنبل، أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد، ٥٠ مج، حققه شعيب الأرنؤوط وآخرون، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٩.

٨- ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب المصري، مصر، ١٩٩٩م.

٩- الخوارج، الديوان، ط٤، جمع وتحقيق إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، ١٩٨١م.

١٠- ابن سعد، محمد بن سعد، الطبقات الكبرى، ٨ج، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧م.

١١- ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، ص ١٠٢، دار المعارف، القاهرة.

١٢- السيوطي، جلال الدِّين عبد الرحمن بن أبي بكر، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محي الدِّين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٥٢م.

١٣- الشهرستاني، أبو محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، ٢ج، تخريج محمد بن فتح الله بدران، المكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٥٦م.

١٤- الطبري، محمد بن جرير، تاريخ الرسل والملوك. ١٠ج، ط٤، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م.

١٥- العاملي، عدي بن الرقاع، الديوان، تحقيق نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م.

١٦- ابن عبد ربه الأندلسي. العقد الفريد، ٥م، شرحه وضبطه أحمد الزين وآخرون، دار الأندلس، بيروت، ١٩٩٦م.

١٧- ابن عساكر، علي بن الحسين، تاريخ دمشق، ٨٠م، تحقيق محب الدِّين عمر بن غرامة العمروي،

دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥م.

١٨- الفرزدق، همام بن غالب، الديوان، ط١، شرحه علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

١٩- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الإمامة والسياسة، تعليق خيري سعيد، المكتبة التوفيقية، مصر، ٢٠٠٠م.

٢٠- كثير بن عبد الرحمن الخزاعي، الديوان، جمعه وشرحه إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٤م.

٢١- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، البداية والنهاية، ١٠م، ط٢، توثيق عبد الرحمن اللاذقي ومحمد بيضون، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٧م.

٢٢- الكميت بن زيد الأسدي، الهاشميات، ط٣، مطبعة شركة التمدن الصناعية، القاهرة، ١٩١٢م.

٢٣- ابن ماجه، محمد بن يزيد، سنن ابن ماجه، شرح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الدعوة، ١٩٩٣م.

٢٤- المبرد، محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، ٢ج، مؤسسة المعارف، بيروت.

٢٥- مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، شرح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الدعوة، استانبول، ١٩٩٢م.

٢٦- يوليوس فلهوزن، الخوارج والشيعة والمعارضة السِّياسيّة الدِّينية، ط٥، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الجليل للكتب والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

# صورة السحب في الشعر الجاهلي
# "دراسة في التشكيل والرؤيا"

د. خليل عبدسالم الرفوع *

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٨/٢١ تاريخ قبوله : ٢٠٠٦/٤/٣

## ملخّص

تهدفُ هذه الدراسةُ إلى تجليةِ صورةِ السحبِ في الشعرِ الجاهلي معتمدة التحليلَ الأسلوبي واستنطاقَ النص الجاهلي ضمنَ سياقه لتبيان تشكيلِ الصورة، وهي صورة ترتبطُ بالإحياء والخصبِ والشكلِ والحركةِ واللونِ، فجاء تشبيهها بالناقة تلقيحاً وحركةً (رعياً) واستدراراً ليرمزَ إلى الإحياءِ والخصبِ بينما يتحولُ هذا الرمزُ إلى حركةٍ سريعةٍ وقوةٍ مدمرةٍ حينما تُشبَّهُ بالجيشِ، وشُبهتْ أيضاً ببعضِ الصورِ الحضاريةِ فكانتْ أداةً ورمزاً معاً للعبورِ إلى دوائرِ الحضارةِ بمظاهرها وألوانها، كما شُبهتْ بالجبالِ والنعامِ المعلّق، وفيهما دلالةٌ على صورةِ الثابتِ المتحرك في آنٍ معاً، وشبهت حركة السحب الثقيلة بالإنسان الكسير والمقيد والنصارى الذين يلاقون الحنيف والأحباش والسكارى المترنحين، وعصرها للماء بالرحى، وخروج الماء منها بانصبابه من المزادة، وحينما تكون خفيفة فإنها تشبه بيت العنكبوت ،كان لتداخلِ لونها الأبيضِ بالشفقِ الأحمرِ معادلٌ نادرٌ في المخيالِ الشعري هو تناثرُ الدمِ بين أجزاءِ الشحمِ الرقيق.

## Abstract

This study aims at discussing the image of clouds in Jahiliya poetry from a stylistic viewpoint. The study shows that the image is connotative of the idea of revival and fertility, and hence it is described in term of the mating of a female camel and of the idea of grazing. Sometimes the clouds ae portrayed as an army to connote the idea of destructive force and stamina, as cultural tools that bespeak of certain cultural aspects, and as mountains and hovering ostriches that connote the idea of motion and stillness at the same time. The Hjahilya poetic imagination could portray the combination of the whiteness of the clouds and the redness of the twilight in a very fresh metaphor in which this combination is likened to the scattering of blood among the delicate parts of the fat.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

**السحب مظاهر طبيعية متحركة:**

شكلت الطبيعة في الشعر الجاهلي مصدراً خصباً وحقلاً دلالياً لكثير من الصور، وقد وقف الشعراء الجاهليون بمشاهدها، وتأملوا ما فيها من مناظر مدهشة تمور دائماً ولا تسكن، واستنطقوا حالها وأسبغوا عليها أحاسيسهم ومشاعرهم، فلم يكن تصويرهم لها تصويراً حسياً يختزل محاكاتهم لها.

ويزخر الشعر الجاهلي بأنسنة المظاهر الطبيعية المختلفة، فلها مشاعر الإنسان وأحاسيسه وفلسفته ورؤاه، ولم يقف الشاعر عند هذا البعد التصويري، بل نرى مقاربة تصويرية بين مظاهر الطبيعة المختلفة والأشياء الحية من حولها، فقد استطاع الشاعر الجاهلي أن يقيم مع الطبيعة علاقات وجدانية ديناميكية، شأنه في ذلك شأن الإنسان القديم "الذي تناول الطبيعة بوصفها زاخرة بالحياة والجدة الباعثة على دهشة طفولية، ومن ثم لم تكن الطبيعة في تصوره شيئاً هامداً ساكناً وإنما بدت له على نحو ذاتي متشخص مفعم بالوجدان، فمثلما أدرك نفسه أدرك الطبيعة حيّة عاملة تفرح وتأسى وتغضب وترضي"(١).

وكانت السماء بما فيها من موجودات متحركة وما تشتمل عليه من حقائق جلية تشكل في المخيلة الشعرية في العصر الجاهلي قدراً عريضاً من الأفكار والصور المختلفة التي لم تنفد بل كانت تلهم خيال الشعراء وتغريهم بالوقوف أمامها وتأمّل مواطن الدهشة والجمال فيما تشكله وتبدعه، ومن تلك الموجودات المتحركة دائماً السحب.

**أسماء السحب وأنواعها:**

مفردها سحابة، وهي: الغيم سواء أكان فيه ماءٌ أم لم يكن، ومن صيغ جمعها الأخرى سحاب وسحائب(٢).وسميت سحابة لانسحابها في الهواء من قولنا: سحبت الشيء أسحبه سحباً(٣).

أ - **أسماؤه العامة**: السحاب، المزن، السماء، الغيم، الأسود، الأسحم، الجون، الحناتم، السدّ، العماء، المحمومي، الأحوى، الطخياء، العماية، الدجن، اليعبوب، السارية، الغادية، الغيث، البَرَدة، الحريصة، الراتق، الطَّفل، العانّ، العين.

**ب - أسماؤه الدالة على هيئاته:**

١. **المحمل بالماء**: البِكر، الحُرَّة، الخسِيف، المقْرَهف، المُكْرَهف، الخور، الدّلوح، الروي، المزن، الخلوج، المعصرات، الحبير، الريِّق، السقي، الحناتم، الحمَل، القنيف، القنيب، اللَّهموم، المُرْثَعِن، المُسِفّ، الحَبِي، الطَّريم، المُرْجَحِنّ، النَّفاض، الحيّر.

(١) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣، ط٣، ص٢٥٨.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٥٦م، سحب.

(٣) لسان العرب، الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، سحب.

٢. **المتراكم** : الركام، السَّدف، العارض، الغَملُول، الغِفارة، القَرِد، النَّضد، الكَرْفِئ، الكنهْور، المكفهرّ، الخال، النَّشاص، الطَّريم، الصَّبير.

٣. **الخفيف** : السَّماحيق، الزَّعْبج، الضَّباب، الطَّهاء، الطَّخاف، الكُدْرة، الأكدر، الرَّهل، الهَزمة، السَّخيف، السَّديم، الرَّهَج .

٤. **المصوِّت** : الأجش، الصَّيِّب، المُجَلْجِل، الهَزيم، الرَّواعِد .

٥. **المُبْرِق** : البارِقَة، العرَّاص .

٦. **ذو الفتوق** : البُرص، النَّمِرَة، الحبِير، الخَلَل، الطَّخْطَّاخ .

٧. **هراقَ ماءه** : الهفّ، النَّجو، الجَهام، الطَّخاء، السَّبَل .

**ج - أسماؤه الدالة على أجزائه :**

١. **أول ما ينشأ** : النشء، الظُّلة، الغمام، الخَرْج، القرِيْح، وأوائله أفانين .

٢. **أطرافه** : الهيدب، الكَفاف، الوطفاء، المُسِفّ، العُثْنُون، الشمراخ، المُضِرّ.

٣. **قِطَعُه** : الكَنهور، الأراعيل، القَزَع، الرَّمي، الباضعة، الفارق، الكِسَف، القلَع .

**د - أسماؤه الدالة على لونه :**

١. **الأبيض** : الغمام، الصَّبير، النَّشاص، الرَّباب، النَّقح، بنات صخر، بنات مخر، اليعاليل، العقْر .

٢. **الأسود** : الأسود، الأسْحَم، الجَون، الحناتم، الخدارى، السَّد، العماء، المحمومي، الأحوى، الطُّخياء، العَمَاية، العَمَاء .

٣. **الأحمر** : العصب، السِّيرافي، العقْر(١).

**هـ - تعريفه العلمي :**

وأمّا التعريف العلمي الفيزيائي للسحب، فهي "تجمع مرئي لجزئيات دقيقة من الماء أو الجليد أو لكليهما معاً، تبدو سابحة في الجو على ارتفاعات مختلفة كما تبدو بأشكال وأحجام متباينة ولتشكل السحب لا بد من توافر عدة شروط هي:

أ- وفرة بخار الماء في طبقة التروبوسفير(٢) الجوية التي تمثل طبقة السحب.

---

(١) انظر أسماء السحب اللغوية وأنواعه في : المخصص ، علي بن إسماعيل المعروف بابن سيده ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ٩ : ٩٢ – ١٠١ . فقه اللغة وسر العربية ، أبو منصور إسماعيل الثعالبي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ص ٢٧٩-٢٨١ .نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، ١: ٧٢-٧٣.

(٢) طبقة التروبوسفير: الطبقة الأقرب إلى سطح الأرض من الغلاف الجوي التي تمتد من مستوى سطح البحر حتى ارتفاع وسطي يقارب ١٢كم.

ب- حدوث تبريد للهواء الجوي الرطب إلى درجة نقطة نداه[١].

ج- توافر الجسيمات الصلبة في الجو المعروفة بنويات التكاثف كالدخان، والغبار والرماد البركاني والأملاح. إذ تشكل تلك الجسيمات نوى استقطاب لجزئيات بخار الماء. ومما لا شك فيه فإنّ مكونات السحابة من قطيرات مائية دقيقة الحجم وبلورات جليدية لابد من أن تنمو ويكبر حجمها، ويزداد وزنا، ليتيح لها ذلك فرصة السقوط باتجاه سطح الأرض، وإذا لم يحدث لها مثل ذلك النمو فإنها ستتبدد ويصحو الجو وتسطع الشمس في النهار، وتبدو السماء متلألئة في الليل[٢].

**أشكال السحب:**

"رُوي أن شيخاً من العرب كان في غنيمة له فسمع صَوْتَ رعدٍ فتخوف المطر وهو ضعيف البصر، فقال لأَمَة له كانت ترعى معه، كيف ترين السماء؟ قالت: كأنها بغال دُهْمٌ تجرّ جلالها، فقال ارعـي، ثم قال: كيف ترينها" فقالت: كأنها ثَروب معزى هَزْلى، فقال ارْعي، ثم قال: كيف ترينها؟ قالت: أراها اسودّت وابيضّت، ودنت من الأرض فكأنها بطون حمير ضُحْرٍ، قال: انجي ولا نجاء لك"[٣].

وقال أبو سيعد: سمعت أعرابياً يقول؟ إذا رأيت السحابة كأنها بطن أتان قمراء فهي أغزر ما تكون"[٤].

ويظهر النصان السابقان أن العرب كانوا يربطون السحب وغيرها من مظاهر الطبيعة بواقع حياتهم وما فيها من موجودات حية وغير حيّة فالروايتان تكشفان عن صور حيوانية للسحب، وتتفق الروايتان على أن أغزرها هي أن تكون سوداء مثل بطن الحمار الوحشي، أو بطن أتانه، وهذا ما كان يحسه الجاهلي إذْ يقرن الخير بالخيْر، فكثيراً ما يشبهون السحب بالنوق، وتنزاح صورة السحب عن المشهد الفضائي لتتداخل مع صورة الناقة، والحق أن الشاعر الجاهلي ربط السحابة بها، لأن الناقة في ذاكرة العرب رمز الخير والخصب والحياة.

ويرى بعض الباحثين أن تشبيه السحب بالنوق قي الشعر الجاهلي ليس إلاّ ترديداً فنياً لأسطورة قديمة "فليس في تصويرهم غرابة فقد صور الفراعنة السماء على هيئة أنثى يتحلب المطر من ثدييها، وصوروها

(١) نقطة الندى: هي تعبير عن درجة الحرارة التي يبدأ عندها حدوث التكاثف في بخار الماء.

(٢) علي حسن موسى، السحب الغيوم، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٨٨م، ص٣-١١.

(٣) ابن سيده: المخصص، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، بيروت، ٦:١٠٣.

(٤) المصدر السابق، ٦:١٠٣.

على هيئة بقرة كبيرة الضَّرع"[١].

والحق أن أصحاب المنهج الأسطوري لم يدرسوا هذا الشعر دراسة داخلية بل اكتفوا بالقول إن هذه الصورة لها نظير في المعتقدات القديمة، ونعلم جميعاً أن معتقدات العرب تختلف عن معتقدات الفراعنة، وأن الفراعنة لم يعبروا عن اعتقاداتهم بالشعر، وثمة فرق بين التعبير عن فلسفة ما بالطقوس والشعائر الدينية وبين التعبير عنها بالشعر، ثم إن الجامع بين صدري المرأة وضروع النوق والبقر هو ذلك الحليب المطر المتشكل من الأنوثة المتفجرة مصدر الحياة والخصب والبقاء، ولا يعني هذا التصور السابق أن العرب كانوا ينظرون إلى الناقة في الجاهلية، "كونها نوعاً من العبادة"[٢].

ولعلَّ الذي جعل أصحاب المنهج الأسطوري يزعمون ذلك هو أنهم أسقطوا المجاز والانزياحات الأسلوبية واللغوية عن الشعر فلم يبق إلاّ (هيكل الشعر المضموني) الذي استندوا إليه في زعمهم "بأن الجاهليين كانوا يتصورون المطر حلباً حقيقياً لا مجازاً كما نفترض اليوم"[٣].

ولا أعرف ما قيمة الشعر دون المجاز والصور والانزياح اللغوي؟ ويبدو لي أن أصحاب المنهج الأسطوري قد أبعدوا الصور الأخرى للسحب في الشعر الجاهلي كما أبعدوا المجاز، فهناك صور أخرى للسحب غير الناقة ومنها: الجيش والجبال وبعض المظاهر الحضارية كالسفن والمنسوجات والقصور، وحيوانات أخرى كالجمل والنعام والخيل البلق، واستعير لها مظاهر إنسانية حركية ، ومنها كذلك البحر والرحى والمزادة وبيت العنكبوت، فهل لهذه التصورات ما يماثلها في معتقدات الأمم الأخرى!؟

والتفسير العلمي لمظهر السحب "يتحدد بطبيعة الجزئيات المكونة لها في الجو وحجمها وعددها وتوزيعها. ويعتمد أيضاً على شدة الضوء الساقط عليها ولونه وعلى موقعها بالنسبة إلى الراصد ومصدر الضوء"[٤] فالسحب تأخذ شكل الروابي أو الأبراج الضخمة أو الهيكل العظمي للسمك[٥] أو تشبه شبكة قرص شمع عسل النحل[٦]. وبعضها يكون على شكل نتوءات مماثلة لثدي الأم المرضعة[٧].

ويستطيع المرْءُ في فصل الشتاء إذا أنعم النظر في السحب أن يتخيل أشكالاً كثيرة لها تتماهى مع

(١) انظر: د. نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢، ط٣، ص١٦١. مصطفى عبدالشافي الشورى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مكتبة لبنان، لبنان، ١٩٩٦، ص١٠٥ د. أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٢، ١:٢٦٣.

(٢) الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص١٦١.

(٣) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص١٦١.

(٤) السحب الغيوم، ص٣٨.

(٥) المرجع السابق، ص٧٧.

(٦) المرجع السابق، ص٧٨.

(٧) المرجع السابق، ص٨٠.

الصور التي تستجلبها الذاكرة لحظة الرؤية، ولعلَّ هذا ما كان يحدث للشعراء الجاهلين إذ كانوا يستبشرون خيراً بالسحب المحملة بالماء فشبهوها بالناقة، والرابط بينهما رمزيتهما للحياة واستمرارها، ومنهما يستمد القوة لمواجهة قسوة الطبيعة، والتغلب على الموت وجمود الأشياء من حوله، ولعلَّ كثرة الصور التي تتعالق بالناقة في الشعر الجاهلي تُذهب عن تلك الصور التفكير الأسطوري لأننا ندرس نصوصاً شعرية وليس نصوصاً تعبديّة، ولو فعلنا ذلك لحوّلنا الشعر إلى تراتيل لا يقرؤها إلاّ كهّان المعابد.

فلقد كان منظر السحابة وما فيها من ماء مُؤمَّل يُرْجى باعثاً على إبداع صورة جديدة في الشعر، كان أهم مصادرها الناقة ذات الرمز الغني المنداح على كل خير، أو لنقل بأنها الأم مانحة البقاء.

إن تكوين السحاب هو العلة في الحياة، فهو يؤدي إلى المطر الذي هو أصل الحياة(١)، ولعلّ تسمية العرب للمطر بالحيا لإحيائه الأرض(٢)، ومثل هذا ورد في القرآن الكريم في عدد من الآيات أن الماء أصل الحياة وأنه يحيى الموات(٣).

فالسحب تبعث الفرحة العارمة في الإنسان والحيوان والنبات، وهي تقيم في نفس الجاهلي معادلة شعورية يكون نتيجتها المطر إنّ قلَّ أو كثر "فمصير المطر كان يمثل في معظم الأحيان مصير الإنسان في البادية يترجح معه بين الجدب والخصب والفقر والغنى والبؤس والسعادة وفي أحيان كثيرة بين الموت والحياة"(٤).

ويتكرر في الشعر الجاهلي ارتباط السحب بالسقيا للربع ودار المحبوبة والأحبة الموتى في أجداثهم، وليس تلك الدعوة إلاّ محاولة من الشعراء لإعادة الحياة ونشر عناصرها في الأمكنة كي ينعم أهلوها بالبشر الخصب والتجدد، ولا يخلِّصُ الأمكنة من اليباب إلا وَدْقٌ مُلِثٌّ تزجيه سحب مركومة، ومن الصور المكررة التي تعبر عن ارتباط السحب بسقيا منازل المحبوبة قول عمرو بن قميئة(٥):

(١) انظر: د. ثناء أنس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م، ص١٢.

(٢) لسان العرب، حيا، وانظر: أحمد محمد الحوفي، أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٨م، ص٢٥.

(٣) انظر مثلاً: البقرة، آية ١٦٤. هود، آية٧. النحل، آية٦٥. الأنبياء، آية ٣٠. النور، آية٤٥. الفرقان، آية ٥٤. العنكبوت، آية ٦٣. الروم، آية٢٤. لقمان، آية١٠. السجدة، آية ٨. الزمر، آية ٢١. الجاثية، آية ٥.

(٤) د. إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م، ط٣، ص٤٩.

(٥) ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، طبعة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٦٥، ص٢١. وانظر كذلك: ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر ١٩٦٤، ص٧٣، ص٢٨٢. ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٨٩. ديوان المثقب العبدي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧١م، ص٢٣٤. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد الطاهر ابن عاشوره، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٦، ص١١. ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥م، ص١٤٦. ديوان علقمة الفحل، تحقيق لطفي الصقال، دار الكتاب العربي، حلب، ١٩٦٩م، حلب، ص٣٤.

فَسَقَى منازِلَهـــا وحِلتَهــــا        قَـــــرِدُ الربـــابِ لصوتِه زَجَل

ومن صور السحب المكرورة التي ترتبط بسقيا الأحبة الموتى قول قيس بن الخطيم يرثي ربيعة بـــن مُكَدَّم(١):

فَسَقَى الغَوادِي رَمْسَك ابْنَ مُكَدَّم        مِنْ صَوْبِ كُلِّ مُجَلْجَلٍ وَكَّافِ

## حمل الرياح للسحب:

يظهر في الشعر الجاهلي أنّ الرياح هي القوة التي تنشئ السحب، وهي الحاملة والـــسائقة لهـــا، ويكشف أبو ذؤيب الهذلي عن الرياح التي حملت السحب فوق البحار ورفدتها بسحب جديدة، يقول أبو ذؤيب(٢):

سَقَى أُمَّ عَمْرٍو كُلَّ آخـــرِ ليلةٍ        حَنَاتِمُ سُـــوْدٌ ماؤهُنَّ ثَجيْجُ
تَروَّت بماء البحرِ ثم تـــنَصَّبَتْ        على حَبَشِـــــيَّاتٍ لَهُنَّ نئيْجُ
إذَا هَمَّ بالإقْلاعِ هَبَّتْ لَهُ الصَّبا        فأُعْقِبَ نَشْءٌ بَعْدَها وخُروجُ
يُضِيْءُ سَنَاهُ رَاتِقاً مُتكشِّـــفاً        أَغَرّ كمِصْبَاحِ اليـــهودِ دَلُوجُ
كما نَوَّر المِصْبَاحُ لِلعُجْمِ أَمْرَهُمْ        بُعَيْدَ رُقادِ النّائمـــــينَ عَرِيْجُ
أَرِقْتُ له ذاتَ العِشـــاءِ كأَنَّهُ        مخارِيْقُ يُدْعى وَسْطَهُنَّ خريجُ
تُكَرْكِـــــرُه نجـــدِيَّةٌ وَتَمُدُّهُ        يمانيةٌ فَوْقَ البـــــحارِ معُوْجُ

فهي سحب سود ممتلئة بالماء، وكان مصدرها بخار الماء المتصاعد من البحر ثم حملته ريـــاح الحبـــشة بسرعة فائقة وقد آزرتها ريح الصبا فزادت عليها سحباً جديدة، وفرقت عنها سحباً أخرى، وكأن السماء تحتفي بهذه السحب فيضيء البرقُ جوانبها، وكانت الريح النجدية الشرقية (الصَّبا) ترد تلـــك الـــسحب وتقلبها وتحافظ عليها، وأخذت ريح الجنوب اليمانية ترفدها بسحب جديدة، ففي النص السابق نلحـــظ مصدر تشكل السحب، وأهمية الرياح في حمل السحب وسوقها عبر مسافات طويلة لتكون أكثر مطـــراً. وفي صورة أخرى نرى الرياح تسوق السحب سوقاً سريعاً، يقول خفاف بن ندبة(٣):

إذا قُلْتَ تَزهاهُ الرِّياحُ دَنَا لـــهُ        رَبَابٌ له مثلُ النَّعَامِ الموسَّـــقِ

ومن الرياح التي أفرد لها الشعراء الجاهليون مساحة في حمل السحب ريح الجنوب، وهبوبها من اليمن، وهي

(١) ديوانه، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص٢٣٧. وانظر كذلك: ديوان النابغة الذبياني، ص١٩٠. شعر الخنساء، تحقيق أكرم البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٦٣، ص١٠٩، ١٢٦، ١٣٤، ١٤٤.

(٢) ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ١:١٦٤.

(٣) الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٥٥م، ص٢٦.

من أكثر الرياح حَمْلاً للسحب ولعلَّ لها دلالة أخرى تعبر عن التعالق بين العربي وأصله اليماني، ثم إن بين اليُمن والغيث علاقة الخير والخصب، وعن هذه الريح يقول أوس بن حجر(١):

هَبَّتْ جَنُوْبٌ بأعْلاْه وَمَالَ بِهِ أعْجَازُ مُزْنٍ يَسُحُّ المـــــاءَ دَلاحِ
فَالتجَّ أَعْلاهُ ثُمَّ ارْتَجَّ أسْفَلُهُ وضَاقَ ذَرْعَاً بِحَمْلِ الماءِ مُنْصاحِ

ويصف طرفة بن العبد ريح الجنوب حينما تمري السحب وتحملها برِقة، ثم تهبّ لها ريح الصَّبا (النجديـــة) الرخيةُ نَسَماً وهوناً، وتسوق طيبَ الغوادي لدار محبوبته، يقول(٢):

مَرَتْهُ الجنوبُ، ثم هبَّتْ له الصَّبـــا إذا مسَّ مِنْها مَسْكَناً عُدْمُلاً نَزَلْ

ومن الرياح التي تسوق السحب ريح الشمال ويسميها بعض الشعراء الريح الشآمية ومهبها منـــها، يقول النابغة الذبياني واصفاً سحبها(٣):

وَهَبَّتِ الرِّيحُ مِنْ تِلْـــقَاءِ ذِيْ أُرُلٍ تُزْجي مَعِ الصُّبْحِ مِنْ صُرَّادِهَا صِرَمَا
صُهْبَ الظِّلالِ أَتَيْنَ التينَ عَنْ عُرُضٍ يُزجيْنَ غَـــيْماً قلـــيلاً ماؤُهُ شَـــبما

فهي ريح تبدو عَبوساً جَهاماً هبت من جبل أُرُل بأرض غطفان، تسوق غيماً لا ماء فيه ولا يحجـــب ضوء الشمس لأن ظله غيرُ كثيف.

ويظهر في شعر النابغة أن ريح الجنوب تسوق السحب وحتى لا تضل تلك السحب سبيلها تعدلها ريح الشمال وتحافظ عليها كيلا يتبدد منها شيءٌ، يقول النابغة(٤):

تُكركِرُهُ رِيْحٌ يجودُ بِصَوْبِهـــــا وَتَعْدِلُهُ أُخْرَى شَمالٌ فيهْتَدِي

ويظهر لنا مما سبق أن الرياح هي التي تثير السحب وتؤلف بينه بعد أن كان قَزَعاً وتجعله متراكماً، وكلما كانت الرياح أكثر شدة كلما كانت السحب أكثر ثقلاً وحملاً للماء.

(١) ديوان أوس بن حجر، تحقيق د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠م، ص١٦. وانظر صورة ريح الجنوب في: المفـــضليات، المفضل الضبي، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٥٢م، ص١١٩، والـــشعر لعلقمـــة الفحل.

(٢) ديوان طرفة، ص١١٣، والعدمل: القديم.

(٣) ديوان النابغة الذبياني، ص٢١٧.

(٤) ديوان النابغة الذبياني، ص١٠٠، تكركره: تعيده مرةً بعد مرة. وانظر سوق رياح الصَّبا والجنوب للسحب في: ديوان ســـحيم عبـــدبني الحسحاس، تحقيق عبدالعزيز الميمني، دار الكتب المصرية، مصر، ١٩٦٨م، ص٨٥.

**صور السحب**

**١ - الناقة :**

**أ - التلقيح:**

إذا كانت الرياح هي وسيلة تجميع السحب وسوقها فإنها أيضاً وسيلة تلقيحها، فهي تنقل اللقاح إليها من الغيث، يقول أبو دؤاد الإيادي(١):

وَغَيْثٍ تَوسَّنُ مِـــنْهُ الرِّيــــا ... حُ جُوْناً عِشاراً وعُوْناً ثِقالا
إذا كَرْكَرتْهُ رِيْاحُ الجَنُـــــــوْ ... بِ أَلْقَحْنَ مِنْهُ عِجَافاً حِيَالا

ويُظهر لنا البيتان أن السحبَ نوقٌ ألقحتها الرياح بالغيث الذي تحمله، وأن من تلك النوق مَنْ أُلقِحَتْ من قبلُ وأنتجت، وأنَّ منها من أُلْقِحَتْ وأتى عليها عشرة أشهر من حملها فهي سودٌ ثقال لكثرة ما تحمل في بطنها من حمل، وهي تذكرنا بالسحب السود المحملة بالغيث- وأن منها الحيال العجاف الـــتي تنتظـــر اللقاح، وهي صورة توحي بأهمية الرياح في الإخصاب، وتكوين السحب الممطرة، وتتكرر صورة السحب غير المحملة بالمطر التي تنتظر الرياح كي تلقحها بالغيث في شعر أبي ذؤيب في قوله(٢):

إِذَا كَرْكَرتْهُ رِياحُ الجنـــــــــو ... ب أَلْقحَ منها عِجَافاً حِيَـــــالاً

فهي صورة مستوحاة من طريقة تلقيح الفحول للنوق، فإذا كان الفحل يلقح الناقة بماء الحياة؛ فإن الرياح كذلك تحمل الغيث الذي تلقح به السحب التي انتظرته طويلاً وهو قطرات قليلة لكنه سيتحول في بطـــون السحب إلى مطر كثير حينما تنجبه للحياة كفصلان الناقة. وللسحبِ كما للنوق جوف عظيم تحمل فيـــه أجنتها، وهي في السحب (قطرات الماء)، فجوفها يكبر كما يكبر بطن النوق حينما تحمل، يقول المتنخـــل الهذلي(٣):

هلْ هَاجَكَ الليلَ كَلِيْلٌ علـــــى ... أسَماءَ مِنْ ذِي صُبُرٍ مُخْيـــــلِ
أَنْشَأَ في العَيْـــــقَةِ يرمي لـــــه ... جَـــوْفُ رَبابٍ وَرِهٍ مُثْقَـــــلِ

وتبدو السحب الملقحة المثقلة بالماء نوقاً عشاراً متعبة، هرمة مبحوحة الصوت، مسترخية المشافر مكـــدودة الجسد من كَبَد الحمل ونغصه؛ بيد أنها بُعيد الولادة تحنو على فصلانها وتدرّ اللبن الغزير وتضعهم قربها على

(١) شعر أبي دؤاد الإيادي، فصل من كتاب "دراسات في الأدب العربي"، للمستشرق غوستاف فون غرنباوم، دار مكتبة الحيـــاة، بـــيروت، ١٩٥٩م، ص٢٣١. توسّن: تلقح. الجون: النوق السود. العون: جمع عوان وهي الناقة التي انتجت.

(٢) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، شرح وتقديم سوهام المصري، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨م، ص٢٠٩.

(٣) ديوان الهذليين، ٢:٦. الصبر: جمع صبير: وهو الغيم الأبيض، العيقة: مكان. الوره: المتساقط.

صعيد مطمئن على عينها، لأنهم ما زالوا ضعفاء، فعلاقة السحب بالماء أثناء حمله وبعيد إنزاله هي علاقة الأمومة والرعاية الدائمة، يقول عبيد بن الأبرص مجلّياً عناصر تلك الصورة(١):

كأنّما بَيْنَ أعْـلاهُ وَأَسْـفَـلهِ رَيْطٌ مُنَشَّرةٌ أوْ ضَوْءُ مِصْباحِ
كأنَّ فِيْهِ عِشَاراً جلّةً شُـرُفـاً شُعْثاً لهامِيْمَ قدْ هَمَّتْ بإرْشَاحِ
بُحّاً حَنَاجِرُهَا هُدْلاً مَشَافِرُهَـا تُسِيْمُ أوْلادَها في قَرْقَرٍ ضَاحِـي

ويشبه أبو ذؤيب الهذلي السحب المحملة بالمطر بالمخاضِ الحواملِ السودِ التي أوهنها الحمل فتركها الرعاة حينئذٍ ثمة في مراعيها حتى تستريحَ وتضعَ أحمالها، يقول أبو ذؤيب(٢):

رَأيْتُ وأهْلي بوادِي الرَّجيْـــ ـــعِ في أرْضِ قَيْلَةَ بَرْقَا مُلِيْحَـا
يُضيءُ رَبَاباً كَدُهْـمِ المخَـاضِ جُلِّلْنَ فَوْقَ الوَلايَا الوَلِيْحَـا
كأنَّ مَصَاعِيْبَ غُلْـبَ الرِّقـا بِ في دَارِ صِرْمٍ تُلاقِيْ مُرِيْحَـا

**ب – الحركة « الرعي:**

استوحى الشعراء الجاهليون صورة رعي الإبل في المراعي لحركة السحب في الفضاء، فهذا خفاف بن ندبة يقارب بين صورة السحب الكثيرة وحركتها في الفضاء بسوم الإبل التي ترعى ويقودهـا الرعـاة إلى أرض صلبة بعد أن رعت الكلأ وملأت بطونها منه فأبهج الرعاةَ سيرُها ومنظرُها، وهم يحدونها فـرحين، يقول خفاف(٣):

كأَنَّ الحُدَاةَ والْمُشَايعَ وَسْطَـهُ وعُوْذاً مطافيلاً بأمْعَزَ مُشْـرق

وفي شعر النابغة نلحظ صورة السحب المتناثرة بأذواد النوق التي توحشت في المراعي وحدها فـلا يوجد راعٍ يجمعها إلى بعضها في صعيد واحد، يقول النابغة(٤):

أَصَاحِ ترى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَهُ يُـضِيْءُ سَنَاه عَنْ رُكامٍ مُنَضَّـدِ
أجَشَّ سِمَاكيَّاً كَـأَنَّ رَبَـابَه أراعيْلُ شتَّـى مِنْ قـلائصَ أُبَّدِ

---

(١) ديوان عبيد بن الأبرص، ص٣٥ ، ٣٦، الجلة: المسانّ من الإبل. الشرف: جمع شارف وهي الناقة المسنة الهرمة. الشعث: المتلبدة الشعر. اللهاميم: النوق الغزيرة. إرشاح: من أرشحت الناقة إذا اشتد فصيلها وقوى. تسيم: ترعى. القرقر: الأرض اللينة.

(٢) ديوان الهذليين،١: ١٢٩-١٣٠. الرجيع: ماء لهذيل. المليح: الذي يلمع. قيلة: مكان. الولية: البرذعة. لوليحة: العديلة. الدهم: السود. الصرم: الجماعة. غلب الرقاب: غلب رقابها الشَّعر. مريحا: أراحوا إبلهم.

(٣) شعر خفاق بن ندبه، جمعه وحققه د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٨م، ص٣٧.

(٤) ديوان النابغة الذبياني، ص١٠. الركام المنضد: السحب المتراكبة. الأجش: غلظ الصوت، أي الرعد. السماك: من الأنواء الصيفية.

وتحن أطراف السحب إلى بعضها وهي تتحرك في الفضاء كما تحنُّ النوق إلى بعضها حينما تنأى وتبتعد، يقول مُلحة الجرمي(١):

تَحِنُّ بأَجْوَازِ الفَلا قُطُراتُـهُ          كَمَا حَنَّ نِيبٌ بَعْضُهُنَّ إلى بَعْضِ

وتفرَّقُ السحب في الفضاء وتشتتها كي يعمَّ خيرها يشبه نوقاً ضيّعت فصلانها؛ فهي دائمةُ البحث عنهم، يقول طرفة(٢):

كَأَنَّ الخَلايا فيهِ ضَلَّتْ رِباعَهَا          وَعُوْذاً إذا ما هَزَّه رَعْدُه احْتَفَـلْ

وبطْءُ حركةِ السحبِ دليلٌ على كثرة ما تحمل من ماء، وحركتها حينئذٍ مثل سير الناقة التي قُيدت بالعقال في الأرض المرملة فهي تمشي وئيدةً قريبة الخطو بقيدها، يقول ملحةُ الجرمي(٣):

و بَاتَ الحِبيُّ الجَوْنُ يَنْهَضُ مُقْدِماً          كَنَهْضِ المُدانَى قَيْدُهُ المَوْعِثِ النَّقْضِ

ويستعير الحطيئة (النوم) ليصف بطء حركة السحب وثباتها وعدم قدرتها على مواصلة السير لكثرة ما تحمل من مطر فهي في تلك الصورة الثقيلة البطيئة تضارع الناقة حينما يُحَلُّ عنها وضينُها فتسكن في مجثمها لما أصابها من وعثاء السير وشُقَّةِ الطريق، يقول الحطيئة(٤):

ثُمَّ انصَرَفْتُ بمِجْـذَامٍ عُذَافِرَةٍ          سَـنَّ الرَّبِيْعَ بها ترعيَّةٌ أَنِقُ
في عَازِبٍ نَامَ لَيْلُ السَّارِيَاتِ بِهِ          مِنَ الأوائلِ وانحلَّتْ بِهِ النُّطُقُ

ويصف أبو ذؤيب الهذلي ثقالَ المزن لكثرة ما فيها من غيث بالنوق الباركة في مراعيها إذ لا تستطيع النهوض لكثرة ما في بطونها من كلأ وماء، يقول(٥):

كَأَنَّ ثِقَالَ المُزْنِ بَيْنَ تُضَارِعٍ          وَشَامَةَ بَرْكٌ مِنْ جُذَامَ لَبِيْجُ

ويشبه حميد بن ثور الهلالي أوائل السحب السود بالإبل الكلبية العشار التي تغمز في مشيها وتظلع من

(١) أبو تمام، ديوان الحماسة براوية أبي منصور، الجواليقي شرحه وعلق عليه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ط١، ص٣٧٧.

(٢) ديوان طرفة بن العبد، ص٩١.

(٣) ديوان الحماسة، ص٣٧٧. المدانى: الذي قيد. الموعث: السائر في الوعث وهي الأرض اللينة الكثيرة الرمل. النقض: الضعيف.

(٤) ديوان الحطيئة. برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق د.نعمان محمد أيمن طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م، ط١، ص١٥١. وانظر: المفضليات، ص٣٧٤، والشعر لسبيع بن الخطيم التيمي.

(٥) ديوان الهذليين، ١:٥٥. لبيج: لا يبرح.

كثرة أحمالها، يقول[١]:

كَأَنَّ الرَّبابَ الدُّهْمَ في سَرَعَانِه عِشَارٌ منَ الكَلْبِيَّةِ الجُوْنِ ظُلَّعُ

ويشبه الشمردل بن شريك اليربوعي قطع الرباب المحمل بالماء بقطار من الإبل السائرة -العبادية - المحملة بالبضائع، ففي طرفي الصورة بطء في الحركة وثقل في الحمل وبشرى لمن ينتظر حملها، يقول[٢]:

فجادكَ وَسْميٌّ كَأَنَّ ربابَهُ قِطَارٌ عِبادِيٌّ عليهِ وُسُــوْقُ

ويستعير الشعراء للسحب بعض أجزاء جسم الجمل الضخمة المتحركة بتثاقل ليصفوا سيرها البطيء بسبب ما تحمل من مياه، ومن ذلك قول أمية بن أبي عائذ في وصف سحاب مستعيرا له سـنامَ الجمـل الضخم وصدره الواسع العريض وعنقه المستقيم الطويل:

وكلُّ حَبِيٍّ ذِي رَدِيفٍ لعرْضِه سَنَامُ وَهادٍ مُتْلَئِبٌّ وكَلْكَلُ[٣]

وفي صورة أكثر تفصيلا، يقول حميد بن ثور[٤]:

ولقدْ نظرْتُ إلى أغرَّ مُشَهَّرٍ بِكْرٍ تَوسَّنَ بالخميلةِ عُونا
متسنِّمٍ سَنِمَاتِها مُتَـفَجِّسٍ بالهدرِ يملأُ أنفُساً وعُيونا
بِـتْنا نراقِبُـهُ وباتَ يلفُّنا عَمِدَ السَّنام مُقدِّماً عُثْنُونا

فهو يصف سحابا محملا بالماء طرق ليلا عند الوسن خميلةً وأرضاً مجدبةً فأخذ يعلو التلال والآكام كالجمل القوي الهادر ذي السنام المرتفع على غيره من الإبل، فهو يعجب الناس لضخامته ويملأ عيوهم، ثم شبه عثنون السحاب أي ما تدلى منه بغارب الجمل وسنامه الذين أثقلهما الحمل وأثر فيهما، ولا ريب أن مايحمله السحاب والجمل يشكل مصدرا متجددا للحياة والبشر والأمل.

**ج - استدرار السحب**

من الصور التي اقتنصها الشعراء الجاهليون لما تقوم به الرياح لإنزال المطر من السحب صورة سـوق

(١) ديوان حميد بن ثور الهلالي ، صنعة عبد العزيز الميمني ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القـاهرة ، ١٩٥١م ، ص١٠٧.

(٢) الشمردل بن الشريك اليربوعي ، مجلة معهد المخطوطات العربية ، مجلد ١٨ ، الجزء الثاني ، ١٩٧٢م ، ص٣٤٢ .

(٣) شرح أشعار الهذليين ، ٢ : ٥٣٣ .المتلئب : المستقيم .

(٤) ديوان حميد بن ثور الهلالي ، ص١٣٥. توسن : طرق ليلا عند الوسن أي النعاس . عون : الأرض التي أصابها المطر مرة.التسنم : العلـو .السنمات : الإبل العظام السنمات . متفجس : متكبر .

الرعاة للإبل سوقاً سهلاً، متلطفين بها لتسكنَ ثم مسح ضروعها بتؤدة لتدرّ عروقها اللبن، فالرياح تحلب السحب حلباً بعد أن ألقحتها وملأت أجوافها غيثاً.

يقول عبيد بن الأبرص مصوراً سوق ريح الصبا للسحب ثم إنزال المطر منها بمسح الراعي الأجير لضروع النوق برفق لتدر ضروعها اللبن الغزير، فالرياحُ مؤنسنةٌ لها صفات الإنسان من حركة وهدوء ومشاعر، يقول عبيد(١):

سَقَى الرَّبابَ مُجَلْجِلُ ... الأكْنافِ لمَّاحٌ بَرُوْقُهْ
جَوْنٌ تُكَرْكِرُهُ الصَّبا ... وَهْنَاً وتمريْهِ خريْقُهْ
مَرْيَ العَسِيْفِ عِشَارَهُ ... حَتَّى إذا دَرَّتْ عُرُوقُهْ

وتبدو ريح الصَّبا تسوق طيب الغوادي هوناً وتتلطف بها لتهدأ ثم تحلبها حلباً رقيقاً رُخاءً فيأتي كرضاب سمية لذيذاً عذباً، يقول الحادرة(٢):

وإذا تُنازِعُكَ الحديْثَ رَأَيْتَها ... حَسَناً تَبَسُّمُهَا لَذيْذَ المكْرَعِ
كغَرِيْضِ سَارِيَةٍ أَدَرَّتْهُ الصَّبَا ... مِنْ مَاءِ أَسْجَرَ طَيِّبِ المُسْتَنْقَعِ

وتتكرر هذه الصورة أيضاً في شعر المسيب بن علس، ولكنها أكثر تفصيلاً واستدارة، وفيها تؤنسن ريح الصبا فتبدو مزجيةً للسحابة ثم مُدِرّة لمائها القليل الذي تحفظه بإبريق مطلي بالطين كما تُحفظ الخمرُ المعتقة، والرابطة بين ماء تِلك السحابةِ والرضاب والخمر غير خافية، فعناصر الإحياء والخصب واللذة تسري فيها، يقول المسيب واصفاً رضاب محبوبته(٣):

وَمَهَاً يَرفُّ كأنّه إذْ ذُقْتَهُ ... عانيَّةٌ شُجَّتْ بماءِ وِقَاعِ
أَوْ صَوْبُ غاديةٍ أدرّتْهُ الصَّبا ... بَبَزِيْلِ أَزْهَرَ مُدْمَجٍ بِسَيَاعِ

وتبدو ريح الجنوب أكثر استدراراً للماء، فهي سائقة المزن الحوافل، فدرّها يكون غزيراً وينصبّ انصباباً، يقول عمرو بن قميئة(٤):

(١) ديوان عبيد بن الأبرص، ص٨٩. الرباب: جبل قرب المدينة. الخريق: الريح. العسيف: العبد الأجير.

(٢) ديوان الحادرة، تحقيق د.ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص٤٦، ٤٧. وانظر صورة ريح الصبا وهي تدر المطر في: ديوان امرئ القيس، ص١٤٥.

(٣) شعر المسيب بن علس، تحقيق د. أنور أبو سويلم، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٤م، ص١١١، ١١٢. يرف: يقطر: البزيل: الشق. الأزهر: الإبريق. مدمج: مغطّى. السياع: الطين.

(٤) ديوانه: ص٩٤. وانظر كذلك: ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبدالقادر أحمد، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨م، ص٧٦. ديوان الأعشى، تحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٥٠، ص٣٣٥.

مُتَحَلِّبٌ تَهْوي الجنــوبُ بِهِ فتكادُ تَعْدِلُهُ وَيَنْجَفِـــــــلُ

ومن الرياح التي تحلب السحبَ النكباءُ وهي الريح الآتية من مصر، وهي شـــديدة تجتـــرف النبـــت والشجر، ويبدو أن تلك الشدة كانت مؤثرة في دَرِّ الماء الذي مرته من السحب الثقال، يقول الشماخ(١):

مِنْ صَوْبِ سَارِيةٍ أطَاعَ جَهَامُهَا نكباءَ تَمْرِيْ مُزْنَهـــا أوْدَاقا

ويشبه امرؤ القيس نزولَ المطر الغزير ثم توقفه ثم نزوله جَذعة بحلب الناقة ثم تركها بُرْهَةً ثم معاودة حلبها، فقد جعل ما بين السّحين بمنـــزلة الفيقة للناقة، وقد استعار الشاعر الفيقة للسحاب ليكون ماؤها دافقاً سحّاً فياضاً، يقول امرؤ القيس(٢):

وَأضْحَى يَسُحُّ الماءَ عَنْ كُلِّ فِيْقَةٍ يَكُبُّ عَلى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبُلِ

وداخل الشاعر أمية بن أبي الصلت بين نتاج السحب والإبل وأضاف إلى الماء واللبن العسلَ لما فيـــه من شفاء، فلم تعد السحب تشبه الإبل وحسب بل هي إبل خُلِّيت في السماء للحلب، وحينئذ فهي تقطر ماءً فراتاً ولبناً صافياً وعسلاً شافياً، وهي كلها تسر وتشفي الناس، يقول أمية(٣):

فَنَسَاها عَلَيْهِمُ غَادِيَــــــاتٍ وَمَرَى مُزْنَهُمْ خَلايَا وَخُوْرَا
عَسَلاً ناطِقَاً وَمَاءً فُرَاتـــــاً وَحَلِيْبَا ذا بَهْجةٍ مَـــزْمُوْرَا

ولا ريب أن المطر يعيد الحياة للأرض ويغيث الإنسان والحيوان والنبات، وإذا كانت الـــسحب في السماء هي مصدر الإحياء والإخصاب فإن الناقة في الأرض تتماهى معها في الدور والوظيفـــة والـــشكل أيضاً.

**٢ - الجيش:** لقد ربط الشعراء الجاهليون بين صورة الجيش المحارب وبين صور السحب والمطر والـــسيول عبر تشبيه دائري تكاملي في تشكيل الصورة عناصره الجيش ← السحب ← الجيش إذ يتراءى الجـــيش سحباً ومنها تنبثق قوة الجيش المدمرة، وإذا كانت صورة المطر والسيول تشترك مع الجيش في قوة الـــسحق والدمار وقلع كل شيء وإغراقه، فإن السحب مصدر هذه القوة المتفجرة؛ فهي في هذا السياق لا تحمـــل الوَدْقَ المسجوَر بأمواهِ العِذابِ ليسقي بلاداً أمحلت حِقَباً، بل هي سحب عبوس جهام مثقلـــة بـــالموت،

(١) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، ١٩٦٨م، مصر، ص٢٦٤.
(٢) ديوانه: ص٢٤، وانظر ص٧٣.
(٣) بهجة عبدالغفور الحديثي، أمية بن أبي الصلت حياته وشعره، ط٢، ص٢١٩.

تدفعها ريح عاتية قاسية تطوِّحُ بها لتسحق كلَّ شيء سحقا، يقول جساس ابن نشبة التميمي[١]:

فَلَمَّا دَنَوا صُلْنَا فَفرَّقَ جَمْعَهُمْ    سَحَابتُنَا تَنْدَى أَسِرَّتُهَا دَمَــا

ففي البيت السابق تظهر صورة قوم الشاعر المحاربين؛ فهم سحابة حمراء واحدة متجمعة حينما يغيرون على أعدائهم وليسوا سحباً متفرقة مشتتة، ولكثرة النجيع الذي علق بأجساد أعدائهم فإن تلك السحابة ترشح بدمائهم لا بالمطر، ولا شك أنها صورة بشعة كريهة أن تتشرب السحابة دماء العدو ثم ترشحه وتزجيه عليهم تارة أخرى، إنها سحابة محملة بالموت ولا تتحلب إلا أسبابه.

ويجعل المخبل السعدي للسيوف سحباً تظللها ثم تدفع بها نحو الأعداء لتجعلها عليهم دماء وموتاً، يقول المخبل[٢]:

وإنّا أُناسٌ تَعْرِفُ الخَيْلُ زَجْرَنَا    إذَا أَمْطَرتْ سُحْبُ الصَّوارمِ بالدَّمِ

والجيش حينما يقبل على أعدائه فإنه كالسحب التي تدر عليهم الموت والهلاك، وإذا رأينا من قبلُ أن السحب تدر الدم على الأعداء، فإنها في مواطن أخر تدر البَرَدَ الصَّرْدَ والريح الصِّرَ ثم تلقاهم السيوف فتكبهم في حياض الموت كبًّا، والسحب في كلا الحالتين يكون درُّها ذميما مهلكاً، يقول هلالُ بن رزين[٣]:

وَأَيْقَنَتِ القَبَائِلُ مِنْ جَنَابٍ    وَعَامِرَ أَنْ سَيمْنَعُـهَا نَصِيْرُ
أَجَادَتْ وَبْلَ مُدْجنَةٍ فَدَرَّتْ    عَلَيْهِمْ صَوْبُ سَارِيَةٍ دَرُوْرُ
فَوَلَّوا تَحْتَ قِطْقِطِها سِراعَاً    تَكُبُّهُمُ المهَنَّـــدَةُ الذُّكُوْرُ

وفي شعر أبي ذويب الهذلي تبدو صورة الجيش أكثر موراً وسرعة، فهم يتحركون في كل صوب ومكان كالسحب القريبة من أديم الأرض تحركها الرياح بشدة فينسكب منها المطر انسكاباً مميتاً، يقول أبو ذؤيب[٤]:

غَدَاةَ المُلِيْحِ حَيْثُ نَحْنُ كأَنَّنَا    غَواشِي مُضِرٍّ تَحْتَ رِيْحٍ وَوَابِلِ
رَمَيْناهُمُ حَتَّى إذَا ارْبَثَّ أَمْرُهُمْ    وَعَادَ الرَّصِيْــعُ نَهْيَةً لِلْحَمَائِلِ
عَلَوْناهُمُ بِالمشْرَفِيِّ وَعُــرِّيَتْ    نِصَالُ السُّيُوْفِ تَعْتَلِي بالأَمَاثِلِ

(١) ديوان الحماسة، ص٦٣ . وانظر: المطر في الشعر الجاهلي، د. أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ١٩٨٧م، ص١٨٦، ١٨٩.

(٢) شعر بني تميم في العصر الجاهلي، تحقيق عبدالحميد المعيني، طبعة نادي القصيم، السعودية، ١٩٨٢م، ص١٢٥.

(٣) ديوان الحماسة، ص٦٤. وقطقطها: بردها.

(٤) ديوان الهذليين، ١: ٨٤-٨٥. اربث: أبطأ. الرصيع: سيور تضفر. نهية: انتهت.

وفي شعر قيس بن الخطيم تظهر صورة السحب التي تُحلب حَلْباً ولا يكون نتاجها خيراً وحياة بـــل موتاً متفجراً وشراً مستطيراً، ثم يعقبها سيول تجترف النبت والشجر وتقتلع الصخور العظام، يقول قيس(١):

جَاءَتْ بَنُوْ الأوْسِ عَارِضَاً بَرِدَاً		تَحْــلِبُهُ الرِّيْحُ مُقْبلاً حَلَبا
أرْعَنَ مِثْــلَ الأتِيِّ أعْــقَــبَهُ		صَوْبُ مُلِثٍ يُسَيِّلُ الحَدَبَا

وقال بشر بن أبي خازم الأسدي(٢):

فلــــما رأوْنا بالنِّسَــــــــارِ كَأَنَّنا		نشَاصُ الثُّرَيا هَيَّجتْهَا جَنُوْبُهــَا
فَكَانوا كَذَاْتِ القِدْرِ لَمْ تَدْرِ إذْ غَلَتْ		أَتُنْــزِلُهَا مَذْمُــوْمةً أَمْ تُذِيْبَهَــا

فهم تحولوا إلى سحب تحمل كروب المنون وأسباب الرهبة والرعب حتى أصبح أعداؤهم يتقلبون بين رجاء الحياة وخطفة الموت،، لكنهم يَوْجَلون كلما أحسوا بدنوهم مسرعين كالسحب.

ويصور أبو خِراش الهذلي وقع الجيش بأعدائهم مثل وقع السحب الماطرة موْتا، يقول(٣):

فَسَائِلْ سَبْرَةَ الشّجعِيَّ عَنَّــا		غَدَاةَ تَخَالُنَا نَجْوَاً جَنِيْبَــا

وتشبيه الجيش بالسحب ضمن سياق الحرب يضفي على الصورة القوةَ التدميريةَ والنقمةَ العارمـــةَ، يضاف إلى ذلك أن السحب حينما ترد طرفاً في السياق الحربي تشتمل على عناصر أخرى منها: الريـــاحُ اللافحة المهلكة التي تزوي الوجوه، وجامدُ البَرَدِ أو السيلُ الجارف الذي لا يغيضُ والبْردُ الـــذي يـــصرد الأبدان، فقد تحولت السحب ضمن هذه المعطيات إلى عنصر موت للإنسان وسبب تدمير للأرض والحرث، وهو مشهد متضاد مع السياق الإحيائي الطبيعي لها.

**٣- صور حضارية**

**أ- السفن:** ثمة صورتان فيهما مقاربة بين السحب والسفن، ولا شك أن السفن من الأدوات الحـــضارية الاقتصادية التي تحمل البضائع المتنوعة، فهي تحمل الخير الكثير، وقد وردت الصورتان في شعر صخر الغي، إذ يشبه في الأولى أواخر السحب الثقال التي يتوالى بعضها في إثر بعض بسفن الفـــرس الـــتي رســـت إلى الساحل، يقول(٤):

(١) ديوان قيس بن الخطيم، ص١٤٦.
(٢) ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق د. عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م، ط٢، ص١٦.
(٣) ديوان الهذليين، ٢:١٣٤.
(٤) ديوان الهذليين: ٢:٦٨. وليفا: متتابعاً. أجش: سحاب. الربحل: الثقيل. الريط: البرق. الملا: موضع.

لِشَمّاء بَعْدَ شتاتِ النَّــوَى    وَقَدْ كُنْتُ أَخيْلْتُ بَرْقَاً وليْفَا
أَجَشَّ رِبَحْلاً له هَيْــدَبٌ    يُكَشِّفُ لِلْخَالِ رَيْطاً كَشِيْفَا
كَأَنَّ تَوالِيَهـُ بالمـــــــلاِ    سَفَائِنُ أعْجَمَ مايَحْـــنَ رِيْفَا

وفي الثانية يصف السحب المثقلة بالماء بالسفن المقبلة من التجارة وقد حملت بضائع كثيرة اشتريت جُزافاً بغير سعر محدد، يقول(١):

فَأقْبَلَ مِنْهُ طِوَالُ الـــــذُّرا    كَأَنَّ عَلَيْهنَّ بَيْعَاً جَزِيْفَـــــاً

ولا ريب أن الرابط الفني بين السحب والسفن هو الشكل المتخيل، والحركة الهادئة السريعة معاً، وما يحملان من أمل مرتقب وخير منتظر.

**ب- المنسوجات:** شُبه السحاب الأحمر بالملاءة المزينة بالصبغ، بقول مليح بن حكيم(٢):

إلى أنْ رأيناها كأنَّ سحابَها    وقد نضبتْ فيهِ مُلاءٌ مُضَرَّجُ

وشبهها امرؤ القيس مع ما فيها من خطوط حمراء بالوصائل وهي ثياب مخططة حمراء، يقول(٣):

مكلَّلةً حمراءَ ذاتَ أسِـــرَّةٍ    لها حُبُكٌ كَأَنَّها من وصائلِ

وشبهت السحب بهدب القطيفة وهي الخيوط التي تبقى في أطراف الثوب دون أن يكمل نسجها، وقد شُبِّهَتْ أطراف السحب حينما تتشقق بالماء بالهدب، وفي هذا التشبيه تتكثف الصورة اللونية البيضاء الناعمة ذات الخطوط الخافتة، يقول أبو كبير الهذلي(٤):

واهَى العُرُوْضِ إذَا اسْتَطَارَ بَرُوْقُه    ذَاتَ العِشَاءِ بَهَيْدَبٍ مُتَهَــزِّمِ

ويصف أوس بن حجر اقتراب السحاب من الأرض حينما يترل المطر منها بالأهداب الناعمة حتى يكاد يدفعها الواقف براحة كفه، يقول(٥):

دانٍ مُسِفٍّ فويقَ الأرضِ هيدبُهُ    يكادُ يدفعُه مَنْ قــامَ بالرَّحِ

وشبه عمرو بن قميئة حُسْنَ منظره بالشعر الأبيض الندي، والصورة تشي بالجمال اللوني لأنها تنكشف

(١) ديوان الهذليين، ٢:٦٩.
(٢) شرح أشعار الهذليين ، ٣ :١٠٣١.نضبت : غُيِّبتْ.
(٣) ديوان امرئ القيس ، ص٩٦.الأسرَّة والحبك : الطرائق.
(٤) ديوان الهذليين: ٢:١١٣.
(٥) ديوان أوس بن حجر ، ص٣٤.

في الليل الأسود، فجمال المنظر يبدو من خلل هذا التضاد الذي يمنح الصورة تكاملاً في التشكيل، يقول عمرو[١]:

أَبْدَى مَحَاسِنَهُ لِنَاظِـــــــرِهِ ذَاتَ العِشَاءِ مُهَلَّبٌ خَضِلُ

وشبهه ربيعة بن الكودن بقطع النسيج الموصولة مع بعضها بإحكام، يقول[٢]:

يظلُّ بها غاوي السحاب كأنَّه شقائقُ نسَّاجٍ معاً لم تُفرَّقِ

**ج- القصر:** وورد هذا التشبيه في شعر أبي كبير الهذلي؛ إذ شبه السحب الجارية المتعطفة على إحدى الهضاب بالقصر الأبيض، يقول[٣]:

وَلَقَدْ رَبَأْتُ إذا الرِّجالُ تَواكَلُوا حَمَّ الظَّهِيْرَةِ في اليَفَاعِ الأطْوَلِ
في رَأْسِ مُشْرِفَةِ القَــذَالِ كأنَّما أُطُرُ السَّحَابِ بِهَا بَيَاضُ المِجْدَلِ

وربط السحب ببعض المظاهر الحضارية يدل على وعي الشعراء بالعناصر المشكّلة لأطر الحضارة، وفيها ملحظ الخروج من البيئة البدوية إلى بيئة الحضارة التي عمادها التجارة والعمارة والصناعة، وهي المظاهر ذاتها التي ترمز إليها السفن والمنسوجات والقصور.

**٤ - الجبال:** وشبهت مجموعة السحب الكثيفة المتوالية بجبال لبنان الممتدة العالية، يقول ملحة الجرمي[٤]:

كأنَّ الشّماريْخَ العُلا مِنْ صَبِيْرِهِ شَمَاريْخُ مِنْ لُبنانَ بالطُّولِ والعَرْضِ

ويشبه حسان بن ثابت ضخامة السحب ولونها الأسود الذي يدل على كثرة الماء فيها بالجبل الأسود الشامخ الضخم، يقول[٥]:

ضعيفِ العُرى دانٍ منَ الأرضِ بركُه مُسِفٍّ كمثلِ الطَّودِ أكظَمَ أسحمِ

ويصف أبو صخر الهذلي السحاب الكثيف المتراكم بجبل عروان العالي ذي الهضاب المرتفعة العريضة، يقول[٦]:

(١) ديوان عمرو بن قميئة، ص٩٥.
(٢) شرح أشعار الهذليين ، ٢ :٦٥٦.
(٣) ديوان الهذليين: ٢:٩٦. ربأت: قُدْتُ. القذال: الهضبة.
(٤) ديوان الحماسة، ص٣٧٧.
(٥) شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨١م ، ص٤٤٧. الأكظم : الممتلئ.
(٦) شرح أشعار الهذليين ، ٢ : ٩١٩.

فألحَقْنَ محبوكاً كانَّ نشَاصَـــــــه      مناكبُ منْ عَرْوَانَ بيضُ الأهاضبِ

ويشبه عبيد بن عبد العزى السلامي السحاب بالهضاب المحيطة بحصن المشقر بالبحرين حيـــث يحـــيط الرباب الأبيض بالسحاب الأسود، يقول(١):

ومُرتجزٌ جَونٌ كأنَّ ربابـــــــــهُ      إذا الريحُ زجَّتْهُ هضابُ المُشَقَّـــــرِ

وشبّه أبو كبير الهذلي لونَ السحب البيض بهضبة يغطيها حَزَنٌ أبيض أو حجارة بيـــضاء، يقـــول في وصف عطشه(٢):

صَدْيَانَ أخْذَى الطّرْفِ في مَلمُوْمَةٍ      لَوْنُ السَّحَابِ بها كَلَوْنِ الأعْبَـــــلِ

**٥ - النعام**: إنَّ عناصر صورة النعام في القصيدة الجاهلية هي: الرعيُ والمطرُ وتذكرُ القَيْضِ –البيض- الذي يضر به المطر والريح –وعود الظليم (ذكر النعامة) إلى عرسه، إذ يوحي إليها بنقنقةٍ كرطانة الروم وتجيبـــه هي بزمار مرنّم(٣).

وقد صور الشعر الجاهلي السحب المتراكمة بالنعام المعروف بكبر جسمه وطول عنقه وصغر رأســـه، وتتكرر صورة النعام المعلق، وأغلب الظن أن هذا التعليق للنعام وكأنّه يتحرك بجسمه الـــضخم، ورأســـه الصعل الصغير ثابت، وهذا أوحى إلى الشاعر بصورة فنية جديدة وهي أنه معلق من رأسه، ولذا شبه بـــه السحب العظيمة المرتبطة بسحابة صغيرة تجرها خلفها، فالصورة على أي حال توحي بالحركـــة الهادئـــة البطيئة، وهي تتسق مع حركة السحب الكثيرة التي تُجرّ جراً، يقول خفاف بن ندبة(٤).

يَجُرُّ بأكْنَافِ البِحَارِ إلى الملا      رَبَاباً لَهُ مِثْلَ النَّعَامِ المُعَلَّقِ

ويقول سلامة بن جندل(٥):

وَمَجَرُّ سَارِيَةٍ تَجُرُّ ذُيُوْلَهـــا      نَوْسَ النَّعَامِ تُنَاطُ بِالأعْنَاقِ

ويقول الأعشى مشبهاً تجمع السحب المتراكبة المتكاثفة بقطيع من النعام تهدل ريشه معلقـــا في جـــوٍّ السماء(٦):

(١) قصائد جاهلية نادرة ، د.يحيى الجبوري ،مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٢م ، ط١، ص١٢٩.

(٢) ديوان الهذليين، ٢:٩٨. الأخذى: الذي في طرفة استرخاء من عطش. ملمومة. هضبة مدوّرة.

(٣) انظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص٨٣.

(٤) الأصمعيات، ص٢٦.

(٥) ديوان سلامة بن جندل، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٤م، ط٢، ص١٦٩.

(٦) ديوان الأعشى ، ٢٨٩.

مثـــلِ النعام مُـــعَلَّقـــــــاً		لـــمَّا دنا قَرِدَاً ربابـــُـــهْ

**٦ - صور إنسانية حركية :**

**أ- الكسير** : صورت السحب المحملة بالماء أثناء سيرها البطيء بحركة الكسير الذي كُسِرَتْ رجلاه فـلا يستطيع المشي عليهما بل يزحف زحفاً، وهي حركة تثير تأمل الناظر لما فيهما من عطاء متواصل ونهاية مفرحة، وهي صور تتكرر عند بعض الشعراء، ومن ذلك قول عروة بن الورد(١):

إذا قلتُ استهلَّ على قديدٍ		يحورُ ربابُهُ حورَ الكسيرِ

واستعار خفاف بن ندبة للسحاب زحف الحية الكبيرة وزيف الكبير الذي يدفع جسمه بمؤخرته ليصور حركة الصبير الذي امتلأ بالماء فانهمر منه انهماراً غزيراً، يقول(٢):

فأضحى بمُعتَـلِجِ الواديـينِ		يبـرقُ منه صبيرُ نهـارا
حسيفَ يزيفُ كزيفِ الكبيرِ		ينهمرُ منهُ الماءُ انهمـارا

**ب ـ المُقَيَّد** :وهو الإنسان الذي قُيِّد بالأغلال، وشُبِّهتْ السحب به حينما يخطو، يقول صخر الغي(٣):

وأقبـلَ مـرَّاً إلى مجْـدَلٍ		سِياقَ المُقَيَّـدِ يمشي رَسِيْفَا

**ج ـ النصارى** : يقول صخر الغي(٤):

كأنَّ تواليـَهُ بالمــــلا		نصارى يُساقون لاقوا حنيفا

فالبيت السابق يشف عن صورة حركة جمع النصارى ونشوة احتفالهم بالرجل الحنيف، ففي حركتهم الهادئة فرح حقيقي يملأ القلوب كما تملأُ السحب بالماء .

**د- الأحباش** : يقول لبيد بن ربيعة(٥):

يُضيء ربابـُهُ في المزنِ حُبْشَاً		قيـاماً بالحـرابِ وبالإلالِ

(١) ديوان عروة بن الورد، دراسة وشرح وتعليق ، أسماء أبو بكر محمد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٨م ، ص٦٣. . وانظر ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعيبد ، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٦٥م ، ص ٨٦. شعر أبي دواد الأيادي ، ص٣٣١.
(٢) شعر خفاف بن ندبة ، ص٨٠.حسيف : جرس الحية .
(٣) شرح أشعار الهذليين ، ١ : ٢٩٥ .
(٤) شرح أشعار الهذليين ، ١: ٢٩٧.
(٥) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العاملي : تحقيق د. إحسان عباس ، وزارة الإرشاد والأنباء ، الكويت ، ١٩٦٢م ، ط٢، ص٨٨.

فالشاعر يرسم لوحة شعرية حيث تتداخل الألوان وتنكشف، فالرباب الأبيض مع المــزن الــسود يذكره بصورة الأحباش الذين يتحركون حاملين حرابهم وسيوفهم اللامعة فهي صورة توحي بجمال لــوني محمل بالبِشْر والفَزَع معاً.

**هـــ - السكارى** : يقول ملحة الجرمي(١):

أرقتُ وطالَ الليلُ للبارقِ الومْضِ    حبَـــيَّاً سَرَى مُجْتَـــازَ أرضٍ إلى أرضِ
نَشَاوى منَ الإدْلاجِ كُدْرِيٌّ مُزْنِهِ    يُقَضِّي بجَدْبِ الأرْضِ ما لم يَكَدْ يقْضِي

ففي البيتين السابقين يتحدث الشاعر عن سحاب يسير في جوِّ السماءِ متنقلاً من مكان إلى آخـــر، وفيه تتجمع مزن محملة بالماء فلا تقوى على الحركة وتترنحُ مثاقلةً كأنها سكارى، وقد أضاف الشاعر إليها ملمحاً إنسانيَّاً آخر وهو: القضاء بالحياة في الأرض إن حلت وبالموت إن غابت.

**٧- صور لونية** : من الألوان التي شُكِّلتْ بها السحب شعراً اللون **الأسود** وهو يدل على كثرة الماء فيها، يقول عبيد بن الأبرص واصفاً لونها الأسود الداكن حينما تكون مُثقلةً بالماء ثُمَّ تصبه(٢):

لَواقِـــحَ دُلَّحٍ بالماءِ سُحْـــــمٍ    تَثُجُّ الماءَ منْ خَلَلِ الخَصاصِ

ويقول النابغة(٣):

عفا آيَـــهُ ريحُ الجَنوبِ مع الصَّبا    وأسحمُ دانٍ مُزْنُهُ مُتَصَوِّبُ

وفي شعر شعر أبي ذؤيب الهذلي إشارة إلى الحناتم السود، وهي سحابات سود تضرب إلى السواد من كثرة مائها(٤)، ويقول أبو صخر الهذلي فيها(٥):

تقودُ نُعَاماهُ حناتِمُ أُتْرِعَـــتْ    منَ الماءِ يتْلُوهنَّ أسْحَمُ ساكِبُ

وصور عبيد بن الأبرص ظلمة إطباق السحاب الأسحم الكثيف المتراكم المتراكب بعـــضه فـــوق بعض بالليل المظلم الشديد السواد والبحر الأدكن، يقول(٦):

كليْلٍ مُظْلِمِ الحَجَـــراتِ داجٍ    بَهِيْمٍ أَوْ كَبَحْـــرٍ ذي بَوَاصِ

---

(١) ديوان الحماسة ، ص٣٧٧.
(٢) دبوان عبيد بن الأبرص ، ص٧٥ .وانظر: ص١٢٩.
(٣) ديوان النابغة ، ص٥٨.
(٤) شرح أشعار الهذليين ، ١ : ١٢٨.
(٥) شرح أشعار الهذليين ،٢ : ٩٤٩.
(٦) ديوان عبيد بن الأبرص، ص٧٦.الحجرات : جمع حجرة وهي الناحية .البواص: البعيد الفسيح.

ومن الألوان التي وصِفَتْ بها السحبُ **الأبيض** ،وقد مر معنا تشبيهها بالقصر الأبيض والهضاب البيض والحجارة البيضاء، يقول امرؤ القيس واصفاً أعالي السحب بالبياض[١]:

أَعِنِّي على بَرْقٍ أراهُ ومِيضِ　　　يُضِيءُ حَبِيًّا في شَمَارِيْخَ بيضِ

وشُبِّهَ لونُ السحبِ بطرائق الشحم التي يخالطها لونُ الدم **الأحمر**، فهي صورة لونية، ويبدو أن الشاعر طرفة بن العبد اقتنصها ساعة الغروب حينما تحاط السحب البيضاء بحُمرة في الأفق، يقول طرفة[٢]:

وَإِنَّا إِذَا مَا الغَيْمُ أَمْسَى كَأَنَّهُ　　　سَمَاحِيْقُ ثَرْبٍ وَهْيَ حَمْرَاءُ حَرْجَفُ

وشبه امرؤ القيس خيوطها بالثياب الحمراء[٣].

واستعار الشعراء لون الفرس البيضاء مع سواد بطنها وهي المعروفة **بالخيل البلق** لوصف السحب السود حينما يلمع حولها البرق، وحينئذٍ تكون إضاءة البرق الخاطفة للسحب مُقارِبةً لانكشاف سواد بطن الفرس البيضاء حينما ترفع يديها لتنحي ذكور الخيل عن ولدها، كما يقول خفاف بن ندبة[٤]:

أصاحِ ترى البرقَ لم يغتمضْ　　　إذا زعْزَعَتْهُ الجَنوبُ استَطَارا
فَسَلَّ مصابيحَهُ بالعشاءِ　　　تحسَبُ من حافتَيْهِ المنارا
كَأَنَّ تكشُّفَهُ بالنَّشَاصِ　　　بُلْقٌ تكَشَّفُ تحمي مِهارا

والصورة نفسها تتكررُ في شعر عروة بن الورد[٥]، وأوس بن حجر[٦]، وامرئ القيس[٧]، ولبيد بن ربيعة[٨].

### ٨- أدوات :

**أ- الرحى** :وهما أداتان حجريتان ثقيلتان مستديرتان تستخدمان لطحن الحبوب، واستعارها النابغة الذبياني لتصوير السحابة الكثيفة المُستديرة التي تُدخل فيها مجموعة من السحب الشديدة السريعة فتعصرها مُخْرِجَةً منها ماءً ثجَّاجاً وافراً مِدراراً، ولا يخفى نتاج كلٍ منهما في بعث الحياة والخصب،

---

(١) ديوان امرئ القيس ، ص٧٢. وانظر: شرح أشعار الهذليين ،٢: ٩١٩. والشعر لأبي صخر الهذلي .
(٢) ديوان طرفة بن العبد، ص١٣٠. السماحيق: القطع الرقاق. الثرب: شحم رقيق يغطي الكرش والأمعاء. الحرجف: الباردة.
(٣) ديوان امرئ القيس ، ص٩٦.
(٤) شعر خفاف بن ندبة ، ص٧٩ .
(٥) ديوان عروة بن الورد، ص٦٣.
(٦) ديوان أوس بن حجر ن ص١٥.
(٧) ديوان امرئ القيس ، ص٢٨١.
(٨) شرح ديوان لبيد بن ربيعة ، ص٨٩ .

يقول النابغة(١):

وكُلُّ مُلِثٍّ مُكْفَهِرٍّ سَحابُهُ    كَمِيْشِ التَّوالي مُرْثَعِنِّ الأسافِلِ
إذا رَجَفَتْ فِيْهِ رَحَى مُرْجَحِنَّةٌ    تَبَعَّقَ ثَجَّاجاً غَزِيْرَ الحوافِلِ

ب ــ **المزادة** : وهي إناء جلدي كبير يتزود فيه الماء، وشُبِّهتْ به السحابةُ لحظة انصباب الماء منها، يقول أمية بن أبي عائذ(٢):

وزَمْزَمَ في ذِي هيْدَبٍ لِسَحِيلِهِ    سِجَالٌ كما انْسَحَّ المَزَادُ المُجَزَّلُ

٩ ــ **بيت العنكبوت** : وهي صورة للسحاب الرقيق المعترض الخالي من الماء الذي يبدو في رقته وضعفه كغطاء بيت العنكبوت ، وهي صورة يستعيرها حاتم الطائي ليكشف من خلالها كَرَمَه حينما يشتدُّ البرد وترتفع الثريا مع غروب الشمس وساعتئذٍ تخلو السماء من البروق والسحب الماطرة، يقول حاتم(٣):

إذا النَّجمُ أَمْسَى مغربَ الشَّمسِ مائلاً    ولَمْ يكُ في الآفاقِ بوْنٌ يُنيرُها
إذا ما السماءُ لم تكُنْ غيْرَ حَلْبَةٍ    كَجدَّةِ بيْتِ العنكبوتِ يُنيرُها
فقدْ علمتْ غَوْثٌ بأنَّا سَرَاتُها    إذا أُعْلِمَتْ بعدَ السِّرارِ أمورُها

**الخاتمة:**

تعالق الشاعر الجاهلي مع كثير من الموجودات الحية وغير الحية وعبر عنها شعراً، وكانت السحب مظهرا طبيعياً متحركاً ذاتَ دلالاتٍ رمزيةٍ، أوحت بصور تتساوق معها شكلاً ودلالة، وهي صورٌ مستمدة من البيئة البدوية كالناقة والجبال والنعام وشحم الحيوان أو من البيئة الحضارية كالسفن والقصور المشيّدة، والمنسوجات المصنوعة بدقة، وقد استعار لها الشعراء صورا حركية للإنسان هي : الكسير، المقيد، الحبش، النصارى السكارى ،كما شُبِّهتْ بالرحى والمزادة وبيت العنكبوت، ومن ألوانها الأبيض والأسود، والأحمر. وقد وظّف الشعراءُ كلَّ صورةٍ من هذه الصور لتشكيل رؤية فنية للسحب.

وتبدو الرياح هي اللاعب الرئيسي في عالم الفضاء؛ فهي المحرك الوحيد للسحب التي تنشئها وتزجيها

(١) ديوان النابغة الذبياني ، ص١٩٥.ملث : السحاب الدائم . المكفهر : الشديد . كميش التوالي : السريع . المرثعن : المسترخي . مرجحنة: ثقيلة مستديرة . تبعق : انشق . ثجاج : كثير الصب .

(٢) شرح أشعار الهذليين ، ٢ : ٥٣٤. وانظر : قصائد جاهلية نادرة ، ص٣٥. والشعر لعدي بن وداع الأزدي .

(٣) ديوان حاتم الطائي ، تقديم وشرح زهير عبدالله ،دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م، ص٥٧ ، ٥٨ .الحلبة : سحابة مطرها قليل . الجدة : أي الجديد .

وترفدها بسحب أخر ثم تلقحها بقطرات الغيث لتتمخض بالمطر كما تتمخض الناقة النتـــوج، وكمـــا أن الرياح تمرى السحب وتستدر مطرها كما يستدر الأجير لبن الناقة، والرابطةُ بين السحابةِ والناقةِ ليـــست رابطةً عقديةً أسطوريةً مستمدة من الأمم الأخرى كالفراعنة، بل هما يشتركان في الـــشكل والوظيفـــة، فكلاهما يبعثُ الأمل والحياة والخصب، ولهذا لم يقف الشعراء عند هذهِ الصورةِ الموجبة، بـــل شـــبهوها بالجيش الكثير في سرعة الانتشار والوصول، ثم ما ينشأُ عنهما من دمار وهلاك، فهي في هذا المعْـــراضِ لا تمطر غيثاً مغيثاً بل دماً وموتاً.

وكان تصويرها بالسفن والجبال والنعام المعلق ملحظاً فنياً يشي بكبر حجمها ولونها الأسود ويشفُّ عن صورتها الثابتة حين رؤيتها لكنها في الحقيقة تتحرك ببطءٍ هادئ يُخيّلُ لمن يعاينها أنها جامـــدة وهـــي ليست كذلك.

وكان للون السحب الأسود دلالة على كثرة الماء فيها فشبهت بالليل والبحر ،وللون الأبيض وقـــع جمالي في تلوين الصورة فشبهت بالقصر والشحم وهدب الملابس،وشبه إضاءة البرق فيها بالخيـــل البلـــق، ولونها الأحمر بالوصائل، وحينما تتخللُ الشفقَ الأحمرَ تشبهُ الشحمَ الرقيق الذي يخالطهُ الدمُ، وقارب الشعر بين سيرها البطيء وحركة الإنسان الكسير، والمقيد بالأغلال، والنصارى الذين يلاقـــون رجـــل الـــدين، والأحباش السود الذين يتحركون بحرابهم البيض، والسكارى المترنحين، وشُبِّهَ دخول السحب الصغيرة إلى الثقيلة ثم عصرها وإخراج ما فيها من ماء بطحن الرحى للحبِّ وتحويله إلى طحين منثور، وأما انـــصباب الماء منها فقد شُبِّهَ بانسكاب الماء من المزادة، وحينما تكون خفيفة قليلاً ماؤها فإنها تشبه بيت العنكبوت .

وبعدُ، فإن الصور السابقة تتماهى مع السحب في الشكل، ولكل صورة أيضاً منحى دلالي يتسق مع غيره؛ لِتُؤلفَ مفاصلَ الصورةِ بقطبيها المتضادين الإحيائي والتدميري، وبمصدريها المتنافرينِ المتوازيينِ البادية والحضارة، وفي ذلك تعزيز متوالٍ لما يكتنف وعي الشاعر الجاهلي من تكثيف وتنويع في مصادر الـــصورة ينبلجُ لحظةَ الإبداع. فهناك موجودات في السماء يماثلها أشياء حية وغير حية على الأرض بيد أن التعبير عن هذا التماثل فنياً يبقى هو المحفِّزُ الذي يستنفر الذاكرة لِتُدْرِكَ جمالية التلازم التصويري، وكلما اتسعت دائرة استنطاق النص وتعمقت كلما انداحت دائرة الجمال وتبلّرت.

**المصادر المراجع:**

١. د. أحمد محمد الحوفي: أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٨م.
٢. الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٥٥م.
٣. الأعشى: الديوان، تحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٥٠م.
٤. امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م.
٥. د. أنور أبو سويلم، ١- الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٢م.
٢-المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار، عمان، ١٩٨٧م.
٦. أوس بن حجر: الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠م.
٧. د. إيليا الحاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م.
٨. بشر بن أبي حازم: الديوان، تحقيق د. عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م، ط٢.
٩. بنو تميم: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، تحقيق عبدالحميد المعيني، طبعة نادي القصيم، السعودية، ١٩٨٢م.
١٠. د. بهجة عبدالغفور الحديثي، أمية بن أبي الصلت حياته وشعره، ط٢.
١١. أبو تمام: ديوان الحماسة، برواية أبي منصور الجواليقي، شرحه وعلّق عليه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١.
١٢. الثعالبي : أبو منصور إسماعيل الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، دار الكتب العلمية، بيروت.
١٣. د. ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م.
١٤. حاتم الطائي : الديوان، تقديم وشرح زهير عبدالله ،دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٥م .
١٥. الحادرة: الديوان، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.
١٦. حسان بن ثابت : شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١م
١٧. الحطيئة: الديوان، برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق، د. نعمان محمد أيمن طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م، ط١.
١٨. خفاف بن ندبة: شعره، جمعه وحققه د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٨م.
١٩. الخنساء: شعرها، تحقيق أكرم البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٦٣م.
٢٠. أبو دؤاد الإيادي: شعره، فصل من كتاب "دراسات" في الأدب العربي "للمستشرق غوستاف غرنباوم، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩م.

٢١. أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، شرح وتقديم سوهام المصري، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٦٨م.
٢٢. سحيم عبد بني الحسحاس: الديوان عبدالعزيز الميمني، دار الكتب المصرية، مصر، ١٩٦٨م.
٢٣. سلامه بن جندل: الديوان، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٤م، ط٢.
٢٤. ابن سيده: علي بن إسماعيل المعروف بابن سيده ،المخصص، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي ،بيروت.
٢٥. الشماخ بن ضرار الذبياني: الديوان، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، ١٩٦٨م.
٢٦. الشمردل بن الشريك اليربوعي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد ١٨، الجزء الثاني، ١٩٧٢م.
٢٧. شهاب الدين النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر.
٢٨. طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥م.
٢٩. الطفيل الغنوي: الديوان، تحقيق محمد عبدالقادر أحمد، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨م.
٣٠. د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣م، ط٣.
٣١. عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧م
٣٢. عدي بن زيد العبادي :ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع ، بغداد، ١٩٦٥م.
٣٣. عروة بن الورد : الديوان، دراسة وشرح وتعليق، أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م .
٣٤. علقمة الفحل: الديوان، تحقيق لطفي الصقال، دار الكتاب العربي، حلب، ١٩٦٩م.
٣٥. علي حسن موسى: السحب الغيوم، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٨٨م.
٣٦. عمرو بن قمئية: الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، طبعة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٦٥م.
٣٧. الفيروزآبادي: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت.
٣٨. قيس بن الخطيم: الديوان، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.
٣٩. لبيد بن ربيعة : شرح ديوان لبيد بن ربيعة العاملي، تحقيق د. إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م، ط٢.
٤٠. المثقب العبدي: الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧١م.
٤١. المسيب بن علس: شعره، تحقيق د. أنور أبو سويلم، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٤م.

٤٢. د. مصطفى عبدالشافي الشورى، الشعري الجاهلي تفسير أسطوري، مكتبة لبنان، لبنان، ١٩٩٦م.
٤٣. المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م.
٤٤. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٥٦م.
٤٥. النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٦م.
٤٦. د. نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢م، الطبعة الثالثة.
٤٧. هذليون: ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.
٤٨. د. يحيى الجبوري : قصائد جاهلية نادرة ،مؤسسة الرسالة ،بيروت، ١٩٨٢م، الطبعة الأولى.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد (٢)، عدد (٣)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

# صيغ المبالغة القياسية
## اتحاد المبنى والمعنى

د. محمد أمين الروابدة *

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٨/١٧ تاريخ قبوله :٢٠٠٦/٣/١٤

## ملخّص

وردت عن العرب أبنية صرفية متعددة تدل على المبالغة، تجاوزت أربعين بناء، بعضها قياسي وبعضها الآخر غير قياسي، والغريب أن الأبنية غير القياسية جاءت في معظمها تدل على المبالغة في السياقات اللغوية المختلفة فقط؛ بينما جاءت الأبنية القياسية مشاركة في دلالاتها لأبنية أخرى، ومن خلال دراسة صيغ المبالغة القياسية يحاول هذا البحث أن يجيب عن السؤال الآتي :هل معنى البناء الصرفي منفردا يؤّدي المعنى نفسه حين يكون مركّبا أو أن الأمر بحاجة إلى مدلول آخر ينضاف إلى تلك البنى الصرفية ليؤدي الدلالة المطلوبة؟ وبتعبير آخر : اتحاد المبنى والمعنى اللذين ينتظمهما السياق اللغوي لو انفرد كل واحد منهما في الدلالة هل يحقق الغاية المطلوبة ؟

## Abstract

In the Arabic linguistic lore, there are more than forty morphological forms expressing intensification. Some of these are analogical, while the rest are sanctioned by use. What is unusual about the majority of the latter is that they denote intensification only, whereas the former can denote, in addition to intensification, other senses as well. The present research studies the analogical intensificational forms in an attempt to answer the question: "Does the form of the word in the morphological analysis conform to the signs that identify the grammatical functions of the words in the sentence?", or, "Does the form of the word require another sign in order to realize the required sense?" In other words, "Does the form of the word alone realize the required sense?", or, "Is it in need of a co-text or a register in which to be used?"

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة .

**المدخل:**

جاء في لسان العرب[١] أن المبالغة هي: أن تبلغ في الأمر جهدك، ويقال: بلغ في الأمر، أي: جهد. والبلاغ: الكفاية. وتحدث البلاغيون عنها، وهي من مصطلحاتهم التي أولوها العناية المطلوبة، وعندما ذكرها قدامة بن جعفر، نراه يدخلها في نعوت المعاني، ويصفها بأن ((يذكر الشاعر حالا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكر من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له)) [٢]، ويذكر النقاد[٣] أنه هو الذي سمّاها المبالغة، بينما سمّاها ابن المعتز:الإفراط في الصفة[٤]. وذكروا أنها فنّ من فنون الكلام، ونوع من محاسنه، ومتى كانت جارية على جهة الغلو والإغراق فهي مذمومة، وعلى هذا مذهب البلاغيين والنقاد [٥].

ويلحظ من المعنى الكلي لما ذكره اللغويون والبلاغيون لهذا اللفظ أنه يدور حول تجاوز الحد المراد من المعنى العام للجملة ، وألا يكتفى بما تيسر من معنى، أو ساواه فيه غيره، وألا يقتصر على ذلك بل يزيد فيه.

والمعنى البلاغي كحال المعنى اللغوي لا يتوقف عند بناء منفرد، بل يأخذ في الاعتبار السياق اللغوي الذي تؤديه الجملة، والدلالة المعنوية في ألفاظها .

أما الصرفيّون ، فيعرّفونها بأنها: صيغ تشتق من الفعل الثلاثي قياسا للدلالة على وصف من قام بالحدث مع قصد المبالغة والتكثير في المعنى[٦].

ويتراءى لي أن المعنى الصرفي للمبالغة لا يخرج في دلالته عمّا تعارف عليه البلاغيون بفن الإغراق في الصفة، أو الإفراط في الوصف، فالتكثير والمبالغة، وهو تعبير صرفي يلتقي في المعنى مع الإفراط في الوصف التعبير البلاغي، فهما صنوان في مقصدهما الكلّي، والخلاف بينهما يدور حول أخذ الصرفيين في الاعتبار البناء في الشكل العام للسياق ، بينما بنى البلاغيّون واللغويّون أيضا وصفهم على ما يؤديه السياق من معنى.

ونحن في كلامنا المصنوع نصدر أحكاما على هذا القول، أو ذاك؛ نتمثل بها أقوال البلاغيين فنصفها بالمبالغة، فنقول: قول مبالغ فيه، وعبارة بليغة، ومعنى بليغ، ولا تبالغ في قولك، وذلك إذا أردنا أن نبين حالة من الحالات، أو وصفا من الأوصاف، زاد في حدّه عن المعهود من أمثاله،وكل ذّلك يصرّح بالإفراط

(١) مادة : بلغ.
(٢) نقد الشعر: قدامة بن جعفر ص ١٤٦.
(٣) البلاغة العربية : أحمد مطلوب ص ٢٩١.
(٤) نفسه : ص ٢٩١.
(٥) نفسه : ص ٢٩١.
(٦) النحو الوافي ، عباس حسن ٣/ ٢٥٧ ، وانظر : التطبيق الصرفي : عبده الراجحي ص ٧٧.

في وصف الظاهرة، أو التكثير والمبالغة في دلالة الألفاظ.

ونلحظ في كتب الصرفيين ربطا وثيقا بين اسم الفاعل، والصفة المشبهة، وصيغ المبالغة، من جهة أنها جميعا تشتق من الفعل المتعدي كما هو الحال في صيغتي: اسم الفعل والمبالغة، واللازم قياسا كما في :الصفة المشبهة، ثم تفترق هذه الثلاثة في المعنى العام الذي يؤديه البناء في سياق الجمل ، من حيث: الثبوت، والحدوث، والمبالغة والتكثير. وفي تقريرهم هذا نتبين أنها ضوابط صرفية، وأبنية فرعية، وخصائص محددّة يتميز بها هذا البناء عن ذاك في المعنى الأصلي، وفي الزيادة التي تتحقق في المعنى الكلي للبناء من خلال السياق. كما أنها –من جهة أخرى _ ضوابط تنماز بها من غيرها من أبنية المشتقات، ووسائل تعين في فهم دلالة البناء العام حيث تعتمد اللغات على وسائل متعددة في توليد ألفاظها، وتنمية مفرداتها، وثراء مفرداتها، وفق أنظمة محددة، وطرائق معينة لا تحيد عنها.

وقد جاءت هذه الصيغ ضمن هذه المنظومة الاشتقاقية؛ لتؤدي دلالة محددة من خلال أبنية قياسية، وأخرى لها الدلالة نفسها لكنها لم ترق إلى درجة القياس؛ لندورة ما جاء من أمثلة على أبنيتها، وعدم تداولها فيما آل إلينا من منظوم الكلام ومنثوره.

وقد يشار هنا إلى درجة الالتقاء في المعنى المجرد بين هذه الصيغ، ودلالة اسم الفاعل كما نصّ على ذلك ابن بري حيث قال: ((إن باب فاعل ك: ضارب وقاتل، عام لكل من صدر منه الفعل قليلا كان أو كثيرا، فلا يمنع أن يقع (فاعل) موقع (فعّال) المختص بالكثير لعمومه ألا ترى أن قوله تعالى: ((والذين في أموالهم حق معلوم للسائل والمحروم)) (١)، لا يقضي أن يكون السائل هنا من قلّ سؤاله، ومثله في صفات الباري: الخالق، والخلاق، والرازق والرزّاق ... والمراد بأحدهما ما يراد بالآخر ...)) (٢).

كما يشار –أيضا_ إلى درجة التقاء الدلالة في المعنى المجرد – أيضا – بينها وبين الصفة المشبهة كما نص على ذلك الغلاييني، فقال:((صيغ المبالغة ترجع عند التحقيق إلى معنى الصفة المشبهة؛ لأن الإكثار من الفعل يجعله كالصفة الراسخة في النفس)) (٣). لكن ذلك يبقى في حدود الممكن، لكنه لا يكون هو القاعدة المقيسة المتبعة في كل الأحوال إلا فيما يحتمل من دلالة المعنى العام الذي تؤديه في النهاية أبنية الفاعل وصيغ المبالغة والصفة المشبهة؛ من كونها مشتقة من الحدث للدلالة على وصف من قام بالفعل لكنها – كما قلت – تفترق بعد ذلك، وإلا فما الداعي إلى هذا الفصل بينها، وجعل كل واحدة منها على هيئة مخصوصة للدلالة على معنى خاص، في الوقت الذي نعلم فيه أن وظيفة البناء هو توجيه الذهن إلى دلالة معينة في

---

(١) المعارج ٢٤.

(٢) النحو الوافي ، ٣ / ٢٣٩ هامش (٤) قال : جاء في :ص ١٣٠ من : شرح درة الغواص ما نصه : قال ابن بري ...

(٣) جامع الدروس العربية : مصطفى الغلاييني ١/١٩٣.

صورة معينة تنتظم الصورة الراسخة في الذهن المعنى الدلالي الذي يؤديه البناء؛ ولذا، فإنهم ملتزمون تعريفها في بدايات الحديث عنها، وبأنها ما اشتقّت من كذا على وزن كذا؛ لتؤدي دلالة معينة، وهذا مدلول عليه في مظان الكتب القديمة والحديثة.

**صيغ المبالغة:**

وردت عن العرب أبنية صرفية متعددة تدل على المبالغة، تومئ من أول وهلة إلى وجود تقارب في أصواتها، لا تفترق في معظمها إلا من جهة: تضعيف العين، أو مد الصوت وتقصيره، مع إغلاق المقطع الممدود في بعضها بالتاء، أو بالنون، مما يعني أنه يمكن رد بعضها إلى البعض الآخر، ووضعها في مجموعات بنائية وقد رأيت ذلك ،فجعلتها في مجموعات سبع، هي [١]:

**المجموعة الأولى:**

١- فعيل ، مثل : عليم ، قدير ، بصير.

٢- فَعِل ، بتقصير صوت المدّ في البناء الأصلي (فعيل) مثل : حذر ، فكه ، مزق.

٣- فعيلة، بزيادة التاء في آخرالبناء الأصلي ، مثل: بصيرة، في نحو قوله تعالى ((بل الإنسان على نفسه بصيرة))[٢]، فإن فيه زيادة للمبالغة، قال أبو حيّان:التاء للمبالغة [٣]، وكذا قال محي الدين درويش: ((الهاء فيه ليست للتأنيث، بل للمبالغة)) [٤].

٤- فعّيل، بكسر الفاء وتشديد العين، مثل: قدّيس، سكّير.

٥- فعّيلى، بزيادة ألف مقصورة على البناء السابق، مثل:قتّيبى، وهجّيرى[٥].

٦- فُعّيل، بضم الفاء، مثل: سُكّيت[٦].

٧- فيعل، قلب مكاني في موضعي العين وصوت المد في (فعيل )، مثل: سيكب في قول عامر بن الطفيل[٧]:

فَلتخبِرَنّك فاقدُ عن شجوها    حَذِلُ مدامعها بدمع سَيكَب

(١) لا يعني من هذه المجموعات الحصر في أوزان صيغ المبالغة الواردة عن العرب .

(٢) القيامة ١٤.

(٣) البحر المحيط : أبو حيان ٣٨٣/٨.

(٤) إعراب القرآن الكريم وبيانه : محي الدين درويش ٢٩٩/١.

(٥) القتّيبى : لكثرة النميمة . والهجّيرى : لكثرة الكلمة المترددة على لسان الرجل . الكامل :للمبرد ٢/ ٧١٤ – ٧١٥ وقد ذكر منها ابن سيدة في المخصّص نحو(٢٨) كلمة.

(٦) المعجم الوسيط ، مادة : سكت.

(٧) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل : هدى جنهوتيشي ص ١٥١. حذل مدامعها : طول البكاء . بدمع سيكب :الماء المسكوب.

٨- فيعلان، بزيادة ألف ونون على البناء السابق، مثل: كيذبان[١].

٩- فعلان، بحذف صوت المد من البناء السابق وتسكين العين، مثل: رحمن، وكَذبان[٢].

- المجموعة الثانية ، هي:

١- مِفعَل ، جاء في فصيح ثعلب قال: ((امرأة مهذر، أي: كثيرة الهذيان))[٣]، وأورد عامر ابن الطفيل هذا البناء للمبالغة في اسم واحد هو: محرب، في قوله[٤]:

ولقد أبلت الخيل في عَرصاتكم    وسطَ الديار بكل خِرق مِحرَب

وقال العيني: ((وسيف مجذم، فإنه مبالغة للجاذم، وهو القاطع))[٥].

٢- مفعال، بمد صوت العين في( مفعل) السابق، مثل: منحار، ومضراب، ومطعان، والشاهد:

إنه لمنحار بوائكها[٦].

٣- مفعالة، بزيادة التاء، مثل: مجذامة، جاء في الصحاح: رجل مجذامة: سريع القطع للمودة[٧]. وفي اللسان: رجل مجذام ومجذامة: قاطع للأمور[٨].

٤- مفعيل، تبادل في صوتي المدّ اللذين يليان العين، (مفعال، مفعيل) يؤنس بذلك ورودهما معا في الوصف، جاء في لسان العرب ((فرس محضير: الذكر والأنثى في ذلك سواء، وفرس محضير ومحضار ،بغير هاء للأنثى ،إذا كان شديد الحضر، وهو العدو))[٩] ومنه: امرأة معطير كثيرة العطر[١٠].

---

(١) لسان العرب ، مادة : كذب . ومثلها : كيذُبان ، بضم الذال.

(٢) في لسان العرب (( الرحمن الرحيم ))بنيت الصفة الأولى على : فعلان ؛ لأن : فعلان ، من أبنية المبالغة . وفي أضواء البيان للشنقيطي ((الرحمن الرحيم )) هما وصفان لله تعالى ، واسمان من أسمائه الحسنى ، مشتقّان من الرحمة على وجه المبالغة ، والرحمن : أشدّ مبالغة من الرحيم . ١/ ٣٩ – ٤٠

(٣) ص ١٢١.

(٤) يرى الخليل أن ( مِفعَل ) مقصور عن (مفعال) . انظر : المخصص ٢/١٢٤ و١٤/ ١٩٩ والمحكم لابن سيدة ١/ ١٠ والأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل : ص ١٥١.أبلت الخيل في عرصاتكم : قدمًا حتى بالت في دياركم . الخرق : الشاب الوسيم . ومحرب : صاحب حرب.

(٥) شرح المراح في التصريف للعيني ص ١٢٤.

(٦) الكتاب : سيبويه ١/٥٦ والمقتضب للمبرد ٣/ ١٤٤ والكامل : ١/٣٢٦ وشرح المراح : ص ١٢٥.

(٧) الصحاح : مادة : جذم.

(٨) اللسان ، مادة : جذم . وانظر : شرح المراح : ص١٢٤.

(٩) مادة : حضر.

(١٠) القاموس المحيط ، مادة : عطر.

٥- مفعلان، بزيادة ألف ونون، مثل:مَكذَبان[١].

- المجموعة الثالثة ، هي:

١- فعال، بفتح الفاء والعين، مثل: فساق وفجار[٢].

٢- فعالة، بزيادة التاء، مثل: عزازة، قال المبرد ((والعزازة: العّز، والمصادر تقع على (فعالة) للمبالغة، يقال: عز عزا وعزازة، كما تقول: الشراسة والصرامة، قال الله تعالى: ((قال يا قوم ليس بي سفاهة)) [٣]، وفي موضع آخر ((ليس بي ضلالة)) [٤][٥].

٣- فعالية، بإضافة ياء مفتوحة قبل التاء، مثل: صناعية، جاء عند عامر بن الطفيل[٦]:

سود صناعيّة إذا ما أوردوا		صدرت عُتُومتهم ولمّا تُحلب

جاء في اللسان: قوم صناعية، أي: يصنعون المال، ويسمّنون ... فصلاهم، ولا يسقون ألبان إبلهم الأضياف[٧].

٤- فعال، بضم الفاء وفتح العين، مثل: طوال، وعجاب، يقول عامر بن الطفيل[٨]:

ولجامٍ في رأس أجردَ كالجذ		ع طُوال وأبيضٍ قصّال

يقول فاضل السامرائي: ((ومن غير شك أن الطّوال أكثر من الطويل ... ومثل هذا عظام وهو الكبير الضخم، وهو أكثر من العظيم))[٩] ومثل هذا ذكر في سبب الانتقال من ((عجيب)) إلى ((عجاب)) في قوله تعالى: ((بل عجبوا أن جاءهم منذر منهم فقال الكافرون هذا شيء عجيب))[١٠] وقوله تعالى: ((أجعل الآلهة إلها واحدا إنّ هذا لشيء عجاب))[١١]، قال: ((وعدل من عجيب إلى عجاب وذلك أن

---

(١) مادة : كذب ، وجاء فبه : مكذبانة.

(٢) المزهر : للسيوطي ٢/٢٤٣.

(٣) الأعراف : ٦٧.

(٤) الأعراف : ٦١.

(٥) الكامل : ١/٢١٧ – ٢١٨.

(٦) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل : ص١٥١. سود : عبيد سود هجناء . صناعية : يصنعون المال ويسمنون فصلانهم ولا يكرمون أضيافهم . العتومة : الناقة الغزيرة اللبن.

(٧) مادة : صنع.

(٨) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل : ص ١٥٠. قصال : السيف الذي لا ينثني .خفق حشاها : تُرعد في الجدّة . ململمة: مجتمعة الخَلق . تلاقيها بعيد : لا تلحق في السبق.

(٩) العربية تاريخ وتطور ، إبراهيم السامرائي ص ٢١٦.

(١٠) ق آية ٢.

(١١) ص آية ٥.

فعالا أبلغ من فعيل عند العرب))[١]. ويحمل المصدر دلالة المبالغة في هذا الوزن، يقول السامرائي ((وقد يلتقي في بناء (فعال) بالضم الوصف ... والأدواء وهي مصادر، ومنها: الصداع والهيام ومنها: الخمال، وهو داء يصيب مفاصل الإنسان وقوائم الحيوان ... ومثله:القلاب لوجع القلب، وتحمل عليه: الزحار والخناق، ومن مصادر هذا الباب ما يدل على الأصوات: كالسعال والصراخ والبكاء والحداء))[٢].

٥- فُعّال، بتشديد العين، مثل: وضّاء، وكبّار، وهو أبلغ من (فعال) بالتخفيف يقول العيني: ((فإذا أردت زيادة المبالغة شدّدت العين، وقلت: كبّار وطوّال، قال الله تعالى: ((ومكروا مكرا كبّارا))[٣] وقرئ بالتخفيف))[٤]. ومثل هذا جاء عند محي الدين درويش في قوله تعالى السابق، قال: ((وهو بناء مبالغة أبلغ من (كبار) بالضم والتخفيف)) [٥].

ويكون هذا البناء جمع تكسير كما في كلمة (فجّار) من قوله تعالى ((كلا إن كتاب الفجار لفي جحيم)) [٦] وتقول: أنت رجل فجّار، أي: كثير الفجور. ومثله:هذا رجل فخار بأهله.

٦- فعّال، بفتح الفاء وتشديد العين، وهو أكثر من أن يحصى، مثل: حلاّف، همّاز، مشّاء

- المجموعة الرابعة ، هي:

١- فُعل، بضم الفاء وتسكين العين، مثل: غفل.

٢- فُعَلة، بضم الفاء وفتح العين وزيادة التاء، مثل: ضُجَعة: الكسلان الكثير الضجوع[٧] وضُحَكة، ولُعَنة، وهُزَأة ، ومنه قوله تعالى: ((ويل لكل همزة لمزة)) [٨] وهو من الأبنية القياسية التي أقرها مجمع اللغة العربية بالقاهرة[٩].

٣- فُعُلة، بضم الفاء والعين وهو انسجام صوتي، مثل: كُذُبة[١٠].

٤- فِعِلّة، بكسر الفاء والعين وهو انسجام صوتي مع تشديد اللام، مثل طمرّة في قول عامر بن الطفيل[١١]:

---

(١) التعبير القرآني ص ٣٦.
(٢) العربية تاريخ وتطور : ص٢١٦.
(٣) شرح المراح في التصريف : ص ١٢٥.
(٤) وهي قراءة ابن محيصن ، التبيان في إعراب القرآن للعكبري ٢/٤٦٩.
(٥) إعراب القرآن الكريم ، لمحي الدين درويش ٨ / ٨٤.
(٦) المطففين ، ٧.
(٧) المعجم الوسيط ، مادة : ضجع.
(٨) الهمزة آية ١.
(٩) تيسيرات لغوية ، شوقي ضيف ص٩٦ وجاء في فصيح ثعلب ص ٣٠٠ (( وإذا سكنت العين فهي تدل على اسم المفعول . )) وانظر: شرح المراح ، ص ١٢٥.
(١٠) لسان العرب ، مادة : كذب
(١١) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل ، ص ١٥١.

وكلّ طِمِرّة خَفِقٍ حشاها		مُلملمة تلاقيها بعيد

والطمرّة: الفرس الوثابة، أو الجواد الشديد العدو[١].

٥- فُعّل، بضم الفاء وتشديد العين، مثل: قلّب، وحوّل، رجل حوّل قلّب: محتال بصير بتقليب الأمور[٢].

- المجموعة الخامسة، هي:

١- فعول، مثل: شكور وصبور.

٢- فعولة، بزيادة التاء، قال ثعلب: ((امرأة ملولة، فالتاء فيه للمبالغة؛ إذ يقال أيضا: رجل ملولة)) [٣].

٣- فعولة، بضم الفاء والعين وهو انسجام صوتي بينهما إضافة إلى زيادة التاء، مثل: فروقة، وهو: الشديد الفزع[٤].

٤- فُعّول، بضم الفاء وتضعيف العين، مثل: قدوس، وسبّوح.

٥- فاعول، مثل: فاروق، قال جرير يمدح عمر بن عبد العزيز[٥]:

أشبهت من عمر الفاروق سيرته		سنّ الفرائض وائتمت به الأمم

٦- فاعلة، مثل: خائنة، وراوية[٦].

ويكثر هذا الوزن في الدلالة على اسم الآلة، مثل: شاحنة، وحافلة،وقاطرة،وباخرة، وقاذفة.

٧- فيعول، بزيادة الياء قبل العين، مثل: قيّوم، قال أبو حيان في شرحه لقوله تعالى ((الحيّ القيّوم)) [٧] ((وقالوا: فيعول من صيغ المبالغة)) [٨].

- المجموعة السادسة، وتبدو رباعية الجذر، وهي:

١- فِعليل، بكسر الفاء، مثل: سرطيط، وهو: كثير البلع[٩].

٢- فعلعل ، مثل : غشمشم ، جاءت عند عامر بن الطفيل في قوله[١٠]:

---

(١) لسان العرب ، مادة : طمر.
(٢) المعجم الوسيط ، مادة : قلب.
(٣) الفصيح ، ص ١٢٠ . وانظر : المزهر ٢/ ٢٤٣.
(٤) شرح المراح في التصريف ، ص ١٢٥.
(٥) ديوان جرير ، ص ٤١٥.
(٦) فصيح ثعلب ، ص١٢١ والمزهر ٢/ ٢٤٣.
(٧) البقرة ، ٢٥٥.
(٨) البحر المحيط ، ٢ / ٦٠٨.
(٩) اللسان ، مادة : سرط . وانظر : فصيح ثعلب ، ٢٦٣.
(١٠) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل ، ص ١٥١.

ونحن فعلنا بالحليفين فَعلَة نفت بعدها عنّا الظلوم الغَشمَشما

وجاء في اللسان: الغشمشم: الجريء الماضي[١] .

- المجموعة السابعة، تبدأ بصوت التاء، وهي:

١- تِفعَل ، بكسر التاء ، نحو: رجل تقول[٢].

٢- تِفعَلة ،نحو : رجل تِقوَلة : كثير القول[٣].

٣- تَفعال، بفتح التاء، مثل: تلعاب، وتحراق، قال هنري فلش: ((ومن الأهمية بمكان أن نلحظ أن( تفعال) مصدرا للصيغة الأولى[٤] يحتوي لونا من المبالغة لا يوجد في الفعل ذاته)) [٥].

٤- تِفعال ، بكسر التاء ، مثل : تقوال ،وتكلام للذي يتكلم كثيرا ، إضافة إلى دلالته على المصدرية والتصغير [٦].

ويبدو لي من خلال هذا العرض لصيغ المبالغة الواردة عن العرب، أن الأنماط المتبعة فيها تماثل إلى حد كبير الأنماط المتبعة في أبنية جموع التكسير، فكما أن هناك نمطا ضيقا مقتصرا على البناء المجرد مع الاعتماد على الحركة كوسيلة وحيدة للتفريق بين المفرد والجمع، مثل: أسد وأُسد؛ نجد مثل ذلك في صيغ المبالغة، مثل: غَفَل وغُفل ، وغَدَر وغُدر . وكما أن هناك نمطا موسّعا يعتمد على الزوائد واللواحق في بناء الجمع، مثل: أشقياء في جمع: شقي؛ نجد مثل هذا في صيغ المبالغة، مثل: تقوال، مبالغة: قال، أو: محضير، مبالغة: حضر. وكما أن هناك تحويرا في مكان الأصوات بإبدال صوت مكان آخر، كما في: ثور، وثيرة؛ نجد مثل ذلك في صيغ المبالغة، مثل: قيّوم. وكما أن هناك إطالة صوت من أصوات المدّ في مثل: جمل وأجمال؛ نجد مثل ذلك في أبنية المبالغة، كما في: علم وعليم. وكما أن هناك تحويرا يعتمد على تغيير في البناء ، وهو تغيير غير نمطي تكاثرت أشكاله، وتعددت صوره بطريقة مدهشة، مثل: قاضي وقضاة؛ نجد مثل هذا أيضا في صيغ المبالغة، مثل: وضّاء وكبّار. ويحكم هذه التغييرات مبدأ السهولة في البناء الجديد؛ لاعتماد جلّه على إطالة صوت من أصوات المدّ .

ويبدو لي أن هذا التعدد في هذه المجموعات قد يكون له صلة بعروض الشعر، حين يحتاج الشاعر لمثل ذلك في إقامة وزن أو قافية معينة، فهي مساحات أعطت للشاعر قدرا فسيحا في التصرف و لم تقيّده، أو

---

(١) مادة : غشم.

(٢) مقاليد التصريف ، للخليلي ١ / ٨٥.

(٣) نفسه.

(٤) يقصد (فعل).

(٥) العربية الفصحى ، هنري فليش ص ١١١.

(٦) نفسه.

تناسب لرؤوس الآيات القرآنية، كما يلاحظ في قوله تعالى ((ومكروا مكرا كبّارا)) [١]حيث جاءت مناسبة لما قبلها من رؤوس الآيات؛ خاصة إذا علمنا أن أرقى الوسائل التعبيرية لدى العرب هو الشعر إيقاعه محدود، والزيادة فيه كالنقص، فكانت صيغ المبالغة المتعددة لديه كجموع التكسير حالة ملحة؛ لتقوم بوظيفة الجبائر العروضية لملء فراغات وخانات محددة.

إنّ خاصية التعدد في البناء في جموع التكسير تماثل إلى حدّ كبير خاصية تعدد البناء في صيغ المبالغة، فكلاهما ينطلق من مبدأ التكثير .

إن أبنية المبالغة غير القياسية التي عرضنا لها جاءت في معظمها تدل على المبالغة فقط، بينما جاءت الأبنية القياسية التي اتفق عليها معظم العلماء المحدثين والقدماء مشاركة في دلالتها لدلالات أخرى، كما سيتضح بعد.

الصيغ القياسية للمبالغة:

الصيغ القياسية للمبالغة هي: فعول، وفعيل، وفعِل، وفعّال، ومفعال، وللعلماء وقفة في بناءي: فعِل، وفعيل، وهل هما من أبنية المبالغة القياسية أم لا ؟

أما ( فَعِل )، فقد عدها سيبويه من أبنية المبالغة صراحة[٢] وفي قول أبي حيان: ((ومنع أكثر البصريين من إعمال (فعيل وفَعِل ) منهم المازني والزيّادي والمبرد)) [٣] ما يشير إلى إخراج هذه الصيغة من أبنية المبالغة، ونص في معرض حديثه عن دلالات أبنية المبالغة إلى أن (فَعِل) ((لمن صار كالعاهة)) [٤] في إشارة إلى أنها صفة مشبهة، ولا دلالة فيها للمبالغة. وكذا رأي ابن مالك[٥]. ووافق الجرمي سيبويه، وكذا الزجّاجي وابن عصفور والسيوطي وابن خالويه[٦].

ورأى شوقي ضيف أنه لا يوجد لها قياس في الدلالة على المبالغة بينما تنقاس – كما يقول – في الصفة المشبهة – كما نصّ النحاة – قياسا مطّردا من (فعِل) اللازم الدال على الأدواء والعيوب والهيجانات والفرح والحزن، مثل: وجع وحدب وعطش وبطر ونكد ومرح ... وما دامت هذه الصيغة مطّردة في القياس في باب الصفة المشبهة ولا قياس لها في الدلالة على المبالغة، فينبغي أن نخرجها من باب صيغ المبالغة ونقصرها على باب الصفة المشبهة))[٧].

---

(١) نوح ٢٢.

(٢) الكتاب ١/٥٦.

(٣) ارتشاف الضرب من لسان العرب ، لأبي حيان ٥/ ٢٢٨٣.

(٤) نفسه ٥ / ٢٢٨١.

(٥) نفسه

(٦) المقرب ، لابن عصفور ١/ ٢٨ وشرح المفصل ، لابن يعيش ٦/٧٣.

(٧) ص ٩٥.

ويبدو لي أن ما ذكره شوقي ضيف متابعا بذلك أكثر النحاة أقرب إلى الصواب، وأقوى في الاتبـــاع، يقوّي هذا التوجه ما يؤخذ من دلالة في قول ابن يعيش فيما يتعلق ببناء (فعِل ) قياسا إلى غيره مـــن أبنيـــة المبالغة والتي جاءت أبنيتها القياسية وغير القياسية دالة على تكثير في البناء فضلا عن تكثير في المعنى، يقول: ((زيد ضرّاب عبيده وقتّال أعداءه، كما قالوا: زيد يضرّب عبيده ويقتّل أعـــداءه إذا كثـــر ذلـــك منـــه وكان:ضرّاب وقتّال بمنزلة: ضارب وقاتل، كما كان: يضرّب ويقتّل بالتشديد بمنزلة: يضرب ويقتل من غير تشديد؛ لأنه يريد به ما أراد بفاعل من إيقاع الفعل إلا أن فيه إخبارا بزيادة مبالغة)) [١]. فالمعنى المأخوذ من تشديد الفعل يقابله المعنى نفسه المأخوذ من دلالة التشديد في الاسم، وهو دلالة التكثير والمبالغـــة والقـــوة أيضا، ونحن في دلالة الصفة المشبهة لا نروم التكثير والمبالغة في معناها بقدر ما نقصد ثبوت المعنى ولزومه.

**صيغة (فعيل):**

وأخرج شوقي ضيف بناء (فعيل) أيضا من أبنية المبالغة القياسية، وجعلها من أبنية الصفات المشبهة، وجاء بجملة من الاستدلالات التي ترجح رأيه، فقال: ((هذه الصيغة – مثل سابقتها (فعِل) – ليس لها قيـــاس في الدلالة على المبالغة بينما تنقاس في الصفة المشبهة، باعتراف النحاة قياسا مطّردا من (فعُل) مضموم العـــين الدال على الغرائز، والأوصاف الخِلقية والخُلقية، مثل: قبيح وجميل وحليم ... ولاحظ سيبويه من قديم أن هذه الصيغة من صيغ المبالغة نادرة الاستعمال فقال: ((فمما هو الأصل الذي عليه أكثر المبالغـــة: فعـــول ومفعال وفعّال وفعِل، وقد جاء فعيل)) [٢]. وفي ذلك ما يشير إلى ندرة مجيء (فعيل)، واستعماله، وتبعه ابن مالك فذكر أنه قليل الورود، وقد يقال: إن (فعيل) تشتق أحيانا من أفعال متعدّية، مثل: رحمه الله، فهـــو رحيم، وعلمه ،فهو عليم، وكأنها معدولة في هاتين الصيغتين وما يماثلهما عن (فاعل) للمبالغة، إذ يقـــال: راحم ورحيم، كما يقال: عالم وعليم.

وفي رأينا أن تحمل هاتان الصيغتان المعدولتان عن (فاعل) وما يماثلهما على دلالة الصفة المشبهة المفيدة للثبوت والاستمرار؛ لأن حمل الأمثلة على المبالغة شذوذ في قياسية صيغة (فعيل) وخروج عن أصلها، وفي اللسان لابن منظور L الرحمن الرحيم ) بنيت الصفة الأولى على (فعلان)؛ لأن (فعلان) من أبنية المبالغـــة، و(رحيم) (فعيل) بمعنى (فاعل)، كما قالوا: سميع بمعنى: سامع، وقدير بمعنى: قادر. ومما يؤكـــد أن صـــيغة (فعيل) من الأفعال المتعدّية إنما تدل على معنى (فاعل) دون مبالغة استخدام القرآن الكريم لكلمتي: علـــيم وعالم، في وصف الذات العلية لهما دون أي فارق، في مثل: ((عالم الغيب والشـــــهادة))[٣] ((والله عليم

(١) ٦/ ٧٣.

(٢) الكتاب ١/ ٥٦.

(٣) الرعد ٩.

بالمتقين)) [١] و ((كان الله بكل شيء عليما)) [٢][٣]. وهو بهذا يتفق مع المبرد الذي يقول: ((فأما ما كان على (فعيل ) نحو: رحيم وعليم، فقد أجاز سيبويه النصب فيه، ولا أراه جائزا؛ وذلك أن (فعيلا) إنما هو اسم الفاعل من الفعل الذي لا يتعدّى[٤]، فما خرج إليه من غير ذلك الفعل فمضارع له، ملحق به، والفعل الذي هو لفعيل في الأصل إنما هو ما كان على (فعُل)، نحو: كرُم فهو: كريم، وشرُف فهو: شريف، وظرف فهو: ظريف، فما خرج من باب: علم وشهد ورحم، فهو ملحق به)) [٥]. فهما متّفقان في أن الأصل في هذا البناء هو صفة مشبهة، وأن ما خرج عنه من أفعال متعدّية ملحق به حسب تعبير المبرّد أو يحمل دلالة الصفة المشبهة المفيدة للثبوت والاستمرار، حسب تعبير شوقي، إلا أن المبرّد لم يفهم من عبارة سيبويه، كما فهمها شوقي، كما لم يومئ مجيء (قد) في تعبير سيبويه هذه الإماءة، بل إن العلماء مجمعون على أن سيبويه يرى أن (فعيلا) كباقي أخواتها من صيغ المبالغة، ويكفي التدليل عليه بعبارة المبرد السابقة ((فقد أجاز سيبويه النصب فيه ولا أراه جائزا)) ويقول ابن يعيش :((والصحيح ما ذهب إليه سيبويه، وهو القياس؛ لأن صفات المبالغة إذا كانت معدولة جاز أن تتعدى، فمن ذلك: فعول ومفعال وفعال، فهكذا سبيل فعيل إذا كان معدولا، كقولك: رحيم من: راحم، وعليم من: عالم، فيجوز: زيد رحيم عمرا، كما تقول: راحم عمرا)) [٦].

كما لا يفهم من كلام ابن منظور أنه أخرج ((رحيم)) من دلالة المبالغة، وأرى أن قول ابن منظور: ((بنيت الصفة الأولى)) ما يشير إلى أن ((فعلان)) تأتي للمبالغة، لا إنكار مجيء ((فعيل)) للمبالغة، جاء في الكشّاف ( وفي (الرحمن) من المبالغة ما ليس في (الرحيم) ولذلك قالوا: رحمان الدنيا والآخرة ورحيم الدنيا)) [٧]، وهذا ما يشير إلى أنهما للمبالغة إلا أن (الرحمن) فيه زيادة مبالغة، وهو ما أشار إليه صاحب أضواء البيان أيضا، قال: ((هما وصفان لله تعالى واسمان من أسمائه الحسنى مشتقان من الرحمة على وجه المبالغة، والرحمن أشد مبالغة من الرحيم)) [٨] وفي البحر المحيط ((الرحمن (فعلان) من الرحمة، وأصل بنائه في اللازم من المبالغة... والرحيم فعيل محول من فاعل للمبالغة)) [٩]. بل إن الصفة إذا تكررت، فإنها

(١) آل عمران ١١٥.
(٢) الفتح ٢٦.
(٣) تيسيرات لغوية ٩٥ –٩٦.
(٤) يقصد بذلك : الصفة المشبهة.
(٥) المقتضب ، ٣/ ١١٤ –١١٥.
(٦) شرح المفصل ٦/ ٧٣ ، وانظر : ارتشاف الضرب من لسان العرب ، ٥ / ٢٢٨٣ ، والمقرب ، ١/٢٨.
(٧) الكشاف ، ١/٦.
(٨) أضواء البيان ، ١ / ٣٩ – ٤٠.
(٩) البحر المحيط ، ١ / ٣١.

تفيد زيادة في المبالغة والتكثير نص على ذلك القرطبي في قوله تعالى: ((قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم)) [١] قال: ((والعليم فعيل للمبالغة والتكثير في المعلومات في خلق الله تعالى، والحكيم معناه: الحاكم وبينهما مزيد المبالغة)) [٢] ثم إنني لم أجد أحدا من المفسّرين من يوافق أسلوب التوكيد الذي أشار إليه شوقي من أنه لا فارق في الدلالة بين :عالم وعليم، أو بين: فاعل وفعيل، في وصف الذات الإلهية، يقول أبو حيّان في قوله تعالى :(من لدن حكيم عليم)) [٣] ((وعدل من صيغة الحاكم إلى الحكيم لأجل المبالغة ولمناسبة العزيز ... فإن قلت: لم حملت الحكيم على أنه محول من فاعل إلى فعيل للمبالغة، وهلا جعلته فعيلا بمعنى: مُفعل ، فيكون معناه : المُحكم ... ولئن سلمنا ذلك فهو من الندور والشذوذ والقلة بحيث لا ينقاس ، وأما :فعيل ، المحوّل من : فاعل ، للمبالغة فهو منقاس كثير جدا خارج عن الحصر ، كعليم وسميع وقدير وخبير وحفيظ ، في ألفاظ لا تحصى ، وأيضا فإن العربي القح الباقي على سليقته لم يفهم من حكيم إلا أنه محول للمبالغة من : حاكم ، ألا ترى أنه لما سمع قارئا يقرأ :( والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا نكالا من الله والله غفور رحيم)) [٤] أنكر أن تكون فاصلة هذا التركيب السابق ((والله غفور رحيم)) ، فقيل له : التلاوة ((والله عزيز حكيم)) ،فقال : هكذا يكون عزّ فحكم ، ففهم من : حكيم أنه محول للمبالغة من : حاكم ، وفهم هذا العربي حجة قاطعة بما قلنا)) [٥]. وقال عن قوله تعالى ((والله بما تعملون عليم)) [٦] ((فانظر إلى هذه المبالغة والتأكيد في حفظ الأموال)) [٧].

وأما قول شوقي ضيف من أنه لا يوجد فرق دلالي بين: عالم وعليم، في وصف الذات الإلهية، وإنما وردا بالدلالة نفسها فقد تكفّل عباس حسن بالرد على من قال بذلك، يقول: ((ليس في صيغة ( عالم ) دليل صريح على أن تلك الذات تفعل العلم قليلا أو كثيرا بخلاف صيغة عليم، فإنها تدل بذاتها وصيغتها الصريحة على الكثرة والمبالغة في ذلك الفعل؛ ولذا تسمّى: صيغة مبالغة، ومن ثم كان الذي يستخدم صيغة (فاعل) يرمي إلى بيان أمرين: المعنى المجرّد مطلقا وصاحبه ،دون الاهتمام ببيان درجة المعنى: قوّة أو ضعفا، وكثرة وقلة، بخلاف الذي يستخدم صيغة المبالغة، فإنه يقصد إلى الأمرين ،مزيدا عليهما بيان

---

(١) البقرة ٣٢.
(٢) الجامع لأحكام القرآن للقرطبي ١/ ١٠٤.
(٣) النمل ، ٢٧.
(٤) المائدة ، ٢٨.
(٥) البحر المحيط ، ٣ /٤٤.
(٦) البقرة ، ٢٨٣.
(٧) البحر المحيط ، ٢/ ٧٤٩.

الدرجة كثرة وقوّة، ولهذا لا يصاغ من مصدر فعل لا يقبل الزيادة والنقصان، فلا يقال: موّات ولا قتّال في شخص مات أو قتل؛ إذ لا تفاوت في الموت والقتل)) [١].

**اتّحاد المبنى والمعنى:**

يقول سيبويه ((وقالوا: الخلق، فسوّوا بين المصدر والمخلوق، فاعرف هـذا النحـو، وأجـره علـى سبيله)). [٢] في إشارة دالة على أن العرب أدركت النظر في المعاني المحتملة للبناء، وأنه صالح للدلالة –أحيانا – على أكثر من معنى، وأن تحقق هذه الكثرة بحاجة إلى إمعان النظر في دلالات الصيغ وتفـسيرها علـى الوجه الذي تحتملها، وفيه إشارة واضحة إلى أن مقصد البناء، أو دلالته لا تظهر في كثير من الأحيان إلا إذا وضع في سياق لغوي معين، بحيث يتعاضد البناء مع المعنى ويتّحدا معا ليكوّنا الدلالة المعينة. وخاصة إذا ما علمنا أن وظيفة البناء هو توجيه الذهن إلى دلالة معينة مختزنة في الذاكرة في صورة من الصور تنتظم الصورة الراسخة في الذهن المعنى الدلالي المعين في حالة تلاقيهما، ولا يمكن لهذا المعنى الكلي أن يتّضح إلا إذا وجد في سياق لغوي معين، فالمبنى منفرد لا يؤدي الدلالة المطلوبة، والمعنى الصرفي لا يتّضح في كثير من الحالات إلا من خلال المبنى القياسي، يقول تمام حسان: ((فالمعاني الوظيفية التي تعبر عنها المبـاني الـصرفية هـي بطبيعتها تتسم بالتعدد والاحتمال، فالمبنى الصرفي الواحد صالح لأن يعبّر عن أكثر من معنى واحد مـا دام غير متحقق بعلامة ما في سياق ما)) [٣]. فكما أن السياق اللغوي هو((حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة متجاورة وكلمات أخرى مما يكسبها معنى خاصا محدودا)) [٤]. وأنه يوضح كثيرا من العلامـات الدلالية[٥] وأن ((دراسة معنى الكلمة من خلال السياق اللغوي ...توقف المرء على المعنى الدقيق الذي يحدد تحديدا نابعا من معطيات الاستعمال الفعلي البعيد عن الوصف التقريبي للمعنى)) [٦]. وأن المعنى الذي يقدمه المعجم اللغوي للكلمة هو معنى عام ومتعدد، ويتصف بالاحتمال في حين أن المعنى الذي يقدمه الـسياق اللغوي هو معنى معين له حدود واضحة، وسمات محددة، غير قابلة للتعدد، أو المشاركة في التعميم.

كذلك الأمر، فإن السياق اللغوي يؤدي الغرض نفسه بالنسبة إلى كثير من الأبنية أو الصيغ الـصرفية، فهو يلعب دورا أساسيا في توضيح المعنى المراد، ولا أدل على ذلك مما نجده – مثلا – في التفريق بين اسمي الزمان والمكان والمصدر الميمي من الفعل الثلاثي، وبينها وبين اسم المفعول من غير الثلاثي، فلا يوجد دالة

(١) النحو الوافي ، ٣ / ٢٥٨.
(٢) الكتاب ، ٢ /٢٢٩.
(٣) اللغة العربية معناها ومبناها ، تمام حسان ص ١٠٠.
(٤) مبادئ اللسانيات ، أحمد قدورة ص ٢٩٥.
(٥) نفسه.
(٦) نفسه ، ص ٣٠٢.

أخرى غير السياق توضح المدلول المطلوب[١].

فهل أبنية المبالغة القياسية يمكن أن تندرج في هذا المفهوم ؟

**١ - وزن (فعيل ):**

هو من الأوزان القياسية للمبالغة كما رأينا ، لكنه لم يقتصر فيما آل إلينا من أقوال العرب على هذه الدلالة، بل تعداها إلى دلالات أخرى ، فجاء دالا على الصفة المشبهة ، ودالا على اسم المفعول ،ودالا على معنى الجمع ، كما جاء دالا على المصدر ، يقول أبو حيّان ((الرحيم فعيل محوّل عن فاعل للمبالغة ... وقيل : وجاء : رحيم ، بمعنى : مرحوم ، قال العملّس بن عقيل :

فأما إذا عضّت بك الأرض عضة    فإنك معطوف عليك رحيم)) [٢]

وفي قوله تعالى ((من لدن حكيم عليم)) [٣] قال أبو حيّان ((وعدل من صيغة الحاكم إلى حكيم لأجل المبالغة)) [٤] بينما لا يمكن أن نلحظ هذه الدلالة ل(حكيم) في قوله تعالى ((تلك آيات الكتاب الحكيم)) [٥] لفساد المعنى؛ إذ لا يمكن أن يوصف الكتاب بأنه حكيم، فالدلالة الواضحة التي يؤديها وهي: اسم المفعول، حيث تعني: الكتاب المحكم، ومثله في الدلالة على المفعولية، وجاء على وزن فعيل: جريح وأسير وسليب وظنين، وغيرها ونحن نقول: الرجل الحكيم، لمن وصف بالحكمة، وشهر بها ،فتكون دالة على صفة مشبهة. ومثله لفظة (عليم ) في قوله تعالى ((والله عليم بالمتقين)) [٦] مقارنة بقولنا: الموضوع عليم لدينا، الأولى: صيغة مبالغة بينما تحمل الأخرى دلالة اسم المفعول وورد في معنى الجمع في قوله تعالى((وحسن أولئك رفيقا)) [٧] ف((رفيقا)) بمعنى : رفقاء . وقوله تعالى((والملائكة بعد ذلك ظهير)) [٨] ف((ظهير)) أي : أعوان، بمعنى : ظهراء، وفي قوله تعالى ((فلما استيأسوا منه خلصوا نجيّا))[٩]، فقوله((نجيا)) واحد يؤدي عن الجمع ، ويقع على الواحد كقوله تعالى ((وقرّبناه نجيا))[١٠] وجمعه : أنجية[١١]. وقس على ذلك من الأمثلة

(١) شرح المراح في التصريف ، ص ١٣٣.
(٢) البحر المحيط ، ١ /٢٩.
(٣) النمل ، ٦.
(٤) البحر المحيط ٣ /٤٤.
(٥) لقمان ٢.
(٦) آل عمران ١١٥.
(٧) النساء ٦٩.
(٨) التحريم ٤.
(٩) يوسف ٨٠.
(١٠) مريم ٥٢.
(١١) البرهان في علوم القرآن ٣/٨٥ وانظر : الجامع لأحكام القرآن ٥/١٧٦ و١٨/١٢٦.

التي يؤدي فيها البناء دلالتين مختلفتين في سياق الجملة.

كما جاء هذا البناء مصدرا، قال البغدادي: ((والنكير : الإنكار ، وهو من المصادر التي أتت على (فعيل) ، كالنذير والغدير ، وأكثر ما يأتي هذا النوع من المصادر في الأصوات ، كالنذير والهديل))(١). ومنه: صهيل، ونعيق، ونقيق، وزفير، ويعدّ هذا البناء – كما قلنا- من أبنية الصفة المشبهة ويأخذ حكم القياس المطّرد من الأفعال التي جاءت من وزن: فعُل، الدال على الغرائز والأوصاف الخِلقية والخُلقية، مثل: كريم، وقبيح، وجميل، وعظيم.

**٢ - فعّال:**

وهو من أبنية المبالغة القياسية المتّفق عليها قديما وحديثا، كقوله تعالى: ((ولا تطع كلّ حلاّف مهين، همّاز مشّاء بنميم، منّاع للخير معتد أثيم)) (٢) وقوله تعالى((سمّاعون للكذب أكّالون للسحت سمّاعون لقوم آخرين)) (٣) وقوله تعالى: ((لكل صبّار شكور)) (٤) وهو كثير مطّرد.

زيادة التاء:

وتزاد على هذا البناء التاء لزيادة المبالغة ك: رجل علاّمة ونسّابة لكثير العلم، والمعرفة بالأنساب؛ فإن فيه زيادة مبالغة على قولهم: علاّم ونسّاب، وفي فصيح ثعلب: ((ولتأكيد المبالغة، نحو: علاّم ونسّاب))(٥).

لكن هذا الوزن لا يستقر عند هذه الدلالة، فقد يتجاوزها إلى دلالة أخرى ،فيؤدي معناها، وفي عبارة أبي حيّان ما يشير إلى هذا، قال: ((وفعّال لمن صار له كالحرفة)) (٦). وتحت عنوان: التأثير العميق للقياس، ذكر هنري فليش في: العربية الفصحى، هذا المعنى، فقال: إن صيغة (فعّال) ((تلك التي لم تكن في لغة الشعر القديمة، وفي لغة القرآن سوى اسم فاعل للمبالغة قد تحوّلت بتأثير الآرامية إلى التعبير عن أسماء الحرف، ومن ذلك: نجّار وبنّاء ... وزادها القياس في هذه الوظيفة التعبيرية الجديدة خصوبة وسعة، حتى نجدها – أيضا – مستعملة لقبا في مثل: كلاّب، مربي الكلاب، وجمّال: حادي الإبل، وفيّال: مروّض الفيلة))(٧). وهو ما نقرؤه في قول شوقي ضيف : ((ويسقط معنى المبالغة في هذه الصيغة حين تستخدم لتدلّ على الصانع

(١) خزانة الأدب ، ٧/٤١٦.
(٢) القلم ، ١٠ –١٢.
(٣) المائدة ٤٢.
(٤) إبراهيم ٥.
(٥) فصيح ثعلب ، ١٢١.
(٦) ارتشاف الضرب من لسان العرب ، ٥ / ٢٢٨١.
(٧) العربية الفصحى ، ٧٩.

صاحب الحرفة))[١] وفي قول عباس حسن –أيضا_ ((كثر في الآساليب الفصيحة المسمومة استعمال صيغة (فعّال) للدلالة على النسب بدلا من يائه، وكثر هذا في الحرف، فقالوا: حدّاد، لمن حرفته الحدادة، ونجار، لمن حرفته: النجارة، وكذلك: لبّان.)) وأضاف: ((وجعلوا من استعمالها في النسب قوله تعالى: ((وما ربّك بظلاّم للعبيد))[٢]. أي: ليس بمنسوب إلى الظلم، وحجّتهم أن صيغة (فعّال) لو كانت للمبالغة، وليست للنسب؛ لكان النفي منصبا على المبالغة وحدها، فيكون المعنى: وما ربّك بكثير الظلم، فالنفي هو الكثرة وحدها دون الظلم الذي ليس كثيرا، وهذا معنى فاسد))[٣].

وللرازي ملمح آخر في تفسير هذه الآية، ويبدو أنه يلتقي مع كثير من الآيات القرآنية، يقول: ((صيغة المبالغة جيء بها لكثرة العبيد، لا لكثرة الظلم، كما قال الله تعالى: ((ولا يظلم ربك أحدا))[٤]. وقال: ((عالم الغيب))[٥] و((علاّم الغيوب))[٦] لما أفرد المعمول لم يأت بصيغة المبالغة، ونظيره قولهم: زيد ظالم لعبده وعمرو ظلاّم لعبيده))[٧]. فهو يلتقي مع الصيغ الأربع الواردة في أواخر سورة التوبة في قوله تعالى: ((لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم))[٨]. والصيغ هي: عزيز، حريص، رؤوف، رحيم، وهي من أبنية المبالغة، وهي مطابقة في دلالة الكثرة التي يشير إليها معنى ((ماعنتم)) وموافقة للكثرة –أيضا – في قوله تعالى: ((عليكم)) و((بالمؤمنين)) كما يبدو لي .

كما تأتي صيغة (فعّال) بكثرة لتدل على اسم الآلة، وذكر العيني أن الوسيلة الوحيدة للتمييز بين اسم الآلة وصيغة المبالغة في هذا الوزن لا تكون إلا من خلال السياق، يقول: ((ويجيء اسم الفاعل للمبالغة نحو: صبّار، فإنه مبالغة للصابر، وجبّار: مبالغة للجابر، وقهّار مبالغة: للقاهر، وسيف محذام؛ فإنه مبالغة للحاذم، وهو القاطع، وهذه الأبنية مشتركة بين اسم الآلة وبين مبالغة اسم الفاعل، والفرق بالقرينة))[٩]. ومثل ذلك: هذا الرجل سمّاع للكذب، ولدى الطبيب سمّاعة أذن. وكذلك: وهل وظيفتك قطّاع طرق ؟ ولديّ قطّاعة للّحم. وقالوا: المؤمن وزّان لكلامه خزّان للسانه، وفوق السطح خزّان مياه.

---

(١) تيسيرات لغوية ، ٩٣.
(٢) فصلت ، ٤٦.
(٣) النحو الوافي ، ٣/ ٢٦٩ هامش رقم ١٢.
(٤) الكهف ، ٤٩.
(٥) الأنعام ، ٧٣.
(٦) المائدة ١٠٩.
(٧) مسائل الرازي وأجوبتها من غرائب آي التنزيل ، للرازي /* ص٣٨.
(٨) التوبة ، ١٢٨.
(٩) شرح المراح في التصريف ، ص ١٢٤.

**٣ – صيغة (فعول ):**

من الأبنية المتّفق عليها عند القدماء والمحدثين في الدلالة على المبالغة، ويطّرد قياسها من الأفعال المتعدية واللازمة، لكن هذا البناء –أيضا لا ينفرد بهذه الدلالة، بل يلتقي مع دلالات أخرى، فيأتي منه الصفة المشبهة، وإن كانت أمثلته نادرة، مثل كلمة: حصور، بينما أمثلتها الدالة على المبالغة كثيرة جدا، وكثرتها تقتضي عدّها من أمثلة المبالغة، -كما – قلنا نحو: منوع: لمن كثر منعه، وجزوع: لمن عظم جزعه، قال تعالى: ((إذا مسّه الشر كان جزوعا، وإذا مسه الخير كان منوعا)) (١)(٢). ويأتي على بنائه المصدر كما في قوله تعالى((فتقبلها ربّها بقبول حسن)) (٣) ف (قبول ) جاءت هنا مصدرا، و لم تشعر بالمبالغة، وكذا في قوله تعالى: ((وأولئك هم وقود النار)) (٤) وقوله: ((النار ذات الوقود)) (٥) قال العكبري: ((الجمهور على فتح الواو، وهو الحطب، وقرئ بالضم وهو لغة في الحطب، والجيّد أن يكون مصدرا بمعنى التوقّد))(٦). كما يدل على اسم المفعول، يقول المبرّد: ((فإذا قلت: رسول لم ترد به معنى فِعل؛ إنما تريد أن غيره أرسله)) (٧). وذكر أبو حيان من المصادر التي جاءت على وزن (فعول): الوضوء والطهور والولوع والقبول)) (٨).

**٤ – وزن ( مفعال ):**

وهو من الصيغ القياسية المشتركة بين المبالغة واسم الآلة إضافة إلى دلالته على المصدرية، ويبدو أن صيغ: مفعل ومفعال ومفعيل، لعبت المصوّتات القصيرة فيها دورا بنائيا، وأن ملمح المبالغة ما زال فيها رغم هذا التعدد البنائي؛ بدليل ورود أمثلة ثرّة دلّت عليها، في مظان الكتب، نصّ عليها العلماء في أكثر من موضع، فيرى الخليل(٩) أن: مفعل، مقصور عن: مفعال، وفي لسان العرب يقرن بين: مفعال ومفعيل، في الدلالة على المبالغة، يقول: ((فرس محضير، وامرأة معطير: كثيرة العطر والحضر، وشاع فيه: مفعال، أيضا – كمحضار، ومعطار، ومهذار)) (١٠). وكذلك في القاموس المحيط، يقول: ((فرس محضير: الذكر والأنثى

(١) المعارج ، ٢٠ – ٢١.
(٢) شرح المراح في التصريف ، ص ١٢٤.
(٣) آل عمران ، ٦٣.
(٤) آل عمران ، ١٠.
(٥) البروج ، ٥.
(٦) التبيان في إعراب القرآن ، ١/ ١٩٥.
(٧) المقتضب ، ٣/١١٧.
(٨) البحر المحيط ، ١ /١٠٢.
(٩) المخصص ، ٢/ ١١٤ ، والمحكم ، ١/ ١٠.
(١٠) لسان العرب ، مادة : حضر.

في ذلك سواء، وفرس محضير ومحضار، بغير هاء للأنثى إذا كان شديد العدو))[١]. وفي فصيح ثعلب: ((امرأة مهذر، أي: كثيرة الهذيان))[٢]. وفي العربية الفصحى يقول: ((الأسماء أو الصفات التي تفيد التكبير تأتي في صورة: مفعل ومفعال ومفعيل، مثل: مزحم ومحرب ومحراب (محارب شجاع)، ومكثر ومكثار ( الذي يحب الكلام كثيرا ) ومعطر ومعطير ( الذي يستعمل العطر كثيرا ) وهي ما زالت مستعملة في العربية الأدبية الحديثة، كقولك: مفضال . وقد جرت العادة على اعتبار هذه الصيغ التكبيرية تبعا لرايت أسماء آلة مستخدمة على سبيل المجاز))[٣]. ويسقط معنى المبالغة[٤] في هذه الصيغة حين تستخدم للدلالة على اسم الآلة، مثل: ميزان ومنشار، ومفتاح، ومقصّ ومقود، وجاء في التتزيل: ((فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره، ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره))[٥]. ومما خرج عن معنى المبالغة إلى معنى المصدرية قوله تعالى: ((وإذ أخذنا ميثاق بني إسرائيل))[٦]. فالميثاق هنا بمعنى: الإثاق، وفي قوله تعالى: ((وأوفوا الكيل والميزان بالقسط))[٧]. وقوله تعالى:((إن الله لا يخلف الميعاد))[٨]. فالميزان: مصدر، بمعنى: الوزن، والميعاد: كذلك بمعنى: الوعد، وكلاهما جاء على وزن: مفعال[٩].

صيغ خالية من معنى المبالغة:

ورد عن العرب بعض الصيغ ، والتي جاءت على بناء من أبنية المبالغة، خالية من المبالغة مقتصرة في دلالتها على المعنى المجرد الذي لا مبالغة فيه، بل يدل على ما يدل عليه اسم الفاعل، كقول الشاعر:

وكلّ جمال للزوال مآله        وكلّ ظلوم سوف يبلى بظالم

فإن لفظة (ظلوم ) هنا ليست للمبالغة؛ إذ المقام يقتضي أن يكون المراد منها هو: ظالم، وليس: كثير الظلم؛ لأن كلا من الاثنين سيلقى ظالما، من غير أن يتوقف هذا اللقاء إلا على مجرد وقوع الظلم من أحدهما، دون نظر لقلة أو كثرة. ومثله لفظة (فخور) في قوله تعالى: ((إن الله لا يحبّ من كان مختالا فخورا))[١٠]. فليس

(١) مادة : حضر.
(٢) الفصيح ، ١٢١.
(٣) ص، ١١٥.
(٤) تيسيرات لغوية ، ص ٩٣.
(٥) الزلزلة ، ٧و٨.
(٦) البقرة ، ٨٣.
(٧) الأنعام ، ١٥٢.
(٨) آل عمران ، ٣ والرعد ، ١٣.
(٩) التبيان في إعراب القرآن ، ١ /٤١.
(١٠) النساء ، ٣٦.

المراد هنا: كثرة الفخر؛ لأن الله يكره صاحب الفخر مطلقا، بغير نظر إلى كثرة فخره أو قلته[١].

وجاء في : البرهان في علوم القرآن ،((أن صفات الله التي هي صيغة المبالغة كغفار ورحيم وغفور ومنان كلها مجاز ، إذ هي موضوعة للمبالغة ولا مبالغة فيها ؛ لأن المبالغة هي أن تثبت للشيء أكثر مما له ، وصفات الله متناهية في الكمال لا يمكن المبالغة فيها. والمبالغة أيضا تكون في صفات تقبل الزيادة والنقصان وصفات الله متزهة عن ذلك)) [٢]. وقال الزمخشري في تفسير قوله تعالى ((واتّقوا الله إن الله توّاب رحيم))[٣] ((والمبالغة في (التواب) للدلالة على كثرة من يتوب من عباده ، أو لأنه ما من ذنب يقترفه المقترف إلا كان معفوّا عنه بالتوبة ، أو لأنه بليغ في قبول التوبة مترل صاحبها مترلة من لم يذنب قط))[٤].

**الخلاصة:**

١- أن العرب أدركت النظر في المعاني المحتملة للبناء وأنه صالح للدلالة -أحيانا- على أكثر من معنى، وأن مقصد البناء لا يظهرإلا إذا وضع في سياق لغوي معين .

٢- يجب أن يتعاضد البناء مع المعنى المراد ، ويتّحدا معا ليكونا الدلالة المعينة ، أي أن السياق اللغوي يلعب دورا أساسيا في توضيح المعنى المراد في أبنية المبالغة .

٣- أن أبنية المبالغة القياسية هي : فعيل ، فعول ، فعّال مفعال بإخراج صيغة فَعِل) منها ، على الأرجح من الآراء.

٤- أن أبنية المبالغة القياسية جاءت مشاركة في دلالتها لدلالات أخرى ولا يمكننا الحكم عليها بأنها للمبالغة إلا من خلال السياق .

٥- أن أبنية المبالغة غير القياسية جاءت في معظمها تدل على المبالغة فقط .

(١) النحو الوافي ، ٣ / ٢٦٢.
(٢) البرهان في علوم القرآن ٣/٨١-٨٢.
(٣) الحجرات ١٢.
(٤) الكشاف ٤/٣٧٤.

**المصادر :**


١ – البغدادي ، عبد القادر ، **خزانة الأدب ولب لباب لسان** العرب ، تحقيق : عبد السلام هارون ، الطبعة الثالثة ، ١٩٩٦

٢-ثعلب ، أبو العباس ، **كتاب الفصيح** ، تحقيق ، د. عاطف مدكور ، دار المعارف.

٣ – ابن جعفر ،أبو الفرج قدامة ، **نقد الشعر** ، تحقيق : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨

٤ – جنهويتشي ،د . هدى ، **الأبنية** الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل ، دار البشير ، الطبعة الأولى ١٩٩٥.

٥ – الجوهري ، إسماعيل بن حماد، **تاج اللغة وصحاح العربية** ، تحقيق، أحمد عبد الغفور عطار ، القاهرة ١٩٦٦.

٦ – حسان ، د . تمام ، **اللغة العربية معناها ومبناها** ،الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩.

٧ – حسن ، عباس ، **النحو الوافي** ، دار المعرف الطبعة الثامنة ، ١٩٧٧.

٨ – أبو حيان ،محمد بن يوسف أثير الدين ، **ارتشاف الضرب من لسان العرب** ، تحقيق : د. رجب عثمان محمد ، مراجعة : د . رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩٨.

٩ – الخليلي ، سعيد بن خلفان ، **مقاليد التصريف** ، دار التراث القومي ، سلطنة عمان ، ١٩٨٦.

١٠ – درويش ، محي الدين ، **إعراب القرآن الكريم وبيانه**، د ار اليمامة ، الطبعة السابعة ، ١٩٩٩.

١١ – الراجحي ، د . عبده ، **التطبيق الصرفي** ، دار النهضة العربية .

١٢ – الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، **مسائل الرازي وأجوبتها من غرائب التنزيل** ، تحقيق : إبراهيم عطيوة عوض ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٥ .

١٣- الزركسي ، بدر الدين محمد بن عبدالله : البرهان في علوم القرآن ، دار المعرفة ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٩٤

١٤ – الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر ، **الكشاف** ، دار عالم المعرفة .

١٥ – السامرائي ، د . إبراهيم ، **العربية تاريخ وتطور** ، مكتبة دار المعارف ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٣.

١٦ – السامرائي ، د . فاضل صالح ، **لمسات بيانية في نصوص من التنزيل** ، دار عمار ، الأردن ١٩٩٨.

١٧ – سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، **الكتاب** ، طبعة بولاق .

١٨– السيوطي ، جلال الدين ، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها** ، تحقيق : محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٨٧

١٩– ابن سيدة ، علي بن إسماعيل ، **المخصص** ، دار الأوقاف الجديدة ، بيروت .

٢٠– ابن سيدة ، **المحكم والمحيط الأعظم في اللغة** ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٥٨ – ١٩٦٢ .

٢١– الشنقيطي ، محمد أمين ، **أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن** ، عالم الكتب ، بيروت.

٢٢– ضيف ، د . شوقي ، **تيسيرات لغوية** ، دار المعارف .

٢٣– ابن عصفور ، علي بن مؤمن ، **المقرب** ، تحقيق : أحمد عبد الستار الجواري ، وعبد الله الجبوري ، الطبعة الأولى ١٩٧١

٢٤– ابن عطية ، جرير ، **ديوان جرير** ، دار صادر .

٢٥- العكبري ، أبو البقاء ، عبدالله بن محمد : التبين في اعراب القرآن ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، مكتبة عيسى البابي الحلبي

٢٦- العيني ، بدر الدين محمود بن أحمد ، **شرح المراح في التصريف** ، تحقيق : د ، عبد الستار جواد .

٢٧ - الغلاييني ، الشيخ مصطفى ، **جامع الدروس العربية** ، المكتبة العصرية ٢٠٠٢ .

٢٨ فليش ، هنري ، **العربية الفصحى** ، تعريب : د . عبد الصبور شاهين ، دار المشرق ، الطبعة الثانية ١٩٨٣.

٢٩ - الفيروز أبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب ، **القاموس المحيط** ، دار الكتب العلمية ، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥.

٣٠- ابن قتيبة ، أبو محمد عبدالله بن مسلم ، **أدب الكاتب** ، شرح وتقديم : الأستاذ : علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٨ .

٣١- قدورة ، د . أحمد ، **مبادئ اللسانيات** ، دار الفكر المعاصر ، الطبعة الأولى ١٩٩٦.

٣٢- القرطبي ، أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري ، **الجامع لأحكام القرآن** . دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الخامسة ١٩٩٦.

٣٣- المبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد ، **الكامل في اللغة والأدب** ، تحقيق : محمد أحمد الدالي ،مؤسسة الرسالة ، الطبعة الثانية ١٩٩٣ .

٣٤- مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، **المعجم الوسيط** ، الطبعة الثانية .٣٣

- مطلوب ، د. أحمد ، **البلاغة العربية** ، **المعاني والبيان والبديع** ، الطبعة الأولى ١٩٨٠ .

٣٥- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين ، **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت .

٣٦- ابن يعيش ، موفق الدين بن يعيش ، **شرح المفصل** ، عالم الكتب ، بيروت .

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد (٢)، عدد (٣)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ/ نيسان ٢٠٠٦م

# المعايير النقدية والبلاغية في أدب أمير المؤمنين عمر بن الخطاب - رضي الله عنه -

د. يوسف القماز *

تاريخ تسليم البحث : / /٢٠٠٥ تاريخ قبوله : / /٢٠٠٦

## ملخّص

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز شخصية عمر بن الخطاب في مجال الدراسات الأدبية والنقدية وبيان مدى مساهماته - رضي الله عنه - في مجال النقد والبلاغة خاصة إذا علمنا أن الدراسات في هذا المجال شحيحة يشوبها شيء من الضبابية في أذهان الدارسين ، وهي نوع من الرد على الذين ذهبوا إلى القول بأن الأدب قد ضعف ولان مع مجيء الإسلام، ناهيك عن أن الدراسات التي تناولت ابن الخطاب - رضي الله عنه - كانت تدور في فلك تأثيراته الدينية في مجالات قيادة الأمة والمجتمع الإسلامي، دون التركيز على جوانب حياته الأدبية . وقد استطاعت هذه الدراسة أن تخلص إلى القول بان شخصية ابن الخطاب - رضي الله عنه - لم تكن لتؤثر في مجالات الدولة الإسلامية في قضاياها الدينية والإدارية فحسب ، بل تعدت ذلك إلى جوانب لا تقل أهمية عن ذلك، ألا إنه الجانب الأدبي الذي ارتبط بإحكام مع الجانب الديني في عقلية عمر الفذة . ومن جهة أخرى استطاعت أن تمنع تمرير مقالة ليونة الشعر عند مجيء الإسلام ؛ فالناظر لأول وهلة على الكم والنوع الأدبي والإنتاج الشعري في فترة الخلفاء الراشدين فقط - وهي فترة لم تقطع سوى القليل القليل في بحر الزمن قياسا مع فترة الأدب الجاهلي التي امتدت عبر ثلاثة قرون على اقل تقدير- يجد أنه قد تفوق على الأدب الجاهلي كما وكيفا ، كما يجد تقدما وازديادا في الملاحظات النقدية ، والبلاغية أيضا على يد الخلفاء الراشدين خاصة عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - وعنهم أجمعين - بفضل عوامل شتى أبرزها القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف.

### The Critical and Rhetorical Criteria that Omar Ibin Al-Khattab Possessed

## Abstract

This study aims at shedding light on the contributions of Omar Ibin Al-Khattab to literary and critical studies. This aspect in the Life of this caliph is ignored or unknown as his religious and great leadership obtain what we all know about him. The significance of these contributions arises as some researchers are imbued with the belief that literary and critical studies became weak due to the advent of Islam. This belief is refuted based on the rich literary and poetic products during the limited sovereignty period of the four Islamic caliphs compared with the product of the Jahili Period that lasted for three centuries. The increase of literary and critical observations of Omar Ibin Al-Khattab is due to various factors, such as the Holy

Quran and the traditions of the Prophet (PBUH).

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

**المقدمة:**

ليس هناك مجال للشك في أن شخصية عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - قد ارتبطت في أذهان الدارسين وتصوراتهم في مجالات ما أنجزه - رضي الله عنه - من قضايا تهم المسلمين في شؤون إدارة الدولة الإسلامية، فقد كان له قصب السبق في إرساء القواعد وتقنين الكثير من القوانين في إدارة المال العام ومصادر تمويل الجند والفتوحات وتنظيم الأسرة وقضايا الولاة والرعية والعلاقات الدولية ومسائل أهل الذمة وبناء المدن ومتابعة مجالس شورى المسلمين، وحقوق الرعية والمرأة وغيرها مما يصعب حصره في هذه العجالة، وكل من هذه الجوانب قدأخذ حقه في جهود الدارسين المتناثرة هنا وهناك تحت عناوين متعددة مثل إسلام عمر، غزوات عمر، فتوحات المسلمين في عهد عمر، موقف عمر من أهل الذمة، عدل عمر، مسند عمر إلخ... أما في جانب الأدب ومساهمات عمر في هذا الجانب فالدراسات شحيحة، اما في جانب مساهماته في النقد والبلاغة فلم أجد من خص هذا الجانب بالدراسة علما بأن حياة (عمر) وطول مدة خلافته وكثرة ما ورد عنه من أقوال تختص بالأدب تكفي معينا لاستجلاء مذهبه الأدبي، وتبين مقدار مساهماته في جانب إثراء الملاحظات النقدية والبلاغية، وهو ما تحاول هذه الدراسة القيام به، بالإضافة إلى كونها محاولات جادة لوضع لمسات ونقاط مضيئة في طريق من يحاول أن يؤرخ للنقد والبلاغة في فترة من صدر الإسلام .

**حياته ونسبه :**

إنه لمن فضول القول الإشارة إلى أن معرفة حياة الأديب الناقد وثقافته وشخصيته تعين الدارس على استجلاء مذهبه وآرائه ومواقفه من القضايا المطروحة في عصره، والتي قد يمتد الحديث عنها لاستجلاء رؤى مستقبلية في مجال النقدالادبي، فلم تكن شخصية عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - كشخصية أي فرد قرشي بل كان من الذوائب من عدي، ولا أدل على مكانته في قومه من طمع النبي - صلى الله عليه وسلم - في إسلامه حيث قال: (اللهم أعز الإسلام بأحب الرجلين إليك: بعمر بن الخطاب أو بأبي جهل بن هشام)[1].

وتحدثنا كتب التراجم عن نسبه أنه: أبو حفص أمير المؤمنين عمر بن الخطاب بن نفيل بن عبد العزى بن رياح بن عبد الله بن قرط بن رزاح بن عدي بن كعب بن لؤي ين غالب القرشي العدوي، وأمه حنتمة بنت هاشم بن المغيرة المخزومية ،ولد لثلاث عشرة سنة من ميلاد رسول الله - صلى الله عليه وسلم- قبل الفجار الأعظم بأربع سنين أي قبل المبعث النبوي بثلاثين سنة، وكان إليه السفارة في الجاهلية،

(١) الذهبي،شمس الدين محمد بن أحمد . تذكرة الحفاظ ، ط،الهند،١٣٣٣هـ ،ج٢ص٥.

وكان عند المبعث شديدا على المسلمين، ثم أسلم؛ فكان إسلامه فتحا على المسلمين وفرجا لهم من الضيق، وسمي بالفاروق يوم خرج من بيت الأرقم ورسول الله بينه وبين حمزة، فعلمت قريش أن النبي - صلى الله عليه وسلم - امتنع .

كان عمر عزيز الجانب في قومه مشهورا بالشدة وصدق العزيمة وقوة الشكيمة، وقد رعى الغنم لأبيه الخطاب، وجمع الحطب في صغره ، كما اشتغل بالتجارة بين مكة والشام. وهذه الأمور أكسبته خبرة واسعة في حياته اليومية وتعامله مع الآخرين، ومكنته من قيادة الدولة الإسلامية والعمل كوزير ثان للنبي ــ صلى الله عليه وسلم- طيلة فترة حياته، فشخصية الإنسان تعكسها التأثيرات التي حدثت له أبان طفولته في الفترة التي يرى فيها علماء النفس تشكل شخصية الفرد .

**صفاته الخلقية :** ما من شك أن صفات الإنسان الشكلية التي يكون عليها تلعب دورا في بيان مكنوناته الداخلية؛ فالمظهر الخارجي غالبا ما ينم عن الداخل، واكتمال الشخصية في مظهرها الخارجي، مقاربة لاكتمالها الداخلي، وبهذا المعنى يقول صاحب الوساطة: "فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع،ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك، وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى أنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وجرسه ولهجته "[١]، وقد كان عمرطويلا جسيما، قد فرع الناس كأنه على دابة، يثب على فرسه فكأنما خلق على ظهره، أصلع أشعر، شديد الحمرة كثير السبلة في أطرافها صهوبة، وفي عارضيه خفة[٢].

**ثقافته وشخصيته :**

في الوقت الذي تكاد تنعدم فيه القراءة والكتابة بين أهل مكة نجد أن ابن الخطاب كان واحدا من القلائل ممن يحسنون ذلك، فقد ورد أنه تعلم الكتابة على يد أبيه الخطاب، كما جاء أيضا أنه تعلم الكتابة مع معاوية بن أبي سفيان عن سفيان بن حرب الذي تعلمها من بشر بن عبد الملك الكندي[٣]، وكان أحد كتاب الوحي، وقد اشتهر بين الصحابة بآداب السفارة حيث كان يسافر بين القبائل للصلح[٤]. وهي مهمة

(١) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز الوساطة بين المتنبي وخصومه، حققه وشرحه محمد أبو الفضل وعلي البيجاوي، المكتبة العرية ، بيروت (دت ) ص ١٨.

(٢) العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (ت ٨٥٢)الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق عادل أحمدعبد الموجود، ط:١ دار الكتب العلمية- بيروت١٤١٥هـ-١٩٩٥م ج٤ ص٤٨٤-٤٨٦ .انظر : أ- الذهبي، تذكرة الحفاظ ج١ ص٥-٨ ب - النجار ،عبد الوهاب ،الخلفاء الراشدون ،ط،، دار الفكر ، ص١١٢.

(٣) القلقشندي ، أحمد بن علي (٨٢١هـ /١٤١٨م) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ط الأميرية (نسخة مصورة )،وزارة الثقافة ، القاهرة ، ج٣ ،ص١٠.

(٤) فروخ ،عمر . تاريخ الفكر العربي ، ط٤، دار العلم للملايين ، بيروت ،١٩٨٣م ،ص١٩٥.

لا تسند إلا لمن له باع في المعرفة وسداد الرأي، وظهرت مقدرته الحقيقية في هذا الجانب عندما استطاع بعون الله حسم الخلاف في أمر الخلافة في سقيفة بني ساعدة، وهو أمر - لعمري- ما زالت الأمة الإسلامية تتفيأ في ظلاله إلى قيام الساعة، وكذلك كان أبو بكر الصديق - رضي الله عنه - يحيل عليه فصل القضايا[١]، وورد أيضا أنه كان أعلم الناس بالشعر، وكذلك كان من أهل الخطابة والنقد، وتورد الكتب أيضا أنه كان على علم بالجغرافيا، وكان يسأل ولاته عما يليهم من البلدان، وحدود ولاياتهم كذلك كان على علم بتاريخ العرب وأيامها ومفاخرأنسابها، كل ذلك فضلا عن علمه الدقيق بالشريعة الإسلامية والقرآن والسنة ، وقد جاء في الخبر أن ابن مسعود قال: "كان عمر أعلمنا بكتاب الله وأفقهنا في دين الله" وقال أيضا: "لو أن علم عمر بن الخطاب في كفة ميزان ، ووضع علم الأرض في كفة، لرجح علم عمر بعلمهم، ولقد كانوا يرون أنه ذهب بتسعة أعشار العلم"، وقال ابن سيرين: "إذا رأيت الرجل يزعم أنه أعلم من عمر فشك في دينه "[٢]. ولا أدل على تمكن عمر وشخصيته الرائدة في كل المجالات من قول النبي (صلى الله عليه وسلم) في الرؤيا المشهورة : "بينما أنا على بئر أنزع منها جاءني أبو بكر وعمر، فأخذ أبو بكر الدلو فترع ذنوبا أو ذنوبين، وفي نزعه ضعف، ثم أخذها ابن الخطاب من يد أبي بكر ، فاستحالت في يده غربا. فلم أر عبقريا من الناس يفري فريه، فترع حتى ضرب الناس بعطن"[٣].

وهذا السبق المفهوم من قول النبي (صلى الله عليه وسلم)، من الجهالة بمكان أن نحمله على الجانب السياسي فحسب بل هو سبق وتفرد وابتكارات في جانب الدين والأدب والنقد، والحياة. وورد أيضا في الجامع الصحيح عن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) قوله: "بينا أن نائم أتيت بقدح لبن، فشربت منه ثم أعطيت فضلي عمر بن الخطاب. قالوا: فما أوّلته يا رسول الله؟ قال: العلم"[٤].

ولا أدل على ذلك أيضا من خطبته يوم تولى الخلافة حيث قال: (إنما مثل المؤمن كمثل جمل أنف، اتبع قائده، فلينظر قائده أين يقوده. أما انا: فورب الكعبة، لأحملنكم على الطريق)[٥]. وهذا خير تشخيص لحال الأمة الإسلامية مع قائدها في عهده، فهي مطيعة سهلة تعطي ما عندها دون الحاجة إلى الزجر والضرب؛ إذا أمرت ائتمرت، وإذا نهيت انتهت، والمسؤولية الكبرى ساعتئذ على القائد في تجنيبها المهالك، وتبصيرها بما يحفظها ويجلب لها الخير، وحمل عمر لها على الطريق الأقوم يفهم منه دفعها إلى الاحتجاج على القائد عند انحراف المسيرة، وكفالة حرية القول بما فيه الصلاح، وهو ما ظهر على ألسنة بعض الصحابة في

(١) الخضري ،محمد بك . تاريخ الامم والملوك ،ط،المكتبة التجارية ، مصر ١٩٦٩م ،ج١ ص١٩٨ .
(٢) العقاد ،محمود عباس.عبقرية عمر،ط، دارالكتاب العربي،بيروت ، ص١٩٥-١٩٦.
(٣) البخاري ، محمد بن اسماعيل (ت٢٥٦هـ) الجامع الصحيح ، حديث رقم ٣٦٧٦، ط١، المكتبة السلفية ، القاهرة ، ١٤٠٠هـ.
(٤) البخاري . الجامع الصحيح ، حديث رقم ٧٠٣٢.
(٥) الخضري ،تاريخ أمم الإسلام ، ١٩٦٩، ج١، ص١٩٨.

مثل المواقف التاريخية المشهورة : (أخطأ عمر وأصابت امرأة، وقول الإعرابي -وعمرعلى المنبرفي مسألة البرود اليمنية-: لاسمع ولا طاعة. واعتراض مشيخة قريش على دخول ابن عباس بينهم دون أبنائهم وهو في مثل سنهم كما سيأتي. لقد كان ابن الخطاب قبل أن ينصب نفسه ناقدا، ومراقبا على أعمال الناس وأقوالهم، يحث الناس على نقده ، وبيان حقيقة ما هو عليه، ويسمح بذلك بل يتمنى ألا يسكت أحد عن كلمة حق تسدى إليه ، وكان يقول : "رحم الله امرأ أهدى إلي عيوبي"، وقد أوردت الكتب أن حذيفة بن اليمان قال: "دخلت على عمر بن الخطاب يوما ، فرأيته مهموما حزينا، فقلت : ما يهمك يا أمير المؤمنين ؟ قال إني أخاف أن أقع في منكر فلا ينهاني أحد منكم تعظيما لي. فقلت : والله لو رأيناك خرجت عن الحق لنهيناك. ففرح عمر وقال: الحمد لله الذي جعل لي أصحابا يقومونني إذا اعوججت"[(١)].

ومن المعلوم أن المنكر قد يقع من خلال القول، أوالفعل، ولا يقتصرعلى مفهوم العبادات والفرائض بل يتعدى إلى التطبيق السلوكي والإبداع القولي في مجالات القول وفنون الأدب عامة. وخير نقد ما ابتدأ به المرء بنفسه، وقد علم في التاريخ الأدبي أن مدرسة شعرية كانت تبتدئ نقد الشعر بإنتاجها أولا وهي مدرسة عبيد الشعر .

مما سبق يمكننا أن نخلص إلى القول: إن عمرشخصية قيادية فذة، قد أخذ بحظ وافرفي جانب السياسة والقيادة بالإضافة إلى الحظ الوافرمن العلم والثقافة؛ فهو المفسر والمحدث والفقيه والمؤرخ والأديب، قد طال باعه في فنون وعلوم مختلفة صبغت معرفته وثقافته بالشمولية، وصقل هذه الشخصية والثقافة مراقبته لنفسه ونقدها، والاستنارة بنقد الآخرين وقبوله، وكان لهذه الثقافة الواسعة أثر فعال في نقده وبلاغته .

**البلاغة والنقد والأدب :**

إن امتداد الفترة الحياتية التي عاشها ابن الخطاب جعلت النصوص الأدبية الصادرة عنه ثرة ومتنوعة، منها مايصنف على أنه : خطب، ووصايا، و أمثال، ورسائل، وأقوال عامة، وتمثل بالأشعار المناسبة للمقامات، مما يجعلنا ننظر إلى مساهماته في النقد والبلاغة من زاويتين : أولاهما جانب الابتكار والتأليف للأعمال الأدبية في أجناسها المعروفة في عصره، وهو إنتاج يفاخر به كما وكيفا، ويمكن عده أمثلة ونماذج يحتذى بها في مجالاتها، ولا أدل على ذلك من ذهاب أقواله أمثلة شرودة في الورى والناس من مثل قوله: (أخوف ما أخاف عليكم إعجاب المرء برأيه) وقوله: (أعقل الناس أعذرهم للناس ) وقوله: (احترسوا من الناس بسوء الظن )، و( أظهروا لنا حسن أخلاقكم والله أعلم بالسرائر)، و (لست بالخب ولا الخب يخدعني)، و(بم استعبدتم الناس، وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا) و( إياكم والسمنة ؛ فإنها عقلة)،

(١) خليل ،عماد الدين. النقد الأدبي المعاصر، ط٢،مؤسسة الرسالة ، بيروت، ١٤٠٢هـ، ١٩٨١م،ص٣٥.

و(من كثر ضحكه قلت هيبته، ومن كثر سقطه قل ورعه ) وغيرها كثير، و عمر في هذا الجانب يصدر عن منهج متكامل اختطه في ضوء تتلمذه على يد سيد المرسلين محمد - صلى الله عليه وسلم -، وفي ضوء عمله مع صاحبه أبي بكر الصديق - رضي الله عنه - في إدارة شئون الدولة الإسلامية، فلم يكن ابن الخطاب - رضي الله عنه - بدعا من القول في إنتاجه الأدبي بقدر ما هو صدور عن ذلك النهج الرباني الفريد. والجانب الآخريتمثل في وضعه - رضي الله عنه - لمجموعة من المقاييس النقدية والبلاغية سواء أكان ذلك من طريق العبارة والمنطوق من القول أم كان من طريق الإشارة والمفهوم، فكلاهما طريق عمرية ومن هذه المقاييس النقدية والبلاغية.

**الفن للمجتمع:** كانت حرية التعبير عن المشاعر الذاتية في الشعر الغنائي العربي الجاهلي مفتوحة غير مقيدة بضوابط إلا ما كان من بعض من يراعي العرف العام في المجتمع، وتظهر هذه الحرية فيما ذهب إليه الشعراء الجاهليون من طرق مواضيع شتى وأغراض متعددة: في العقيدة الوثنية، والأصنام، و وصف الخمر، والحديث عن النساء بطريقة الغزل المكشوف - كما عند امرئ القيس - واستخدام المدح والذم على حد سواء،والفخر والرثاء، وغير ذلك. ولما جاء الإسلام ودخلت جزيرة العرب وما حولها في دين الله أفواجا، اختلف الوضع، وحدثت ثورة عارمة تناولت شتى مناحي الحياة، الدينية والثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها، وأصبح الشعراء والأدباء يصدرون عن تصورات جديدة مختلفة، وأبرز مظاهر هذا الاختلاف كان على يد عمر، فقد وقف موقفا حازما إزاء التعابيرالمنحرفة عن القيم الإسلامية ومقاصد الشريعة ووسائلها ؛ لأن من شأن هذا الانحراف أن يؤدي إلى زعزعة قيم المجتمع في الأخلاق والعقائد، فوضع أول قاعدة نقدية مفادها : إن حرية التعبير عند الفنان يجب أن تخضع في التصور الإسلامي إلى مجموعة قيمه ومفاهيمه، وإن الخروج على خلاف ذلك لن يكون إلا بمقدار اتهام الرجل في دينه وانتمائه العقدي؛ فنجده ينهى عن إنشاد أشعار كانت في ذم المشركين للمسلمين أو ذم المسلمين للمشركين قبل الفتح؛ لما تؤديه من أثر في إعادة الشحناء والبغضاء في نفوس الناس، فقد قال يوما- على مسمع من عبد الله بن الزبعرى، وضراربن الخطاب الفهري - شاعري قريش قبل الإسلام- وحسان بن ثابت- شاعر الإسلام-، عندما دارت بينهم مناقضات- "إني قد كنت نهيتكم أن تذكروا ما كان بين المسلمين والمشركين شيئا دفعا للتضاغن عنكم وبث القبيح فيما بينكم، فأما إذا أبوا فاكتبوه، واحتفظوا به "[1].

كما نجده يحبس الحطيئة لتناوله بعض أعراض المسلمين بالذم، وكذلك حده للنجاشي عند ما ثبت عليه أنه هجا بني العجلان رهط تميم بن مقبل بقصيدته:

(١) الأصفهاني ، أبو الفرج، علي بن الحسين بن محمد (ت٣٥٧هــ) الأغاني ،ط، دار الكتب المصرية ، القاهرة ج٤ص١٤٠.

إذا الله عادى أهل لؤم ورقة فعادى بني عجلان رهط ابن مقبل[(١)]

كما نجده قد توقع القتل لعبد بني الحسحاس بسبب التشبيب بنسائهم بقصيدة منها :

توسدني كفا وتثني بمعصـــم علي وتحوي رجلها من ورائيــــا[(٢)]

وذلك أن طبيعة المضامين التي أوحت إلى الشاعر الإبداع، تقف على طرفي نقيض مما هـــو ســـائر بالعرف الاجتماعي العام حيث يشكل هذا العرف تواجدا لايقل مكانة بقوته وضغطه عـــن القـــانون، وكلاهما يشكل رفضا لقيم تلك المضامين التي جاء بها الشاعر، مما يستدعي التفاعل معها بشكل ســـلبي، يصل إلى درجة إزالة المبدع عن الوجودبقتله، وإغراقه باعتباره سابحا عكس التيار، وهذه التوقعات والمدارك من الأمور التي لايتعامل مع كنهها إلامن هو على بصيرة بطبيعة العلاقة بين المجتمع كمتلقي، والإبـــداعات الأدبية كرسائل موجهة لذلك المجتمع. وقد وقع ما توقعه عمر- رضي الله عنه - فقد قتـــل عبـــد بـــني الحسحاس في خلافة عثمان[(٣)].

واستمر العمل بهذا المفهوم النقدي (الفن للمجتمع) إلى أن ضعف اهتمام الخلفاء بمضمونه؛ فانفلت شذاذ الآفاق في العودة إلى حرية التعبيرالحر المطلق المعبر عنه اليوم بمصطلح الفن للفن، كما هو الحـــال في أشعار النقائض في العصر الأموي، وخمريات أبي نواس، ومجون بشار وابن سكرة ووالبة بن الحجـــاج في العصر العباسي، ونجد ذلك أيضا في الحركات الصوفية القائلة بالحلول والاتحاد وغيرها.

إن موقف عمر النقدي في مسألة حرية التعبير، هو ما يعبر عنه اليوم عنـــد النقـــاد بــــ ( الفـــن للمجتمع)، فمنه ينطلق، وإلى قيمه وأعرافه وحاجاته يستجيب، والمبدع مصهورة جزئية في بوتقته الممتـــدة ليس شيئا خارجا عنه "فكاتب النص وهو مبدعه لا يقوله كفرد معزول بل كفـــرد متكـــون في موقـــع اجتماعي"[(٤)] والناقد في هذا الاتجاه ينصب من نفسه نائباعن المجتمع وقيمه، ويعمل فكره وحسه تجاه مراقبة ما يصدر عن المبدعين من رسائل إبداعية يتلقفها، ويتقمصها ويتغلغل من خلال ثناياها للوصول إلى روح المبدع فيتشرب مضامينه وإشاراته ليكون حكمه على النص أقرب ما يكون إلى الصواب من حيثية كـــون هذا الإبداع قد أدى رسالته الوظيفية من الزاوية الاجتماعية التي ينتمي إليها، ويضع يده على مدى تنـــاغم الأداء الإبداعي مع طبيعة المجتمع، وأين مكامن القبول أو الرفض فيه، وما هو المتوقع في الاستجابات ممـــن

---

(١) ابن عبد ربه ، أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد (ت٣٢٨هـ) العقد الفريد ، تحقيق ، أحمد أمين ورفاقه ، ط٣، مطبعة لجنة التـــأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م ، ج٥ ص٣١٨.

(٢) الأصفهاني ، أبو الفرج .الأغاني ، ج٢٠،ص٦-

(٣) ضيف ،شوقي . تاريخ الأدب العربي ( العصر الإسلامي ) ط٤، دار المعارف ، مصر ، ص٧٥.

(٤) المومني ، د- قاسم . في قراءة النص ،ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشرالأردن ، ١٩٩٩م،ص١٢.

ينظر إلى النص الإبداعي ووصفه كوثيقة اجتماعية مهمته الدلالة على المجتمع وواقعه[١]. والنظر من هـذه الزاوية إلى الإبداع الأدبي لا يعني إغفال الزوايا الأخرى المتمثلة في الطبيعة الجمالية للنص، أو كونه انعكاسا لمستخرجات نفسية عند المبدع، لكنها ليست بذات الكثافة والتركيز على الهدف والمقصد الأساسي للنص باعتباره قيمة إبداعية تتفاعل عبر مضامين تعمل على تحريك دوافع بشكل مزدوج تتمثل بالاستجابة إلى جوانب الخير والسمو بها من جهة، والسير بدوافع الشر نحو الضمور والانحسار من جهة أخرى. وأكثر ما ينسحب هذا المفهوم على التصور الإسلامي للفن من خلال وسمه بأنه التعبير الجميل عن حقائق الوجود[٢] وقضية الفن للفن، أو الفن للمجتمع مسألة نقدية لا يزال الخلاف فيها غير محسوم. مع أن المجتمعات البشرية عبر تاريخها الطويل تكاد تحصر القضية في كون الفن للمجتمع، ولم يرتبط المصطلح الثاني (الفن للفن )في الدراسات النقدية الحديثة إلا مع ظهور الرومانسية والرمزية، الذين ينظرون إلى الإبداع الفني من جهة حمله لقيم جمالية مجردة عن أية قيمة أخلاقية، أو سياسية، أو دينية، فليس للشعر غاية إلاأنه شعر، وما دام شعرا فليكن خالصا، ومن هنا شاع مصطلح الشعر الخالص[٣]. فهذا (إدجار الن بو) يعترض على الربط بين الشعر والأخلاق ويسفه تعلق الأمريكيين في عصره بالربط بينهما[٤].

**التأني والمشورة عند إصدار الحكم :**

لما كانت النظرة العجلة حمقاء- كما يقال-، فإننا نجد ابن الخطاب قد وضع منهج التأني في إصدار الأحكام؛ إذ الرجوع إلى الحق - عنده - خير من التمادي في الباطل، والخطأ في التبرئة خير من الخطأ في الحد، ورسالته إلى أبي موسى الأشعري في القضاء خير دليل على ذلك منها قوله : ( ...فإن القضاء فريضة محكمة، وسنة متبعة، فافهم إذا أدلي إليك، فإنه لا ينفع تكلم بحق لا نفاد له ... لا يمنعك قضاء قضيته اليوم فراجعت فيه عقلك، وهديت فيه لرشدك أن ترجع إلى الحق؛ فإن الحق قديم، ومراجعة الحق خير من التمادي في الباطل، الفهم الفهم فيما تلجلج في صدرك) [٥]. وهو منهج تظهر فيه أعلى درجات العدالة والخوف من الزلل، والدقة في القراءة، فالتأني مدعاة طريق الحكم المحكم، الخالي من التكهنات ،وقد أجرى عمر منهجه هذا في الأمور الدينية ، كما أجراه في قضاياه النقدية ، ويظهر ذلك في تطبيقاته العملية عندما شكا إليه الزبرقان بن بدر ماقام به الحطيئة من ذم وهجاء بحقه حيث قوله :

(١) السابق، ص٢٤.
(٢) قطب، محمد. منهج الفن الإسلامي،ط دار الشروق ،بيروت ،ب.ت. ، ص١٧٧.
(٣) عبد الرحمن ،د-نصرت. في النقد الادبي الحديث، ص١٥٩.
(٤) السابق، ص١٢٥.
(٥) الخلفاء الراشدون النجار ص٢٢٣-٢٢.

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

لم يتسرع عمرفي الحكم في شكوى الزبرقان حتى استشار في ذلك حسان، فثبت لديه أن الأمر كما قال الزبرقان، فأصدر حكمه في حق الحطيئة في هذا التجاوز. ومن تطبيقاته لهذا المبدأ وصيته لأبي عبيد بن مسعود-رضي الله عنه- بقوله: "اسمع من أصحاب النبي - ﷺ- وأشركهم في الأمر، ولا تجتهد مسرعا حتى تتبين"(١) وهي دعوة تطلب إلى الناقد الوقوف طويلا والتحليل والنظر في آراء الآخرين واستحضار أقوالهم قبل إصدار الحكم، وهي فكرة أوحت إلى النقاد فيما بعد بضرورة تمثل المبدع وتقمص شخصيته عند قراءة نصه، مع تكرار القراءة للوصول إلى أفضل مستوى في معرفة كيفية تفكير المبدع، والمؤثرات التي وقعت عليه عند إبداع العمل الأدبي، وهذا ما جرت عليه في عصرنا الحاضر بعض الدراسات الأسلوبية التي ترى ضرورة النظر إلى العمل الأدبي من أكثر من زاوية وضرورة تضافر الجهود لإبراز الحكم على النص من عدة محاور، فقد كان (ريفاتير) يستعين بمجموع الاستجابات للنص التي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء ليصل إلى الحكم عليه(٢) وقد يتطلب الأمر أحيانا الإسراع في الحكم، والأخذ بالظاهر إذا كان في ذلك مصلحة عامة، فمن ذلك عزله- رضي الله عنه- للنعمان بن نضله واليه على ميسان من بلاد فارس عندما تنامى إليه أنه كان يقول :

ألا هل أتى الحسناء إن حليلها بميسان يسقى في زجاج وحنتم
إذا شئت عنتني دهاقين قرية وصناجة تشدو على كل ميسم
فإن كنت ندماني فبالأكبر اسقني ولا تسقني بالأكبر المتثلم
لعل أمير المؤمنين يسوءه تنادمنا بالجوسق المتهدم

فقال عمر : أي والله إنه ليسوءني ذلك. وعزله فقدم على عمر وقال: والله ما أحب شيئا مما قلت ولكني كنت امرأ شاعرا وجدت فضلا من القول فقلت فيه الشعر. فقال عمر: والله لا تعمل إلي عمل ما بقيت(٣). فحساسية الموقف وصدور مثل هذا الكلام من رجل في السلطة التنفيذية، يستدعي من عمر الأخذ بالظاهر وإن كان غير مقصود حرصا على مصلحة العامة من المسلمين. وكان - رضي الله عنه - يقول: (إن ناسا كانوا يؤخذون بالوحي في عهد رسول الله - صلى الله عليه وسلم - إن الوحي قد انقطع وإنما نأخذكم الآن بما ظهر لنا من أعمالكم ، فمن أظهر لنا خيرا أمناه وقربناه وليس لنا من سريرته شيء،

(١) عبقرية عمر ص١٧٧.

(٢) عياد، شكري .اتجاهات البحث الأسلوبي،ط١،دارالعلوم،الرياض،١٩٨٨،ص ١٢٣.

(٣) النجار .الخلفاء الراشدون ص٢٣٢.

الله يحاسبه في سريرته، ومن أظهر لنا شرا لم نأمنه، و لم نصدقه، وإن قال إن سريرته حسنة ... [1].

**١ - الإعداد المسبق والصنعة :**

سارت مدرسة أوس بن حجر في الجاهلية على مذهب التعمل والصنعة ، فلا يخرجون أشعارهم حتى تستوي قائمة على سوقها، وقد يستغرق ذلك منهم حولا كريتا، فهذا كعب بن زهير أحد رموز مدرسة عبيد الشعر يبين مذهبه في ذلك حيث يقول:

فمن للقوافي شانها من يحوكهـــا إذا ما ثوى كعب وفوَّز جرول
كفيتك لا تلقى من الناس واحدا تنخل منها مثلما نتنخــــــــل
نثقفها حتى تلين متونهــــــــــــا فيقصر عنها كل ما يتمثـــل [2]

وقد امتد تأثيرالصنعة إلى ما بعدالعصر الجاهلي، و لم يقتصر هذا التأثير علىالشعر، بل تعـــدى إلى الخطابة أيضا، فالخطيب البليغ إذا ما عرض له أمر جلل فإنه لا يقف عند حدود الارتجال، بل يدير المعاني في الذهن، ويختار لها الألفاظ المناسبة، ويوازي بينها وبين مقاصد المقام مراعيا أحوال الـــسامعين، وهـــذا ماكان يعنيه عمربقوله، عندما حزم الناس أمر اجتماع الأنصار في سقيفة بني ســاعدة لاختيـــار خليفـــة للمسلمين - إنه زور كلاما في نفسه يرى أن يسبق به أبا بكر للحديث أمام الأنصار في السقيفة . ويفصح عمر عن بعض هذه المعاني التي زورها في نفسه فيرى أنها نفسها التي تكلم بها أبو بكـــر، وزاد عليـــه في الجودة، فقد جاء في البخاري أن عمر قال: " ...أردت أن أتكلم ، وقد زورت مقالة أردت أن أقدمها بين يدي أبي بكر ... فلما أردت أن أتكلم، قال أبو بكر : على رسلك يا عمر، فكرهت أن أغضبه، فتكلم أبو بكر فكان هو أحلم مني وأوقر، والله ما ترك من كلمة أعجبتني في تزويري إلا قال فيها ببديهته مثلـــها أو أفضل منها حتى سكت[3]. وفي رواية : " ...والله ما أردت بذلك (يقصد تقدمه على أبي بكر في الحديث يوم السقيفة) إلا أني قد هيأت كلاما قد أعجبني خشيت أن لا يبلغه أبو بكر،ثم تكلم أبو بكر، فتكلم أبلغ الناس "[4]. من خلال النص السابق يمكنني القول: لقد كان عمر على إدراك ووعي تام بطبائع الكلام، وأن منه ما يحتاج إلى تزوير وترتيب في الذهن وروية في الانتقاء، ومنه ما يكون عفو الخاطر لا يحتاج إلى تعمل مسبق، وذلك يعود إلى قدرة المبدع وعمق موهبته وتجربته وصقل ثقافته. وكل من التعمل وعفو الخـــاطر مندوب إليهما عند أرباب الخطابة والفصاحة. كما يمكننا أن ندرك أن ثمة تغايرا حاصلا بين الشيخين (أبي

(١) السابق، ص٢٣٦ .
(٢) ضيف ،شوقي . البلاغة تطور وتاريخ ،ط٦،دار المعارف، القاهرة ، ص١٢
(٣) صحيح البخاري٦٨٣٠.
(٤) البخاري ٣٦٦٧.

بكر وعمر) من حيث القدرة على الأداء؛ فاعتماد ثانيهما ( عمر ) على التزوير وترتيب المعاني المسبق في الذهن، واعتماد الأول ( أبي بكر ) على البداهة والعفوية لا يمنع من قبول هذه الثنائية المتغايرة بل إنها ترسم وتظهر سبر القدرات الكامنة عند الصديق كمبدع، وتوحي بتقدمه على ابن الخطاب في الاقتدار الأدبي؛ فعمر حتى في حالات استكمال العملية الإبداعية في الذهن بعد تزويرها لم يستطع أن يصل إلى درجة البداهة عند أبي بكر. كما وتوحي هذه المقولة أن التعمل والتزوير مذهب يلجأ إليه ابن الخطاب عندما تحزمه الأمور، ويدخل في دائرة الجواز والقبول فعمر في مذهبه ذلك يبين لنا أنه لا بأس بأن يستعين المبدع للنصوص الأدبية بطول الفكرة وأن يديرها في رأسه قبل أن يتحدث بها أمام الناس.. والمسألة النقدية المستفادة هنا تتمثل في الإشارة إلى جواز الإعداد المسبق وتحضير المعاني وتنقيحها في النفس قبل الشروع في الحديث، وذلك يجعل من البليغ أبعد عن السقط، وأقرب إلى الإقناع، وبالتالي حمل الناس إلى الاستجابة، وإن من مقامات الكلام ما يصلح له الإعداد المسبق، ومنه ما يكون بداهة. وقد أشارت كتب النقد الادبي إلى مسالة الإعداد المسبق والعفوية، من ذلك ما نراه عند ابن طبا طبا في عيار الشعر حيث يرى أن المبدع يجب ان يكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئا منه فيشينه وكالنقاش الرفيق الذي يضع الاصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان"[١]. وقد تكون مسألة تزوير المعاني المسبق في النفس وترتيبها في العقل هذه، هي التي أوحت إلى الإمام عبد القاهر خيوط نظرية النظم في كتابه الدلائل؛ فهو يرى أن نظم الكلام يقتفى فيه آثار المعاني، وأن ليس الغرض بنظم الكلام أن توالت ألفاظها بالنطق بل أن تناسقت دلالاتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل[٢]. وقد تكون هذه الفكرة أيضا، هي التي أوحت إلى النقاد في الخوض في مسألة الطبع والصنعة، فيرى الجاحظ أن الصنعة عند عمر ترد بمعنى العمل المتقن[٣] والشاعر المطبوع عند الأصمعي هو الذي يرمي الكلام على عواهنه[٤].

وتناول الفكرة ابن قتيبة تحت عنوان: التكلف والطبع ،والمتكلف من الشعراء عنده هو من قوم

---

(١) ابن طبا طبا، محمد أحمد العلوي.عيار الشعر، شرحه وحققه عباس عبد الستار، ط١ دار الكتب العلمية بيروت ١٤٠٢ه-١٩٨٢م ، ص١١.

(٢) الجرجاني ، عبد القاهر ت ٤٠٠- ٤٧١ هـ، دلائل الإعجاز ، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي ط مكتبة القاهرة ١٩٧٦م - ١٣٩٦هـ، ص٢٦).

(٣) الجاحظ، البيان والتبيين ،ج٢ ص٣٢٩.

(٤) السيوطي، جلال الدين عبد الرحمنبن ابي بكر .المزهر،تحقيق محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل و علي البيجاوي،ط٣ ،دار التراث ،القاهرة (دت) ج٢ ص٤٩٨.

شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة[١]، والمطبوع منهم من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة وإذا امتحن لم يتلعثم و لم يتزحر"[٢].

**النقد الإشاري :**

إن أبسط تعريف يمكن أن يقارب هذا المصطلح أنه النقد الذي ينظر في معنى المعنى ويستخرجه عبر النظر في أعماق النص مخلفا وراءه المعنى المعجمي، ودراسة الكلمة المفردة كوحدة أساسية يرتكز عليها في الفهم، بل ينظر إلى الكلمة باعتبارها تحوي جزأين هما صيغة مرتبطة بوظيفتها الرمزية، ومحتوى مرتبط بالفكرة. فهذ النقد يعتمد النظرية الإشارية التي ترى أن معنى الكلمة هو إشارتها إلى شيء غير نفسها، أي أن معناها يتمثل في العلاقة بين التعبير وما يشير إليه[٣]. يرى ابن الخطاب أن على الناقد أن لا يقف عند حدود النص الظاهرية بل يجب عليه أن يغوص إلى أعماق النص ليستنبط منه أمورا لا يصل إليها غير الناقد، فيدرك مرامي الكلام وفحواه، ويستغني بالإشارة عن العبارة، فشخصية الناقد عنده تتميز عن غيره بهذه السمة سمة القدرة على استشعار ما وراء الألفاظ وقراءة ما بين السطور، فلا يجب على الناقد أن يتوقف عند حدود الدلالة الظاهرية لعبارة النص، بل يجب أن يتعداها إلى أنواع من الدلالات كالاقتضاء والتضمين والإشارة وغيرها، ويظهر هذا الأمر جليا في تفضيل عمر لابن عباس - رضي الله عنه - على أبناء الصحابة ، وإدخاله مع مشيخة قريش؛ لماله من هذه الميزة، وعندما اعترض عليه في ذلك من قبل بعض الصحابة، بين لهم أسبا ب تقديمه له لما يتمتع به من هذه الخاصية، فقد أورد البخاري في صحيحه : "كان عمربن الخطاب يدني ابن عباس فاعترض عبد الرحمن بن عوف بقوله : إن لنا أبناء مثله. فقال عمر: إنه من حيث تعلم، فسال عمر ابن عباس عن هذه الآية (إذا جاء نصر الله والفتح)[٤] فقال ابن عباس: أجل رسول الله أعلمه إياه فقال عمر: ما أعلمه منها إلا ما تعلم "[٥] وكان يقول عنه: "ذلكم فتى الكهول ،له لسان سؤول، وقلب عقول"[٦] وفي رواية يقول ابن عباس: "كان عمر يدخلني مع أشياخ بدر، فكأن بعضهم، وجد في نفسه وقال: لم يدخل هذا معنا وإن لنا أبناء مثله ؟ فقال عمر: إنه من أعلمكم، فدعاهم

---

(١) الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم ابن قتيبة (٢١٣-٢٧٦) الشعر والشعراء، مراجعة وتقديم الشيخ حسن تميم والشيخ محمد عبد المنعم العريان ،ط٣،دار إحياء العلوم بيروت ١٤٠٧- ١٩٨٧ ص٣٣.

(٢) السابق، ص٤١.

(٣) عمر،أحمد مختار.علم الدلالة ،ط٥،عالم الكتب١٩٩٨م ،ص٥٤.

(٤) سورة النصر، آية١

(٥) البخاري، الجامع الصحيح،حديث رقم: ٤٤٣٠ ، ٣٦٢٧ .

(٦) العسقلاني ، ابن حجر.الإصابة في تمييز الصحابة ، ج٤، ص١٢٥

ذات يوم، فأدخلني معهم، فما رأيت أنه دعاني يومئذ إلا ليريهم، فقال : ما تقولون في قوله تعالى (إذا جاء نصر الله والفتح ...) ؟ فقال بعضهم : أمرنا أن نحمد الله، ونستغفره إذا نصرنا وفتح علينا، وسكت بعضهم و لم يقل شيئا، فقال لي: أكذلك تقول يا بن عباس ؟ قلت: لا. فقال: ما تقول ؟ قلت: هو أجل رسول الله - صلى الله عليه وسلم - أعلمه الله له، قال: إذا جاء نصر الله والفتح فذلك علامة أجلك، فسبح بحمد ربك واستغفره إنه كان توابا، فقال عمر: لا أعلم منها إلا ما تقول "[١]. و لم يكن هذا رأي عمر فحسب بل رأي من له قصب السبق في معرفة أرباب الكلام أمثال الشاعر الحطيئة، فقد نظر إلى ابن عباس في مجلس عمر وقد فرع بكلامه فقال: من هذا الذي نزل عن القوم بسنه وعلاهم في قوله ؟ قالوا: هذا ابن عباس. فأنشأ يقول :

إني وجدت بيان المرء نافلة    يهدي له  ووجدت العي كالصمم
المرء يبلى ويبقى الكلم سائرة    وقد يلام الفتى يوما و لم يلم[٢]

**النقد التأثري :**

إن أشد الحالات التي يتعرض لها الناقد والتي تصل إلى درجة الذروة، هي الاستجابة لأهداف النص والوقوع تحت تأثيره، وهذه الحالة هي نقد بالمفهوم العملي يمكننا أن نطلق عليه اصطلاحا- ولا مشاحة في الاصطلاح- النقد التأثري، ونعني به أيضا الحكم على النص بقوة الفاعلية وشدة التأثير بالمتلقي، وهو نوع أيضا من النقد الذي يعتمد الانطباعية الذاتية التي تقوم على تذوق النص والاستجابة الواعية له، كما تعني الحكم على النص بالقوة وشدة التأثير حكما عمليا يتمثل في تطبيق سلوكي لمضامين النص المبدع، وهي أعلى درجات الاستحسان والقبول. فإذا كان النقد العربي الجاهلي يتصف بأنه  لا يزيد على درجة إبداء العبارات الدالة على الاستحسان والقبول للنص كقولهم في قصائد علقمة بن عبدة التميمي: هذه سمط الدهر، هاتان سمطا الدهر، وقول النابغة للأعشى: أنت أشعر من في السوق، ويصفون الخطب بالبرود الموشاة والديباج، والقصائد بالحوليات والمحكمات، والشعراء بالمرقش والمهلهل والمتنخل ...ألخ[٣].

فإننا نجد عند مجيء الإسلام هذا النقد يتحول إلى تطبيق عملي وتحول من وضع إلى آخر في خصوصية القرآن الكريم؛ فلم يقف الحد عند  إظهار عبارات الإعجاب فحسب، بل تحول نقده في نفوس الناقدين إلى الاستجابة لما دعا إليه، والعمل بأحكامه، والدفاع عنه، ودحض آراء وأفكار مناوئيه إلى درجة التفاني، وفدائه بالمهج والأرواح، وجل من أسلم من العرب كان إسلامهم من هذا الباب، إلا أن تكون

---

(١) الذهبي، محمد حسين. التفسير والمفسرون ،ط٢ دار الكتب الحديثة ١٣٩٦هـ- ١٩٧٦م ،ج١، ص٦٦.
(٢) العسقلاني ، ابن حجر.الإصابة في تمييز الصحابة ، ج٤ ص١٣٠ .
(٣) ضيف ،شوقي . البلاغة تطور وتاريخ ،ط٦،دار المعارف، القاهرة ، ص٩-١٤.

مؤثرات أخرى تجعل من الناقد يغاير ما في قلبه ويتخلى عن قناعته كحب البقاء في مناصب الزعامة، واستمرارنظرة التعالي مع الملأ؛ فهذا الوليد بن المغيرة يصف القرآن بوصف دقيق يصل فيه إلى سبر حقيقة القرآن يفهم منه موافقته على ما جاء به ودعا إليه، و يدل لدرجة أنه أسلم بعد كفر - وذلك عندما استمع إلى النبي - صلى الله عليه وسلم - وهو يتلو القرآن فقال: "والله إني سمعت من محمد كلاما، ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن، وإن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق، وإنه يعلو وما يعلى[1] حتى قالت قريش صبأ الوليد، مما جعله يخاف على نفسه ومنصبه، فرجع عما ذهب إليه في وصف القرآن السابق ليصفه من جديد بالتفريق بين المرء وزوجه، وأنه سحر يؤثر- مع يقينه بصدق القرآن- و هي حالات توصف بالشذوذ .

ومن الذين أصابهم خير القرآن من خلال هذا النقد التأثري، عمر بن الخطاب فقد ورد في بعض روايات إسلامه أنه تم من خلال تأثره بالقرآن الكريم ، فقد ورد في الجامع الصحيح ما نصه: "خرجت أتعرض لرسول الله - صلى الله عليه وسلم -، فوجدته سبقني - إلى المسجد ، فقمت خلفه، فاستفتح سورة الحاقة، فجعلت أتعجب من تأليف القرآن، فقلت: هذا والله شاعركما قالت قريش، قال: فقرأ (إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون)[2]، فقلت كاهن؛ قال: (ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون)[3]، حتى ختم السورة، قال : فوقع الإسلام في قلبي كل موقع"[4]. وفي رواية أخرى أنه قرأ في بيت أخته صحيفة فيها آيات من سورة طه[5]. ومن النقد التأثري أيضا موقف عمر من عيينة بن حصن الفزاري عندما قال: يابن الخطاب، والله ما تعطينا الجزل، ولا تحكم بيننا بالعدل. فغضب عليه عمر بسبب سوء كلامه، وهم بأخذه، فقال الحر بن قيس: يا أمير المؤمنين، إن الله تعالى قال لنبيه - صلى الله عليه وسلم - : (خذ العفو وأمر بالعرف وأعرض عن الجاهلين) [6] وإن هذا لمن الجاهلين. والله ماجاوزها عمر حين تلاهاعليه، وكان وقافا عند كتاب الله[7]. و لم يقف النقد التأثري في حدود النصوص القرآنية عند عمر، بل تعدى ذلك إلى الشعر ، وهذا موقف من الشعر يتمثل في استعطاف الحطيئة لعمر أن يخرجه مما

---

(١) الزمخشري ، جار الله، محمودبن عمر.ت٥٣٨هـ،الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل ، ط، دار المعرفة ، بيروت،ج٤ ،ص ١٨٣ .

(٢) سورة الحاقة ،آية ٤٠.

(٣) سورة الحاقة آية ٤٢.

(٤) العسقلاني،ابن حجر.الإصابة ج٤ ص٤٨٦.

(٥) العقاد ،عبقرية عمر، ص٨٠-٨٢ .

(٦) سورة الأعراف ،آية١٩٩.

(٧) البخاري،الجامع الصحيح ، حديث رقم ٤٦٤٢.

هو فيه بعد أن حبسه،- بسبب هجائه للزبرقان بن بدر- بأبيات مؤثرة قال فيها:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ    زغب الحواصل لا ماء ولا شجر
ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة    فاغفر عليك سلام الله يا عمر

ومنها:

فامنن على صبية بالرمل مسكنهم    بين الأباطح تغشاهم بها القـــــــرر
أهلي فداؤك كم بيني وبينـــــهم    من عرض داوية تعمى بها الخبـــــر

فبكى عمر من هذه الأبيات التي دعته لإخراجه من السجن، وأن يشتري منه أعراض المـــسلمين(١) ومن هذا النقد أيضا، استجابته لأمية بن حرثان اليشكري، الذي كبرت سنه، وكف بصره في استعادة ابنه الذي ذهب إلى الجهاد؛ فكتب إلى أبي موسى الأشعري والي البصرة أن يرد كلابا إلى أبيه عندما تنامى إلى مسامعه قول اليشكري:

لمن شيخان قد نشدا كلابا    كتاب الله إن حفظ الكتابا
إذا هتفت حمامة بطـــن ود    على بيضاتها ذكرا كـــلابا
تركت أباك مرعشة يـــداه    وأمك ما تسيغ لها شرابــا

وقال أيضا :

ساستأوي على الفاروق ربا    له عمد الحجيج إلى سبـــــــاق
إن الفاروق لم يردد كلابـــا    على شيخين هامهما رواقـــي(٢)

ومن ذلك ما روته بعض الكتب عن أبي بكرة "وقف أعرابي على أمير المؤمنين عمر بن الخطاب –رضي الله عنه فقال:

يا عمر الخير جزيت الجنة    أكس بنياتي وأمهنه
أقسم بالله لتفعلنــــــــه

فقال عمر: وإن لم أفعل يكون ماذا ؟ فقال: إذا أبا حفص لأمضينه. فقال عمر: فإن مضيت يكون ماذا ؟ قال:

(١) الأصفهاني، أبو الفرج . الاغاني / بتصرف ج٢ص١٠٧.
(٢) الجمحي أبو عبد الله محمد بن سلام طبقات الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، ط، القاهرة ،ص٤٤.

والله عنهن لتسألنـــــــه يوم تكون الأعطيات ثنه (أي :ثمة)
والواقف المسؤول بينهنه إما إلى نار وإما جنـــــــه

فبكى عمر حتى اخضلت لحيته ، وقال لغلامه يا غلام ، أعطه قميصي هـــذا لـــذلك اليـــوم، لا لشعره، أما والله لا أملك غيره(١). وها هو لا يكاد يستمع لأبيات متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك حتى تتساقط الدموع من عينيه ومن هذه الأبيات :

وكنا كندماني جذيمة حقبـــة من الدهر حتى ان يتصدعـــا
فلما تفرقنا كأني ومالكا على طول اجتماع لم نبت ليلة معا

ويروى أن المخبل السعدي جزع جزعا شديدا حين هاجر ابنه شيبان لحرب الفرس مع سعد بن أبي وقاص، وكان قد أسن وضعف، فافتقد ابنه فلم يملك الصبر عنه ومضى إلى عمر فأنـــشده أبياتـــا يقول فيها:

إذا قال صحبي يا ربيع ألا ترى ؟ أرى الشخص كالشخصين وهو قريب
ويخبرني شيبان أن لن يعقنـــــي تعـــــــــق إذا فارقـــتني وتحـــــوب

فرق له عمر، وكتب إلى سعد يأمره أن يرد شيبان إلى أبيه(٢) وممن فزع إلى عمر في ذلـــك أبـــو خراش الهذلي حين هاجر ابنه مع المجاهدين إلى الشام وقد أنشده شعرا مؤثرا فأمر برده عليه، وأن لا يغزو من له أب هرم إلا بعد أن يأذن له راضيا بهجرته(٣). ثم قالت: أهكذا يهون على عمر وحشتنا، وغيبة رجلنا عنا ..؟ ويتبين عمر أن زوجها مجند في أحد جيوشه. وعند الصباح يذهب عند ابنته حفصة ويسألها: يـــا حفصة. كم تصبر ويبلغ التأثر ذروته عندما تكون الحالة سببا في سن قانون عام ينسحب على كل الحالات المشابهة، وهذا يعني شمولية الحكم واستيعابه وعدم التوقف عند الجزئيات واستمداد هذه الأحكام من الواقع، وخير ما يمثل هذه الظاهرة قصته - رضي الله عنه - مع المرأة التي غاب عنها زوجها مدة فقد "سمع سيدة تشكو بثها وحزنها فتقول :

طاول هذا الليل وازور جانبه وليس إلى جنبي حليل ألاعبه
فوالله لولا الله لا رب غيره لزلزل من هذا السرير جوانبه
مخافة ربي، والحياء يصـــدني وأكرم بعلي أن تنال ركائبه

(١) السبكي، تاج الدين عبد الوهاب. طبقات الشافعية الكبرى،حققه مصطفى عبد القادر،ط١ ،دار الكتب العلمية ١٩٩٩ ، ج١ص١٦ .
(٢) ضيف، شوقي العصر الاسلامي ص٦٥ .
(٣) السابق، ص ٥٧.

المرأة عن زوجها .؟ فتجيبه: تصبر شهرا، وشهرين، وثلاثة، وينفد مع الشهر الرابع صبرها.. فيسن من فوره قانونا، بألا يغيب في الجهاد جندي متزوج أكثر من أربعة أشهر .. ويرسل إلى زوج السيدة يستدعيه من فوره .. "(١)

وخطب زياد بن سمية وهو شاب فأحسن كعادته في مجال الخطابة ، فأعجب به عمر وهتف بـه: لله هذا الغلام؟ لوكان قرشيا لساق الناس بعصاه"(٢) ونخلص من هذه القضية إلى القول بأن الأدب عند ابن الخطاب - رضي الله عنه - لا تتوقف فاعليته عند إثارة النفوس ومقدار المتعة العقلية التي يحدثها ، بل يتعدى ذلك إلى التحريك للعمل بالمقتضى، فالأدب خير ما يكون إذا كان أدب تلق وتنفيذ، فالأدب عنده والشعر خاصة " جذل من كلام العرب يسكن به الغيظ ، وتطفا به الثائرة ، ويبلغ به القوم في ناديهم ، ويعطى به السائ "(٣).

ولا نبعد كثيرا إن قلنا أن هذا النوع من النقد يقارب بعض المقولات النقدية الحديثة خاصة التي تشيرإلى التعلق والتفاعل بين المتلقي والنص والتي تبرز تحت عناوين شتى في المؤلفات الحديثة وقد اهتمت هذه النظريات بالمتلقي إلى درجة جعلته لا يقل أهمية عن المبدع (فقد فسحت نظرية التلقي المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار إلى القارئ أحد أبرز عناصر الإرسال والتخاطب الأدبي) (٤)

كما ( يعد القارئ محورا رئيسيا في المفاهيم النظرية والإجرائية في اتجاهات نقد استجابة القارئ ... وشكلت فاعلية القارئ المهمة المركزية للنقد المتمحور حول القارئ) (٥) وأية فاعلية أشد من استجابة القارئ لعملية الإبداع من تحويل المضامين إلى سلوكيات عملية. وتذهب بعض الآراء النقدية إلى ما هو أبعد من ذلك في مسألة المتلقي تصل إلى الاعتقاد بأن القارئ هو الموجد الحقيقي للمعنى كما أشارت إلى ذلك بشرى موسى" وبطبيعة الحال لا تشكل الاتجاهات المختلفة التي تنطوي تحت باب نقد استجابة القارئ نقدا موحدا من الناحية المفهومية بل تمثل مجموعة متباينة في المنطلقات والمناهج والأدوات إلا أنها تكاد تجتمع في الاعتراض على الرأي القائل إن المعنى كامن في النص الأدبي، وترفض حصر المعنى بالنص وتميل إلى الاعتقاد بأن القارئ هوالموجد الحقيقي للمعنى"(٦) ويقول نصرت عبد الرحمن: "التأثيرية هي رؤية

---

(١) محمد خالد. خلفاء الرسول،ط، دار الفكر ، بيروت،١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٢٠٩.
(٢) العقاد عبقرية عمر ص ٦٧
(٣) السابق، ص١٩٢.
(٤) صالح ، د. بشرى موسى . نظرية التلقي ط١، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ٢٠٠١م، ص٣٣.
(٥) نظرية التلقي بشرى ص٤١.
(٦) بشرى ص٤١.

فردية عاطفية، وفي هذا النقد يتأثر الناقد بالأثر الأدبي ويحاول أن ينقل إلى المتلقي ذاك التأثر ،وقد يتحـــول النقد إلى أثر أدبي آخر... وهو نقد ينظر إلى الحياة بصورة متفائلة"(١).

وفي ضوء الاعتبارات السابقة يمكننا القول إن ابن الخطاب رضي الله عنه يعد متلقيا متميزا للـــنص الأدبي ومتأثرا عمليا بالإبداعات الأدبية إلى درجة تحويلها إلى سلوك وفعل فهو ناقد متلقي.

ويرى ابن الخطاب أن للأدب مزية، فهو يحفظ للرجل مكانته، وقد يرفع ذميما أو وضيعا عنـــده؛ فهذا هرم بن قطبة- على دمامته، وضآلته، ومنظره المزري- تقدمه العرب لحذقه.

**أهمية الأدب :**

الحديث، وقدرته على الإبانة، والمنطق الحصيف، ولما عنده من الحكم والعلم. وفيه يقول عمروقد نظر إليه ملتفا في بت بناحية المسجد: "لهذا العقل تحاكمت إليه العرب"(٢). وجاءه وفد وفيه الأحنف بن قيس – وكان دميم الخلقة- فتركهم جميعا واستفتح ما عنده من الحديث، فأعجبه، وأعظم قدره، وعقد له الرئاسة إلى أن مات(٣). لم يضيق ابن الخطاب واسعا فيما يتعلق في فضاء ما يتناوله فن القول ومـــساحته، وهو عنده يشمل الإنسان وعلاقاته الفسيحة بالمخلوقات الكونية ويشمل الأجناس الأدبية من خطابة وشعر ووصايا وما هو معروف في عصره ويشمل الأغراض الشعرية المتعددة من مدح وذم وهجاء وغزل وشعر عقائد وحكمة وغير ذلك، ويشمل أنو اع الخطابة من وعظية وسياسية ونكاح وكلها يربطها منطلق واحد من التصور الإسلامي، ومقاصد الشريعة السمحة، وأكثر المجالات بروزا في اهتمامات عمرهو الشعر ، فقد اهتم ابن الخطاب في هذا الجانب من فنون القول الأدبية، ووردت عنه مقولات كـــثيرة تـــبين تـــشجيعه للتعامل مع هذا الجنس الأدبي، ومقدارشمولية نظرته فيه، فقد أورد ابن رشيق في العمدة أنه كان أنقـــد أهل زمانه للشعر، وأنفذهم فيه معرفة.(٤) وفي البيان والتبيين يورد الجاحظ عن ابن سلام الجمحي أنه كان راوية للشعر جيد الاستحضار له، لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد فيه بيت شعر"(٥). قيل لعمر رحمـــه الله، قيل للأوسية: أي منظر أحسن ؟ فقالت: قصور بيض في حدائق خضر، فأنشد عند ذلك بيت عدي بـــن زيد العبادي :

(١) نصرت عبد الرحمن . في النقد الحديث، ص١٦٣-١٦٤.

(٢) نصرت عبد الرحمن . في النقد الحديث ، ص١٩٣.

(٣) العقاد ،عبقرية عمر / بتصرف ، ص١٩٣.

(٤) القيرواني ابن رشيق(ت٤٥٨هـــ)العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط٣، المكتبـــة التجاريـــة ، مصر ،ج١ص٢٠ .

(٥) الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـــ / ٧٧١م)، البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ط٣،مؤسسة الخانجي ، مصر ، ج١ص٣٤١ .

كدمى العــــــاج في المحاريب        أو كالبيض في الروض زهر مستنير

ومن ذلك أنه كان يصف حالته مع أبيه في الجاهلية فيقول : "يدنيني إذا عملت، و يـضربني إذا قصرت ثم يتمثل قول ورقة بن نوفل :

لا شيء مما ترى تبقى بشاشته        يبقى الإله ويودى المال والولـد
لم تغن عن هرمز يوما خزائنه        والخلد قد حاولت عاد فما خلدوا
ولا سليمان إذ تجري الرياح له        والإنس والجن فيما بينها تـــرد
أين الملوك التي كانت نوافلها        من كل أوب إليه راكب يفــد
حوض هنالك مورود بلا كذب        لا بد من ورده يوما كما وردوا(١)

إن ا لتمثل بالأشعار المناسبة للمقام، تنم عن قدرة الحافظة الذهنيةعلى الاستدعاء الشعري وقـت اللزوم، وقوة في تداعي المعاني الناتجة عن دقة في الفهم، تعين على مد القدرة النقدية بالطاقـة المتمثـل في استدعاء الصورة المشتركة بوجه شبه ما مع الحدث عند حضوره، وجمع الشيء إلى لفقه تحت نـوع مـن التشابه غير المبتذل نوع من القدرة الذهنية يعين على تكونه الفطرة النقدية عند عمر .

ومن أقواله التي تدل على تشجيعه للشعر ونقده نورد طائفة : قال يوما لابنه عبد الرحمن: "يابني انسب نفسك، تصل رحمك، واحفظ محاسن الشعر، يحسن أدبك، فإن من لم يعرف نسبه لم يصل رحمـه، ومن لم يحفظ محاسن الشعر لم يؤد حقا، و لم يقترف أدبا،" وقال للمسلمين عامة : "ارووا الأشعار فإنها تدل على الأخلاق"(٢) "محاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق و تنهى عن مساويها"(٣) "علموا أولادكم العوم والفروسية ورووهم ما سار من الأمثال وحسن من الشعر"(٤) "كتب إلى أبي موسى الأشعري: مـر من قبلك بتعلم الشعر فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب "(٥) "نعم ما تعلمته العرب الأبيات من الشعر يقدمها الرجل أمام حاجته"(٦). وورد أنه كان – وهو منطلق إلى مكة - يستمع إلى حداء القوم حتى مطلع الفجر، ثم قال للقوم: إيه، قد طلع الفجر، اذكروا الله(٧).

---

(١) البدري ،علي. قبس من بلاغة الفاروق ، مجلة الجامعة الإسلامية السنة١١ العددالثاني،ص٢٦٥).
(٢) العقاد ،عباس محمود .عبقرية عمر، ص١٩٢.
(٣) عتيق، د. عبد العزيز . تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،ط٤،دار النهضة العربية ، بيروت ،١٤٠٦هــ/١٩٨٦م ، ص٥٧.
(٤) الجاحظ ،عمرو بن بحر. البيان والتبيين ، ج٢ص١٨٠ .
(٥) القيرواني ، ابن رشيق.العمدة ج١ص١٥ .
(٦) السابق، ج١ص٦٥
(٧) العقاد ،عباس محمود .عبقرية عمر ص٧٣.

وكان يحب الاستماع للشعر، فقد دخل هشام بن البختري في أناس من بني مخزوم ( رهط خالد بن الوليد ) عليه فاستنشده شعره في خالد وقال له- وقد أطال الإصغاء إليه- : قصرت في الثناء على أبي سليمان رحمه الله، إن كان ليحب أن يذل الشرك وأهله، وإن كان الشامت به لمتعرضا لمقت الله. رحم الله أبا سليمان... ما عند الله خير مما كان فيه"(١). مما سبق يتبين لنا تشجيع عمر - رضي الله عنه - لرواية الأشعار، كما أن رواية الاشعار عنده لا لذاتيتها بقدر ما هي لما توجده من الأثر في النفوس؛ فالحافظ للأشعار والراوي لها كالإناء المتلئ بالحكمة يغرف ما فيه فيستفيد المتلقي والسامع، ومن هنا تبنى الأخلاق في النفوس، وما من شك أن جملة ( تدل على الأخلاق ) توحي إلى السامع نوعية تلك الأشعار المراد روايتها وكونها تصب في الجوانب الإيجابية لتكوين المجتمع السليم. ورسالته - رضي الله عنه - إلى أبي موسى تحمل دلالات كثيرة تستفاد من الشعر أدركها عمر بثاقب فكره، فأهمية الشعر لا تقف عند مجرد الإنشاد للتسلية والسمر، بل هو كنز من الكنوز يتولد عنه معارف شتى تعين على تكوين معالي الأخلاق، وتكوين الرأي النير ومعرفة الأنساب، وهو بهذا يترجم موقف الرسول - صلى الله عليه وسلم- من الشعر وتعريفاته له؛ فقد ورد عنه – صلى الله عليه وسلم – أنه قال: " الشعر كلام من كلام العرب جزل تتكلم به في بواديها، وتسل به الضغائن من بينها".

وقوله: "إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه". وقوله: "إنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب "(٢).

**نقد عمر للشعر ومسألة الانتحال :**

رأيه في تفسير ظاهرة قلة الكم في الشعر الجاهلي: إن امتداد فترة الجاهلية على مساحة زمنية تقدر بثلاثمائة عام يقتضي أن يكون الكم الشعري الناتج أضعاف أضعاف ما هو معروف الآن، وها هو ابن الخطاب بنظره الثاقب يضع أيدينا على أسباب ذلك كما يروي ابن سلام عنه قوله: " كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه، فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد، وغزو فارس والروم، ولهيت عن الشعر وروايته"(٣)، وهذه الفكرة قد تكون أوحت إلى المستشرق د.س .مارجليوث، وطه حسين في تأليف كتابيهما أصول الشعر العربي وفي الشعر الجاهلي المبنيين على الشك في الشعر الجاهلي والقول بقضية الانتحال على ما فيهما من التعسف وكثرة الافتراضات وغرابة الاستنتاج .

* **الحمل على ظاهر النص :** قد يتطلب النص من الناقد أن يحمل ما فيه من معاني على ظاهرها؛ درءا

(١) السابق ص١٩٠- ١٩١.
(٢) القيرواني ،ابن رشيق . العمدة ج١ ص١٤ –١٥.
(٣) الجمحي،ابن سلام .طبقات الشعراء ،ص١٠ .

للمفاسد وجلبا للمصالح والوفاق، وذلك في حالات الحمل على غير الظاهرفيها يؤدي إلى خصومات وتوتر؛ مما يجعل من الشعرورواياته مجافيا للمقاصد العامة للشريعة، والمتمثل ببناء مجتمع عالي الأخلاق، ومن المعلوم أن من الذم ما يترتب عليه عقوبة، فدرء الحد بشبهة أولى من التاويل وإخراج الكلام على غير الظاهر. وهذا هو منهج عمر - رضي الله عنه - نجده يحمل النصوص على ظواهرها كلما كان ذلك أسلم وأحكم في درء الخلاف، و يتمثل لذلك شخصية الناقد القاضي في مثل هذه الحالات، ومن الشواهد في مثل هذا التصور ما أورده صاحب العقد الفريد من قصة الزبرقان بن بدر عندما اشتكى لأمير المؤمنين عمر من ذم الحطيئة في قوله":

د ع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

فقال عمر: ما أرى به بأسا. قال الزبرقان: والله يا أمير المؤمنين ما هجيت ببيت قط أشد علي منه. فبعث إلى حسان بن ثابت وقال: انظر إن كان هجاه. فقال: ما هجاه ولكن سلح عليه. ويعلق ابن عبد ربه على موقف عمر بقوله: و لم يكن عمر يجهل موضع الهجاء في هذا البيت ولكنه كره أن يتعرض لشأنه "[١] فحمل عمر هنا للنص على ظاهره يجد أنه أولى لدفع الشبهة عن الحطيئة وهي هنا محاولة لم ترض الخصم (الزبرقان). ومثال آخر على الحمل على الظاهر موقف عمر من النجاشي ورهط تميم ابن مقبل فقد ورد ما نصه: "ولما هجا النجاشي رهط تميم بن مقبل، استعدوا عليه عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - وقالوا يا أمير المؤمنين إنه هجانا. قال وما قال فيكم ؟ قالوا: قال:

إذا الله عادى أهل لؤم ورقة فعادى بني عجلان رهط ابن مقبل

قال عمر: هذا رجل دعا، فإن كان مظلوما، استجيب له، وإن لم يكن مظلوما لم يستجب له. قالوا: فإنه قال بعد هذا :

قبيلته لا يخفرون بذمة ولا يظلمون الناس حبة خردل.

قال: ليت آل الخطاب مثل هؤلاء. قالوا: فإنه يقول بعد هذا :

ولا يردون الماء إلا عشية إذا صدر الوراد عن كل منهل

قال: فإن ذلك أجم لهم وأمكن . قالوا: فإنه يقول بعد هذا :

وما سمي العجلان إلا لقولهم خذ القعب واحلب أيها العبد واعجل .

(١) ابن عبد ربه . العقدالفريد، ج٥ ص ٣١٨.

قال عمر: سيد القوم خادمهم ، فما أرى بهذا بأسا[١]. وهذا النهج من الحمل على الظاهر لـــدفع الشبهات، نجده انتشر بعد عمر، فقد استخدمه معاوية بن أبي سفيان مع أبي بردة بن أبي موسى الأشعري عندما استعداه على الشاعر عقيبة الأسدي ،وكذلك استخدمه زياد عندما استعداه قوم علـــى الفـــرزدق واستخدمه معاوية مع ابنه يزيد عندما استعداه على حسان بن ثابت[٢].

***معايير الجودة في الشاعر** : "قال ابن عباس: قال لي عمر بن الخطاب - رضي الله عنه -: أنشدني لأشعر شعرائكم. قلت: من هو يا أمير المؤمنين؟ قال: زهير. قلت: و لم كان كذلك ؟ قال: كان لا يعاظل بـــين الكلام ، ولا يتتبع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه [٣]".

كان عمر بليغا حسن النقد للبلاغة، هواه منها الصدق والطبع وجمال التفصيل، فكـــان يطـــرب لقول زهير:

فإن الحق مقطعه ثلاث    يمين أو نفار أو جلاء

ويقول كلما أنشده معجبا: ما أحسن ما قسم، وسماه شاعر الشعراء ... وجاءه يوما بعـــض آل هرم بن سنان ممدوح زهير، فقال عمر: أما وإن زهيرا كان يقول فيكم فيحسن، فقيل له: كـــذلك كنـــا نعطيه فنجزل. فعاد عمر يقول : ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم[٤]. ولعل عمر يقصد قصيدة زهير التي مطلعها :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم    بحومانة الدراج فالمتثلم

وقصيدته التي مطلعها:

إن الخليط أجد البين فانفرقا    وعلق القلب من أسماء ما علق

ومنها:

قد جعل المبتغون الخير في هرم    والسائلون إلى أبوابه طرقـــــا
إن تلق يوما على علاته هرما    تلق السماحة منه والندى خلقا[٥]

(١) السابق ، ج٥ ص٣١٨- ٣١٩.
(٢) السابق ، ج٥ ص٣١٩- ٣٢٢
(٣) القلقشندي ، صبح الأعشى ، ج٢ ،ص٩٧.
(٤) العقاد ، عبقرية عمر ، ص٨٣.
(٥) مشكل إعراب الأشعار الستة ، شرح محمد بن ابراهيم بن محمد الحضرمي تحقيق الهروط ط جامعة مؤتة ١٩٩٥ص٣٧-٤٢ط١.

وجاءه وفد غطفان فسألهم: من الذي يقول:

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة          وليس وراء الله للمرء مذهب

قالوا: نابغة بني ذبيان ، فسألهم ومن الذي يقول:

أتيتك عاريا خلقا ثيابي          على وجل تظن بي الظنون
فألفيت الأمانة لم تخنها          كذلك كان نوح لا يخون ؟

قالوا: هو النابغة، فقال: هو أشعر شعرائكم. وطالما أعجب بقول عبدة بن الطيب:

والمرء ساع لأمر ليس يدركه          والعيش شح وإقبال وتأميـــل

وينشده فيقول : على هذا بنيت الدنيا(١).

إن الناظر في أحكام عمر في هذه الأ شعار يمكن أن يحدد منطلقات الجودة عنده، وهي تتمثل في: اختيار الألفاظ الخالية من عيب الوحشية، والبعد عن الغلو في المعاني، ثم الصدق الفني، والصدق الشعوري، بالإضافة إلى حسن التقسيم؛ فزهير لا يتتبع الألفاظ الغريبة الحوشية، ولا يبالغ في معاني المدح بحيث تخرج الكلام مخرج المستحيل ، كما أنه كان يمدح صادقا في مدحه فتأتي أشعاره متناغمة بعيدة عن التنـــاقض، فنظر عمر يقع على الأسلوب الشعري ثم مضامين الكلام ثم ذاتية الشاعر، وقد تبارت أقلام العلماء من أهل البلاغة في الاستفادة من نقد عمر لــ(زهير) بتلك الألفاظ المشعة التي تحمل دلالات متنوعـــة، وحللـــوا المعاظلة، وبينوا ما يمكن أن تحمل من معان أوردها صاحب معجم المصطلحات البلاغية قـــال: "عاظـــل معاظلة: لزم بعضه بعضا، وتعاظلت الجراد: إذا تداخلت، وعاظل الشاعر في القافية عظالا: ضمن ( بتشديد الميم )، وروي عن عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - أنه قال لقوم من العرب: أشعر شعرائكم من لم يعاظل الكلام، و لم يتتبع حوشيه، أي لم يحمل بعضه على بعض و لم يـــتكلم بـــالرجيع مـــن القـــول و لم يكررااللفظ والمعنى. والمعاظلة من عيوب اللفظ عند قدامة، وهي التي وصف عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - زهيرا بمجانبته لها فقال: "كان لا يعاظل" وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة كقول أوس بـــن حجر :

وذات هدم عار نواشرها          تصمت بالماء تولبا جدعا

بين الكلام "ولا يريد عمر مداخلة بعض الكلام فيما يشبهه من بعض أو فيما كان من جنسه، وإنما أنكر أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه وما هو غير لائق به. قال قدامة : فسمى الصبي تولبا وهو ولـــد

(١) العقاد، عباس محمود.عبقرية عمر ، ص٨٣ –٨٤

الحمار، ومنه قول جبيهاء الأسدي:

وما رقد الولدان حتى رأيته على البكر يمريه بساق وحافر

فسمى رجل الإنسان حافرا. ومن المعاني التي تحملها كلمة عمر أيضا، : الاستعارة غير المفيدة كما عند عبد القاهر الجرجاني، وتنافر الكلمات كما عند الآمدي، وسوء النظم كما عند العسكري، أو التضمين كما عند ابن رشيق، وسوء الاستعارة كما عند الخليل بن أحمد، والتكرار وتتابع الاضافات والتعقيد المعنوي كما عند ابن الأثير(١).

إن ما أشارت إليه كتب البلاغيين السابقة لتدل على مقدار ما أوحت به كلمة عمر - الخبير المتمرس في فن القول- من معان. وكأن لسان الحال يتمثل قول المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

**خلود الأدب:**

كما نلمح من قوله : "ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم. "إلى قضية الخلود في الشعر وأن الشعر الذي يكتب له الخلود بالإضافة للمواصفات السابقة يشترط أن يتمتع بمعاني الحكمة الثابتة التي لا تهتز مفاهيمها وإن تعاقبت عليها السنون والأيام أو يكون مصورا لأحداث تاريخية جسيمة بمعنى أن القصيدة تخرج عن حيز الأدب الذاتي إلى الأدب الإنساني، كما هو الحال في ملحمتي اليونان الإلياذة والأوديسا، وقصيدة زهير التي أكثر فيها من مدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان التي تصور أحداث حرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان:

فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله رجال بنوه من قريش وجرهم
يمينا لنعم السيدان وجدتما على كل حال من سحيل ومبرم
تداركتما عبسا وذبيان بعدما تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

إلى أن يقول:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لاأبا لك يسأم
رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم
وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم
ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويذمم(٢)

(١) مطلوب ، أحمد .معجم المصطلحات البلاغية / بتصرف ،ط٢،مكتبة لبنان ،١٩٩٦م ، ص٦٢٩ –٦٣١.
(٢) الحضرمي ،محمد .مشكل إعراب الأشعار الستة ، ص١٠-١٨.

وغني عن القول ما في هذه القصيدة من حكم وأحداث تاريخية ومواقف إنسانية وصدق التصوير وأمانة الخبر ما يجعلها من القصائد الشعرية الخالدة، وقد كان الخلفاء الأمويون لماحين لهذا المطلب (خلود الشعر)فيما بعد؛ فقد اعترض عبد الملك بن مروان على مدح الشعراء بقوله للأخطل التغلبي : "إن كنت تشبهني بالحية والأسد فلا حاجة لي بشعرك[١]، واعترض على عبيدالله بن قيس الرقيات بقوله: يابن قيس ، تمدحني بالتاج كأني من العجم، وتقول في مصعب:

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء ، فأعطيته المدح بكشف الغم وجلاء الظلم ، وأعطيتني من المدح ما لا فخر فيه[٢].

**الفصاحة والبلاغة عند عمر :**

ضعف التأليف ومخالفة القياس الصرفي :

كان لابن الخطاب - رضي الله عنه - مساهمات في تجلية بعض مفاهيم الفصاحة والبلاغة عند البلاغيين، ومن ذلك الإشارة إلى ضعف التأليف الناتج عن وقوع المتكلم بأخطاء نحوية وصرفية، أي الخروج على خلاف قواعد النحاة المؤدي إلى غموض المعنى، فنجده يحث على تعلم النحو ويعده واجبا لا يقل أهمية عن تعلم أصول الدين فقد ورد عنه أنه قال: "تعلموا النحو كما تعلمون السنن والفرائض"[٣]. وورد عنه أنه كان يعاقب على اللحن: كتب على عامله الحصين بن الحر يأمره بضرب عامله سوطا لأنه لحن في حرف قال: "قنع كاتبك سوطا "[٤]. ومر - رضي الله عنه - على قوم يسيئون الرمي فغضب وقرعهم، فقالوا: إنا قوم متعلمين فاشتد غضبه وقال: والله لخطؤكم في لسانكم أشد علي من خطئكم في رميكم، سمعت رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يقول: "رحم الله امرأ أصلح من لسانه "[٥]. وفي رواية أنه - رضي الله عنه - أمر أبا ألأسود بوضع قواعد النحو[٦]. ولم يكن ابن الخطاب بدعا في هذا المجال بل اقتدي بصاحبيه الرسول الأعظم - صلى الله عليه وسلم - و أبي بكر الصديق، فقد ورد في المزهر: أن رجلا لحن بحضرة النبي - صلى الله عليه وسلم - فقال: "ارشدوا أخاكم فقد ضل"، وروي عن أبي بكر - رضي الله عنه - قوله: "لأن أقرأ فأسقط أحب إلي من أن أقرأ فألحن"[٧]. ومن فضول القول الإشارة

---

(١) أبو محمد بن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) الشعر والشعراء ،ط ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ج١، ص٤٨٣.

(٢) شوقي ضيف ، البلاغة تطور وتاريخ ، ص١٨.

(٣) الجاحظ ، عمرو بن الجاحظ البيان والتبيين ، ج٢ ،ص٦١.

(٤) السابق ، ج٢ ،ص٢١٨.

(٥) الشاطر، محمد .الموجز في نشأة النحو ،ط١، دار الزيني،١٣٩٨هـ، ١٩٧٨م ، ص٧.

(٦) الحلواني، محمد خير،المفصل في تاريخ النحو العربي ،ط١،مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٣٩٩هـ /١٩٧٩م، ج١ ص٤٠.

(٧) السيوطي ،عبد الرحمن جلال الدين (ت٩١١هـ)المزهر في علوم اللغة ،شرح : محمد أحمد جاد الله وزملاؤه ،ط،عيسى البابي الحلبي ، ج٢ ص ٣٩٦-٣٩٧.

إلى أن البلاغيين قد عدوا الصحة النحوية والفطرة اللغوية السليمة الدرجة الدنيا التي تبتدئ بها البلاغة العربية، وما دونها من كلام يلحق عندهم بأصوات الحيوانات، فللبلاغة طرفان: أعلى إليه تنتهي، وهو حد الإعجاز وما يقرب منه، وأسفل منه تبتدئ، وهو ما إذا غير الكلام عنه إلى ما هو دونه التحق عند البلغاء بأصوات الحيوانات[1].

**أهمية مخارج الحروف في الفصاحة :**

ويبدي ابن الخطاب - رضي الله عنه - أهمية لمخارج الحروف؛ لما لها من أهمية في فصاحة الكلام، فقد كان هو نفسه يستطيع إخراج الضاد من أي شدقيه شاء، فأما الأيمن والأعسر والأضبط فلا يمكنهم ذلك إلا بالاستكراه الشديد[2] ومخرج الضاد عند الناس هو الشدق الأيمن. وكان على علم بما يحدثه ذهاب بعض الأسنان من الفم، وأن نزع بعضها يمنع القدرة على الإفصاح، ويؤدي إلى تداخل في الحروف وتنافرها، ويعلم ضرورة اكتمالها عند البليغ من الخطباء، فها هو يطلب من الرسول - صلى الله عليه وسلم - أن ينتزع ثنيتي سهل بن عمرو الذي كان يقف خطيبا يحرض قريشا ضد الإسلام، قال المفصل في عمر: "يا رسول الله ، دعني أنزع ثنيتيه السفليين حتى يدلع لسانه فلا يقوم عليك خطيبا أبدا". ومن المعلوم أن سهلا كان أعلم الشفة السفلى[3]. وكان عمر - رضي الله عنه - إذا رأى رجلا يتلجلج في كلامه يقول: "خالق هذا وخالق عمرو بن العاص واحد"[4]. واللجلجة : التردد في الكلام[5]، ومدار الحديث هنا عن أهمية مخارج الحروف وبعض عيوب النطق، لان أول مراتب البلاغة، اجتماع آلة البلاغة.

**استخدام أسلوب التجريد :**

من الأساليب البلاغية ما يسمى بالتجريد ، وهو أن ينتزع من أمر ذي صفة أمر آخر مثله في تلك الصفة مبالغة في كمالها فيه، ومن أنواعه : مخاطبة الإنسان نفسه كقول الأعشى :

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل

ولعل إكثار عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - في استخدام هذا الأسلوب( التجريد) في مخاطبته - فيجرد من نفسه شخصية يخاطبها من ذلك: بخ بخ يا عمر، ويحك يابن الخطاب، ماذا يقول عمر، كفى بالموت واعظا ياعمر - ألهم البلاغيين للحديث عنه. أما عن أسرار هذا الاستخدام فيحدثنا العقاد بقوله عن

(١) القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩هـ) الإيضاح ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، ص١١.
(٢) الجاحظ ، عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، ج١ ، ص٦٢.
(٣) السابق،ج١\٥٨.
(٤) السابق،ج١\٣٩.
(٥) القاموس المحيط ،مادة لج.

عمر: " ...ورسخت في طويته خليقة المساواة في العدل حتى أصبحت كالوظيفة العضوية التي لا تنفصل منه، وحتى أصبح يتجرد من نفسه أو يجرد منها شخصا آخر غريبا عنه لا فرق بينه وبين أحد في حدود الله وحرماته، وتمكنت هذه الخليقة منه حتى جرت على لسانه عامدا وغير عامد، فكان يتكلم عن نفسه كما يتكلم عن غريب: بخ بخ يا عمر، ويحك يا ابن الخطاب ... إلى أشباه هذه التجريدات التي تنبعث فيه من خليقة التسوية بين جميع الناس ، وبينهم وبين نفسه قبل جميع الناس "(١). إن استخدام أسلوب التجريد عند عمر لم يكن مجردا عن إدراك ما يعني ذلك الأسلوب وما يوحيه من معان في النفس، وهو استخدام البليغ المدرك لحقيقة ما يقوم به من اختيار لتركيب أو تفضيل أسلوب على أسلوب كما تتطلب مقتضيات الأحوال. ولم يكن عمر بهذا الاستخدام بدعا، بل سار على طريقة الرسول الأعظم - صلى الله عليه وسلم -، فقد ورد في أحاديثه استخدام هذا الأسلوب ومن ذلك : " ...والذي نفس محمد بيده لولا أن أشق على المسلمين ما قعدت خلاف سرية تغزو في سبيل الله أبدا... "(٢).

**المعارضة النثرية :**

إذا كانت المعارضة الشعرية يقوم بها الشعراء بالنسج على منوال قصيدة ما مع التوافق في الوزن والقافية. فإن غير الشعراء يعارضون الشعراء باستلهام بعض ما قالوه والنسج على منواله نثرا لا شعرا، فمن معاني المعارضة أن يعارض أحدهم صاحبه في خطبة، أوشعر فيجاريه في لفظه، ويباريه في معناه(٣). وهي مسألة أسلوبية نجدها عند عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - تضيف جديدا لأساليب البيان العربي، ومن ذلك معارضته لقول طرفة بن العبد في قوله:

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى ... وجدك لم أحفل متى قام عودي
فمنهن سبقي العاذلات بشربة ... كميت متى ما تعل بالماء تزبد
وكري إذا نادى المضاف محنبا ... كسيد الغضا نبهته المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب ... ببهكنة تحت الطراف المغمد(٤)

فقال عمر: "لولا أن أسير في سبيل الله، وأضع جبهتي على الارض، وأجالس أقواما ينتقون أطايب الحديث كما ينتقون أطايب التمر، لم أبال أن أكون قدمت"(٥). فقد استبدل عمر المعاني الإسلامية بالمعاني

---

(١) العقاد، عباس محمود، عبقرية عمر ، ص٢٣٤.
(٢) الصابوني، محمد علي. من كنوز السنة، ط مؤسسة مناهل العرفان ، بيروت ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م، ص١٦٩.
(٣) مطلوب ، أحمد ، معجم المصطلحات البلاغية ص٦٢٩.
(٤) الحضرمي ،محمد .مشكل إعراب الأشعار الستة (ديوان طرفة )، ص١٧.
(٥) عتيق ، عبد العزيز .تاريخ النقد الأدبي ،ص٦٩ ،وانظر: العقاد، عبقرية عمر، ص١٩٢.

الجاهلية؛ فالجهاد مكان النصرة الجاهلية، والسجود والعبادة المتمثلة في الصلاة مكان المعصية في شرب الخمر، والاستماع إلى الحديث الطيب مكان الاستمتاع بالنساء .

**الاقتباس والتناص عند عمر :** يفهم من تعريفات البلاغيين أن الاقتباس هو الأخذ والاستفادة من إبداعات الآخرين الأدبية خاصة النصوص عالية الجودة، التي يصل منتهاها إلى الاقتباس من القرآن والسنة، وكانوا ينعتون الخطب التي ليس فيها شيء من القرآن أو السنة بالبتراء، وعرفه الحلبي بقوله: "أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث، ولا ينبه عليه للعلم به(١). كما عرفه الخطيب بما يقارب هذا المعنى، ومثل له بقول الحريري: "فلم يكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب، حتى أنشد فأغرب "(٢). وفي الدراسات الأسلوبية الحديثة يطلق على هذه العملية مصطلح التناص أو الاقتراض(٣) وهي تتمثل في لمح العلاقات بين النصوص الأدبية "وهي مثار اهتمام النقد الحديث، وكل نص إنما هو نتاج لتداخل نصي إذ تتمرأى فيه نصوص أخرى بمستويات مختلفة وبصيغ يصعب أو يسهل إدراكها، وهي تمثل مكونات الثقافة في ماضيها وحاضرها"(٤) وعرفه الزعبي بأنه "تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعرا أو نثرا مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر"(٥)، وقد ظهر على يد(جوليا كرستيفا) عام ١٩٦٦م في دراستها (ثورة اللغة الشعرية) حيث عرفته بانه "التفاعل النصي في نص بعينه"(٦)، وعند التحقيق والدرس فإننا لا نعدم وجود تباينات بين تناول الموضوع في الدرس البلاغي القديم الذي تناول المادة تحت مجموعة من المسميات كالتضمين والسرقة والعقد والحل والتلميح، وبين ما اصطلح عليه في الدراسات الأسلوبية الحديثة، إلا أن أصل الفكرة تجعل حد التقارب كبيرا. وعمر- رضي الله عنه- ممن وعوا هذه الفكرة وعمل على تطبيقها في أقواله، فكان - رضي الله عنه - يكثر من الاقتباس من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وفي ذلك إشارة إلى الاقتداء بهما في أساليب الكلام، والحث على ترطيب الألسنة بأساليب مشابهة لهما، ومن اقتباساته في وصيته للجند: "لا تجبنوا عند اللقاء، ولا تمثلوا عند القدرة، ولا تسرفوا عند الظهور، ولا تقتلوا هرما، ولا امرأة، ولا وليدا، ونزهوا الجهاد عن عرض الدنيا، أبشروا بالأرباح الذي بايعتم بهن وذلك الفوز العظيم "(٧)، وهي اقتباس من الآية ١١١ سورة التوبة

---

(١) ~~مطلوب ، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية ص٤,١٥٩.~~
(٢) القزويني ، الإيضاح ص٤١٦.
(٣) أبو الرضا ، سعد.الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون،ط١، المجموعة المتحدة،١٤٢١ه، ص٨٢.
(٤) نظرية التلقي بشرى موسى ص٥٩.
(٥) الزعبي ،أحمد.التناص نظريا وتطبيقيا،ط٢،مؤسسة عمون للطباعة والنشر،٢٠٠٠م الأردن ،ص٥٠.
(٦) الغذامي ،د-عبدالله. الخطيئة والتكفير،ط٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م ،ص٣٢٥ –٣٢٦.
(٧) العقاد ، عباس محمود.عبقرية عمر،ص٧٦.

(فأبشروا ببيعكم الذي بايعتم به وذلك الفوز الكبير)، وقوله: "ما هبت الصبا إلا وجدت منها ريح زيد"[١]،وهي اقتباس من الآية ٩٣ من سورة يوسف: (إني لأجد ريح يوسف)، ومن ذلك كتابه إلى أبي عبيدة ابن الجراح – رضي الله عنه - عندما أراد أن يخرج الجند من أنطاكية لطيب هوائها، ووفرة خيراتها، فقال له: "إن الله عز وجل لميحرم الطيبات على المتقين الذين يعملون الصالحات، فقال تعالى: (يأيها الرسل كلوا من الطيبات واعملوا صالحا إني بما تعملون خبير)، وكان يجب عليك أن تريح المسلمين من تعبهم، وتدعهم يرغدون في مطعمهم، ويريحون الابدان النصبة في قتال من كفر "[٢]. ومنها: "إن الذين يشتهون المعصية ولا يعملون بها، اولئك الذين امتحن الله قلوبهم للتقوى لهم مغفرة وأجر كريم". وهو مقتبس من قوله تعالى في سورة الحجرات، آية ٣: (أولئك الذين امتحن الله قلوبهم للتقوى لهم مغفرة وأجر كريم ). ومنها قوله: "إن بعض الطمع فقر، وإن بعض اليأس غنى، وإن بعض الشح شعبة من النفاق ، ومن يوق شح نفسه فأولئك هم المفلحون"[٣]، والاقتباس من الآية ١٦ من سورة التغابن: (فاتقوا الله ما استطعتم واسمعوا وأطيعواوأنفقوا خيرا لأنفسكم ومن يوق شح نفسه فأولئك هم المفلحون) [٤]. وكان عمر - رضي – يقول: "اللهم قلبي فلا أملكه، وأما ما سوى ذلك فأرجو أن أعدل" وهو مقتبس من قوله تعالى: (ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم) [٥]. ومن اقتباساته من الحديث قوله: "لا تنظروا إلى صيام أحد ولا إلى صلاته، ولكن انظروا من إذا حدث صدق، وإذا ائتمن أدى، وإذا أشفى- أي هم بالمعصية - ورع"[٦]. وهو مقتبس من قول الرسول - صلى الله عليه وسلم - في الحديث المشهور "آية المنافق ثلاث : إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا أؤتمن خان"متفق عليه[٧].

وكذلك منها قوله: "لا يعجبنكم من الرجل طنطنته، ولكن .. من أدى الأمانة إلى من ائتمنه ، وسلم الناس من يده ولسانه"[٨]. وهو مأخوذ من قول النبي - صلى الله عليه وسلم - : "المسلم من سلم

(١) محمد، خالد. رجال حول الرسول ، ص٤٣٧.

(٢) العبقرية ص٩٣.

(٣) آية١٢٩، النساء .

(٤) البدري ، علي.قبس من بلاغة الفاروق ،ص٢٦٦.

(٥) الزركشي ، بدرالدين محمدبن عبد الله.(ت ٧٩٤هـ) البرهان فيعلوم القرآن ،محمد أبو الفضل ،ط٢،دار المعرفة ، بيروت، ج٢ ص٥٨.

(٦) العقاد ، عباس محمود.عبقرية عمر، ص٩٠.

(٧) النووي، أبو زكريا يحيى بن شرف (٦٧٦هـ) رياض الصالحين ،ت:شعيب الأرنؤوط، ط٦، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م،ص٣٢١.

(٨) العقاد ، عباس محمود.عبقرية عمر، ص٩٠.

المسلمون من لسانه ويده، والمهاجر من هجر ما نهى الله عنه" متفق عليه[١]. ومن اقتباساته : "لا يقعد أحدكم عن طلب الرزق ويقول اللهم ارزقني وقد علم أن السماء لا تمطر ذهبا ولا فضة ، وإن الله يرزق الناس بعضهم من بعض"[٢]. وهو مقتبس من حديث: لأن يأخذ أحدكم فأسه فيحتطب خير له من أن يسأل الناس". ومنها: "لا يكن حبك كلفا، ولا بغضك تلفا "[٣]. وهو مقتبس من حديث: "أحبب حبيبك هونا ما عسى أن يكون بغيضك يوما ما، وابغض بغيضك هونا ما عسى أن يكون حبيبك يوما ما ..."[٤]. وما من شك أن هذه الاقتباسات تحمل إشارات من عمر إلى الأدباء للإكثار منها في كلامهم لأنها توشح المعنى وتزينه، وترفع من قيمته الفنية.

**بلاغة التقديم والتأخير عند عمر:**

لا نعدم بعض الإشارات الدالة على ذلك عند ابن الخطاب الذي يرى وضع الشيء في موضعه حسب مكانته وأهميته من ذلك اعتماده على قول سحيم :

هريرة ودع إن تجهزت غازيا ... كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا

فقال عمر: لو قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك[٥]، وعلى الرغم من أن كثيرا من أرباب البلاغة ذهبوا إلى أن الواو لمطلق الجمع لا تفيد تقديما ولا تأخيرا إلا أننا مع من يرى عكس ذلك، فقد أدرك عمر بحسه النقدي أن الأمر يتقدم على غيره حسب أهميته، ومن خلال النص السابق، لا أرى مسوغا للتأخير .

**موافقات القرآن الكريم لأقوال عمر :** لقد كان ابن الخطاب –رضي الله عنه – أديبا مطبوعا على السهولة والبعد عن الالتواء والغموض، ذا أذن حساسة في استقبال المعاني قبل الألفاظ، فكان أحيانا يدرك فواصل النصوص وخواتيمها قبل أن تصل ألفاظها إلى سمعه، وهذا مؤشر فعال ذو دلالة قوية على علو درجة النص، وقد قيل: إن خير القول ما كان معناه إلى قلبك أسرع من لفظه إلى سمعك، ويقول الجاحظ: "أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه ... فإذا كان المعنى شريفا، واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب

(١) النووي، أبو زكريا يحيى بن شرف (٦٧٦هـ)،رياض الصالحين،ت :شعيب الأرنؤوط ،ط٦، مؤسسة الرسالة،بيروت ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م ،ص٥٩٣.

(٢) العقاد ، عباس محمود،عبقرية عمر. ص٩١.

(٣) العقاد ، عباس محمود .عبقرية عمر،ص ١٩٧.

(٤) الطبري ،محمد بن جرير(ت٣١٠ه) . تهذيب الآثاروتفصيل الثابت عن رسول الله-صلى الله عليه وسلم- ،ط مطبعة المدني ، ص٢٨٣ ، بدون تاريخ.

(٥) عتيق ،عبد العزيز ،تاريخ النقد الأدبي عند العرب .ص٦٨.

صنيع الغيث في التربة الكريمة[١]، وعمر من الأدباء الذين كانوا يحسنون القول كما يحسنون الاستماع، فيوردون العبارات الدالة على عمق الاستيعاب والفهم؛ فيكملون النص قبل تمامه، ولسان الحال يقول: هكذا ينبغي أن يكون. وقد وردت عدة أمثلة تدل على تمكن عمر من ذلك قوله تعالى: (ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين ...) فقال عمر: "فتبارك الله أحسن الخالقين" قال الرسول - صلى الله عليه وسلم – هكذا أنزلت فاكتبها. وقد سمى البلاغيون ما يشابه هذه الحالات في الشعر برد الأعجاز على الصدور ويستشهدون له بمقولة ابن عباس – رضي الله ما لعمر ابن ربيعة – عندما أورد عليه صدر بيت من شعرفي معرض سؤاله له ماذا أحدثت ياعمر ؟ فأنشد ابن ربيعة: (تشط غدا دار جيراننا)، فقال ابن عباس: (وللدار بعد غدا أبعد)، فقال له عمر كذلك قلت - أصلحك الله – أفسمعته؟ قال لا، ولكن كذلك ينبغي. وبهذا الخصوص ينقل شوقي ضيف عن ابن المقفع قوله: "إن خير أبيات الشعر، البيت الذي إذا سمعت صدره، عرفت قافيته[٢].

**السجع المطبوع** : كان عمر ممن يتعامل مع السجع في عباراته وأقواله لكنه سجع أبعد ما يكون عن التكلف بل يأتي على سجيته دون تعمل منه، ومن ذلك قوله: لرجل: ارفع ثوبك، فإنه أنقى لثوبك، واتقى لربك"[٣]. ومن ذلك وصيته للخليفة من بعده بقوله: "أوصي الخليفة من بعدي بالمهاجرين الأولين، أن يعرف لهم حقهم، ويحفظ لهم حرمتهم، وأوصيه بالأنصار خيرا، الذين تبوؤا الدار والإيمان من قبلهم، أن يقبل من محسنهم، وأن يعفي عن مسيئهم، وأوصيه بأهل الأمصار خيرا، فإنهم ردء الإسلام، وجباة المال، وغيظ العدو، وأن لا يؤخذ منهم إلا فضلهم عن رضاهم، وأوصيه بالأعراب خيرا، فإنهم أصل العرب، ومادة الإسلام، أن يؤخذ من حواشي أموالهم، ويرد على فقرائهم، وأوصيه بذمة الله، وذمة رسوله – صلى الله عليه وسلم- أن يوفى لهم بعهدهم، وأن يقاتل من ورائهم، ولا يكلفوا إلا طاقتهم"[٤]. ومنه أيضا قوله في الحب والبغض "لا يكن حبك كلفا ولا بغضك تلفا"[٥]. ومن الجناس قوله: السؤدد مع السواد"[٦]، ويعني أن الرياسة مع الشباب حيث يكون الشعر أسود والسن قابلة للاستيعاب، لأنه يمكنه في ذلك الوقت أن يدرك ما يسود به في طلب العلم، فإذا جاز حد الشباب لم يمكنه من السيادة.

---

(١) الجاحظ ، البيان والتبيين ،ج١، ص٨٣.

(٢) ضيف ، شوقي .البلاغة تطور وتاريخ ص٧١.

(٣) البخاري ، محمد بن اسماعيل ، الجامع الصحيح رقم ٣٧٠٠.

(٤) السابق ،حديث رقم٣٧٠٠.

(٥) العقاد ،عباس محمود ،عبقرية عمر ص١٨٩.

(٦) **الجاحظ، البيان والتبيين ، ج١،ص١٩٧.**

**الخاتمة:**

مما سبق ذكره وتحليله في هذا البحث أستطيع أن أؤكد ما ورد قي ثنايا كتب الأدب العربي القديم من كون عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - يعد ناقدا أديبا في جانب من جوانب شخصيته، وأن نقـــده يقوم على الذوق العربي الأصيل المعلل تارة وغير المعلل تارة أخرى وأن شخصيته في هذا المجال ذات طابع أدبي واستعداد منحه الله إياه، ناهيك عما اكتسبه من خلال الخبرة وسعة الثقافة والاطلاع وطول العمر، بل لا أبعد أن أعده أول ناقد تعرض نصا للصياغة والمعاني وحدد خصائص لهذه وتلك، وهو أول مـــن أقـــام حكما في النقد على أصول متميزة، كما كان عمر قوي التمحيص في كل ما يخوض فيه صحيح الاستنباط موفقا في استخراج الأحكام الشرعية، وهذه الروح سرت إلى الأدب كذلك. وهذه الأحكام لا تبعد كثيرا عما توصل إليه طه أحمد إبراهيم في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجـــاهلي إلى القـــرن الرابع الهجري).

ويتبين أيضا أن ابن الخطاب صاحب نقد موجه، يعتمد على الموجودات الواقعية من النـــصوص الأدبية، وهو نقد غير قائم على الافتراضات المسبقة، فكان يشيد أو يوجه أو يصوب أو يرفض ما يتنامى الى مسامعه من النصوص الأدبية الحية في ضوء القيم والتصورات الإسلامية للكون والحياة .

لقد كان لابن الخطاب دور بارز في الإشارة إلى كثير من القضايا النقدية والبلاغية التي وضعت لها مصطلحات في وقت متأخر كالفن للفن،وشخصية الأديب، وقضية الانتحال،ومسائل الفصاحة وغيرها مما له ارتباط مباشر بالبلاغة والنقد .

وختاما فشخصية عمر في مجال النقد لا يمكن تجاهلها أو الغض منها فأقواله في هذه الفترة الزمانية تعد معينا ثرا للدارسين في مجال الأدب والنقد.

# جماليات بنية السرد ومستوياته في قصص سورة الكهف

د. موسى إبراهيم منصور أبو دقة *

تاريخ تسليم البحث : / /٢٠٠٥ تاريخ قبوله : / /٢٠٠٦

## ملخّص

يسعى هذا البحث إلى مقاربة جماليات بنية السرد ومظاهرها، وآليات إنتاجها في قصص سورة الكهف، بعدها إشارات دلالية قصدية، ذات قدرة فنية عالية على استكناه النص، وكشف علاقة بنيته التركيبية بإطارها المرجعي؛ لأن السرد يشكل السند الأول، والمؤسس الجمالي الذي يضطلع– تقريباً – بكافة التصورات والمنطلقات التي تستند عليها سورة الكهف، انطلاقاً من قصتها الأولى، وهي قصة أصحاب الكهف، التي شكلت بنية مركزية للسورة، كما وأخذت قصة صاحب الجنتين بدالها ومدلولها دورها في إخصاب السرد ومخزونه الإعجازي، وتبدو فلذات السرد أكثر احتضاناً للنص في قصة موسى والعبد الصالح عليهما السلام، وتأتي القصة الرابعة لرحلات ذي القرنين، بأزمنتها وأمكنتها ومواقفها المختلفة؛ لتشكل مركزاً سردياً جمالياً مسكوناً بأفق التأويل والانكشاف.

**الكلمات الدالة (keywords):**

مقاربة جماليات بنية السرد ومظاهرها في قصص سورة الكهف.

**The Aesthetic Narrative Constructive Levels in the stories of Surat AL-Kahf (The Cave)**

## Abstract

This research aims at the approximation of the theoretical, narrative and structural aesthetics in the stories of Surah AL-Kahf (Owners of the Cave). This aesthetic side constitutes high intentional and purposive indications . Narration constitutes the major pillar of aestheticism , which undertakes approximately all the logical imagination upon which the Surah is lased . This emanates from its first story, i.e. the story of the Cave Owners, which constitutes the main surah structure. After that the story of the Owner Of the two paradises, with its connotations and denotations, plays its role in the enrichment of the miraculous. It seems that the fragments of narration are more inclusive of the text in the light of the story of Moses and Allah's slave (Khidr) -Peace Be Upon Them-. the fourth story narrates the journeys of Dhul-Qarnain (The Two–Horned man) temporally, spatially and situation ally. This story constitutes an aesthetic and narrative axis inhabited by horizons of interpretation and discovery.

**(keywords):**

The Aesthetic Constructive Narrative Approach in the stories of Surat AL-Kahf (The Cave).

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، غزة.

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ **لله الأمر من قبل ومن بعد**﴾الروم (٤):

بداية : إن هذا البحث يعتوره ما يعتور الفهم البشري للنص القرآني من نقص وعجز وقصور؛ سوغ وجوده الاجتهاد في العلم، الذي نروم من خلاله الوقوف على مسلمات إعجاز السرد، والنظر في تشكلاته، ومستوياته، وجمالياته التي تزداد إعجازاً وتألقاً؛ بتعدد قراءاته، واختلاف مناهج تفسيره وتأويله، وتباين زوايا الرؤى والمنطلقات فيه، وهي جميعاً – في مجملها – تتواشج في بناء فهم معمارية السرد القرآني. فالنص القرآني لا تستنفده القراءات وإن تعددت، أو التفاسير وإن اختلفت، أو التأويلات وإن تباينت، ولكنه يتضمن استجابات تختلف في درجة تأثيرها باختلاف طبيعة القراء .

المتلقي ينظر إلى أي نص مكتوب، يتمتع بالصفة الإبداعية أو التعبيرية، بوصفه لازمة معرفية تقوم على أصول بدهية : أصول دلالية، ونحوية، وصرفية؛ وما لهذه الأصول من طبائع في تداخل مكوناتها، وتعالق تراكيبها، مما يشي بجذرية منطلقاتها المرجعية، وهي أساس في المنظور التحليلي، الذي يتخذ من إجراء المقاربات التداولية وسيلة كشفية؛ للبرهنة على فهم محمولات السرد القرآني و سيميائية أبعاده، التي تتجاوز بانداياح جمالياتها قدرة العقل البشري على استيعاب استحضاراتها، أو تمثلها على نحو كلي، إلا في حدود المنقول والمعقول .

وأعتقد أني لست بحاجة إلي التدليل، على أن كل حرف من حروف القرآن الكريم يستحق الوقوف عند جماليات إعجازه السياقية ، بوصفه جذراً لغوياً في نص معجز ، فهو كلام الله الخالد الذي ﴿لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه(٤٢)﴾ فصلت؛ مما جعل فرادته لا تقاس بنظائر أو أشباه، فاستوجبت دراسته فرادة في الإجراءات، وآليات الكشف عن معطياته، واستقصاء خصائصه، التي لا يمكن حصرها بتقانات فنية اتفق البشر على جمالياتها؛ مما جعلهم يكتفون بشيء وغابت عنهم أشياء، مهما أوتوا من علم عظيم، أو نظريات فهم وتحليل، تند كثيراً من الكليات المعرفية التي تعجز عن فهمها. يقول عز وجل:﴿وما أوتيتم من العلم إلا قليلا.(٨٥)﴾الإسراء ولعل هذا القليل لا يأتي دفعة واحدة ، كما هو معروف بداهة، إذ أن كثيراً من أبعاده المعرفية والجمالية التي محص العلماء قدراتهم على فتح آفاقها انغلقت دونهم حيناً من الدهر، متجاوزة أفق توقعهم العقلي في مرحلة زمنية قرائية ما، لتنكشف في مرحلة قرائية لاحقة، محققة قدر الله في فهمها وإدراكها على نحو جزئي مقدر بقدر.

ويقيني أن السرد القرآني يثوى في كل قصة من قصصه، سرديات متناسلة ذوات تراكيب سيميائية معجزة، تدل قراءاتها المتعمقة على أنها تمتلك مخزوناً فنياً خالداً له متعلقاته الجمالية، التي تشغف بالشخصية وملامحها، وآليات فاعليتها الإنتاجية؛ لترسخ مفاهيم يسعى النص القرآني لبلورتها في ذهن المتلقي حيناً،

وتشغف بالمكان أو بالحدث حيناً آخر، كما لا يمكن إدراك هذه المتعلقات الجمالية دون حضور الـذات المتلقية حضوراً إيمانياً؛ يشعرها بالتلذذ الروحي .

يقول د. إبراهيم السعافين: " يشترط في المتلقي أن يكون إيجابياً وفاعلاً"[١]، إذ لا يمكن اقتصار مقاربة النص القرآني على التلقي المجرد، الذي يعتمد على الحواس كمحرك أساسي ووحيد في استقبال النص وكشف حقائقه، فلعل أهم ما ينطوي على الاكتفاء بهذا المحرك من نقصان ومخاطرة للسرد، عدم إدراكه لحساسيته الفنية، وعدم تحقيق مخايلته؛ التي هي في الأساس درجة مقروئية خاصة؛ تميز قدرة الوعي ونزوعه نحو استشراف الوظائف الجمالية لعناصر السرد، كما تبقى العنصر الأقدر على الاستجابة لحدوس المتلقي،" إن النص يبرمج قراءته الخاصة، فتكون القراءة ضمن هذا التصور عبارة عن عملية تحقق من نظام دلالي ذي وجود سابق على القراءة نفسها."[٢] يقول سيد قطب رحمه الله:"لا بد لمن أراد أن يجد الهدى في القرآن أن يجيء إليه بقلب سليم، بقلب خالص، ثم أن يجيء إليه بقلب يخشى ويتوقى، ويحذر أن يكون على ضلالة، أو أن تستهويه ضلالة...عندئذ يتفتح القرآن عن أسراره وأنواره، ويسكبها في هذا القلب الـذي جاء متقياً، خائفاً، حساساً، مهيئاً للتلقي."[٣]

ولعل اختياري سورة الكهف كمسوغ لتطبيق إجراءات البحث؛ تعود لجملة من المبررات، منها :

- طبيعة البنية السردية، وألق كشوفها الجمالية، وتعدد آليات إنتاجها الفاعلة، التي تنهض على قواعد استراتيجية، تتساوق مع الطبيعة السنة الربانية، وإحالاتها لمرجعية النص، وبنيته الفنية، وهي نصرة الحق، وإن كان هناك تنوع وتفاوت في مشاهدها؛ فإن ذلك يدل على أن طبيعة نسجها مؤسس وفق معمار فني مشبع بتعدد خيارات الفهم البشري للنص القرآني، الـذي يستنقذه الإيمان بأن القرآن هو كلام الله المعجز الخالد .
- سورة مؤسسة، لها حركيتها القصصية القائمة على تناوب أشكال القصص، الـتي استوعبت خصائص الإيمان في حالاته المختلفة، وعلاماته ومراحله التي تسير فيها الحركة نحو بناء أساس إيماني متين.

تناولت القصة الأولى أصحاب الكهف ومأزق التحدي مع الذات، وتغليب قيمة الآخرة الباقية على الدنيا الفانية، وما يترتب على هذا التحدي من تضحية بالنفس.

---

(١) السعافين، إبراهيم : "جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة "،( **فصول**، المجلد ١٦، العدد الثالث، القاهرة، ١٩٩٧)،ص٩٤ .

(٢) ليتنفلت ، جاب : **مقتضيات النص السردي الأدبي ، طرائق تحليل السرد الأدبي** . ترجمة رشيد بنحدو، ط١، منشورات اتحاد كتاب المغرب سلسلة ملفات ٩٢/١ ، الرباط ، ١٩٩٢، ص٨٩.

(٣) قطب، سيد (ت١٣٨٦هـ/١٩٦٦م): **في ظلال القرآن**، ط ٢٢، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤م، المجلد الأول، الجزء١، ص٣٩.

والقصة الثانية التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بطبيعة النفس البشرية، وهي قصة صاحب الجنتين.

والثالثة التي سعت لتأكيد معاني الصبر على طلب العلم، كانت مع سيدنا موسى والعبد الصالح عليهما السلام.

والرابعة قصة ذي القرنين التي تمثل هيمنة السلطان ودوره في تسييد الحق ومحاربة الباطل، وإعلاء مبدأ قوة الحق وليس حق القوة. هذه القصص التي توزعت في سورة الكهف، انصهرت في بوتقة الخطاب القرآني، الذي يخاطب النفس الإنسانية وخلجاتها في جميع أحوالها.

يقول سيد قطب رحمه الله فيها: " يستغرق معظم آيات السورة، فهو وارد في إحدى وسبعين آية من عشر ومائة آية، ومعظم ما تبقى من آيات السورة هو تعليق أو تعقيب على القصص فيها."(١)

حين ندلف إلى استجلاء منطلقات السرد نجد أنساقه تتأسس وفق ثوابت مرجعية، لها حضورها الأسنى في عملية إرساء عناصر السرد؛ وخضوعيته لقواعد منضبطة، لا مجال لتجاوزها، أو مفارقة دالها ومدلولها ؛ للتدليل على أن ما يلي هذه اللوازم الربانية ينسحب على جميع المؤمنين في كل زمان ومكان.

﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجَا، قَيِّماً لِيُنْذِرَ بَأْساً شَدِيداً مِنْ لَدُنْهُ وَيُبَشِّرَ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْراً حَسَناً(١)﴾ الكهف

يمثل نتاج هذا الخطاب غاية السرد وأساسه، إذ يشكل حضوره مهاداً حتمياً، مكثفاً ومقدماً على عناصر السرد والقصص؛ ليدفع بالمتلقي إلى المنطقة الأكثر أمناً وأماناً؛ و ليجعل من جاهزيته قادرة على تحمل مفارقات ومفاجآت التصوير الدرامي؛ على نحو يثير الرغبة لديه لمعرفة تفاصيله، وإن تعددت قراءاته وتحليلاته. وهذا الإعجاز الفني؛ يشكل تألقاً و فرادة لا يمكن قياسها، أو تماثل مقارباتها بتقانات السرد البشري، مهما كان مبدعاً، إذ تحترق بنية السرد القصصي البشري حال وصول المتلقي إلى الأفق الدلالي المقصود، وهذا الاحتراق يمثل حالة تفكيكية تجعل المتلقي يشعر– أحياناً– برغبة ذهنية في إسقاط بعض عناصر السرد؛ لضعف علة وجودها أو لعدم قدرة آلياتها على التفاعل على نحو يسقطها من خيارات الإهمال. وقد يشعر المتلقي بمرارة؛ لسيطرة النهاية وسلطتها الكامنة في المتن، على نحو يخلخل مطمئناته، بدءاً من تفوق المتلقي على النص البشري، وانتهاءً بغياب أساليب التمرس السردي الجمالي، الذي ينطوي على إحالات غير قادرة على معاودة ممارسة قراءات جمالية تحمي النص وتحفظه من خطر الانغلاق.

حين بدأ السرد الإجرائي ممارسة دوره الحكائي في قصة أصحاب الكهف، نلاحظ أن مفتتحها يسترعي الانتباه، من حيث مخالفة المألوف في طريقة عرض الأحداث، وهذا ينعكس بدوره على سياقية السرد، التي برزت معالمه السيميائية في علاقته المباشرة بالاستفهام، كإشارة أولى للحديث عنهم، وذلك

(١) قطب، سيد ، **في ظلال القرآن**، ص٢٢٥٦.

إمعاناً في إحداث هزة إعجازية، تبدد حالة التحدي التي أعلنها اليهود، حين سألوا الرسول صلى الله عليه وسلم عن الفتية الذين خرجوا أول الدهر، فكانت الإجابة تتساوق مع طبيعة البناء الرباني للرسول صلى الله عليه وسلم، ولتشي – أيضاً – بإيحاءات وجيزة دالة، من أهمها:

١- إحالة الخطاب للرسول صلى الله عليه وسلم يعد تكريماً وتعزيزاً له، دون ذكر لليهود أصحاب التحدي والسؤال.

٢- أن أمر خروج الفتية لا يشكل منتهى الإعجاز الإلهي؛ ليجعل منه اليهود موطناً للتحدي والإعجاز. وقد ذكر ابن كثير في تفسيره لهذه الآية:" أي ليس عجيباً في قدرتنا وسلطاننا، فإن خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار و تسخير القمر والكواكب وغير ذلك من الآيات العظيمة الدالة على قدرة الله، وأنه على ما يشاء قادر ولا يعجزه شيء أعجب من أخبار أصحاب الكهف."(١)

٣- شكل هذا المفتتح في الآية السابقة إطاراً مرجعياً لخاصية السرد الحكائي ودلالته؛ ليتوق المتلقي لاستقبال تفصيلات القصة وتشكلات معانيها المضمر فيها. ولقد ذهب الشيخ العلامة محمد بن صالح العثيمين في تفسير هذه الآية بقوله : ﴿أم حسبت﴾ (أم) هنا منقطعة فهي بمعنى بل، وحسبت بمعنى ظننت،هنا أتى بـ (أم) المنقطعة التي تتضمن الاستفهام من أجل شد النفس إلى الاستماع إلى القصة لأنها حقيقة عجب"(٢) ﴿ إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَداً(١٠)، فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَداً (١١)، ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَداً(١٢)﴾ الكهف

لم تشكل الآيات الثلاث السابقة مركزية السرد القصصي وبؤرته الحكائية، على نحو يفي بحاجة المتلقي للإجابة على الاستفهام السابق فحسب، بل شكلت بسيميائيتها الصائغة مناخاً ترتبط فيه عناصر السرد ارتباطاً مبدعاً ومجسداً للبنية الفنية التي أثرت القيمة الجمالية للنص .

من المعلوم أن القرآن الكريم كلام الله المترل، منه بدأ وإليه يعود ﴿ لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تتريل من حكيم حميد(٤٢)﴾ فصلت وعلى الرغم من بداهة معرفتنا بهذه الحقيقة، نجد إعلاناً ربانياً بتولي السرد؛ ليحقق للقصة أهمية خاصة ومتميزة، من حيث حقيقتها، وجمال سردها وطبيعة أحداثها؛ لتتناظر وتتماثل في أهميتها مع أكثر الأحكام الشرعية التي أمر الله بها أو نهى عنها، إلا أنها تخرج من دائرة التشريع إلى القص﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عليك نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى(١٣)﴾الكهف طبقاً لهذا الإعلان تبدو مناشط النظام السردي تكتسب بعداً عميقاً في ركائزيتها، ليس

---

(١) ابن كثير، إسماعيل الخطيب(ت٧٧٤هـ): **تفسير القرآن العظيم**، دار المعرفة، **بيروت**، ١٩٨٤، ج٣، ص٧٢-٧٣.

(٢) العثيمين ، محمد بن صالح : **تفسير سورة الكهف من موقع** **http://www.ibnothaimeen.com/index.shtml** .

من حيث كونها مستنداً وظيفياً غايته الإخبار، أو الحضور الاستدعائي التاريخي بوصفه شاهد الحدث؛ إنما بقدرتها على التشابك الدلالي، الذي يفتح خيارات الحيثية والسببية لدى المتلقي؛ لذا نلاحظ الإسباغات الربانية على شخصياتهم التي تكاد تكون متحدة في منطلقاتها ورؤاها وسماتها.

ولعل ارتباط الحدث بالبنية المكانية( الكهف) شكل الحركة الإجرائية الأولى للسرد، والتي بدأت من قوله تعالى: ﴿إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ (١٠)﴾ الكهف ومن المعروف إجرائياً أن عملية الإيواء متبوعة ومسبوقة بعلل ومسببات وأحداث؛ دفعت أصحاب الكهف والرقيم إلى اللجوء إليه، ومع ذلك اقتضت حكمة السرد القرآني تقديم فعل الإيواء على علله وأسبابه ومسبباته، حيث اكتسبت حكمة المعرفة بأمرهم أولوية وضمانة تتقدم على تفاصيل حكايتهم الكلية، التي أخذت عناصرها في التبلور، وخاصة ملامح شخصياتهم، بوصفها المكون السردي الأقوى والأكثر نهوضاً بالحدث، والقادر على الإيفاء بمتطلباته الدالة، إذ جاءت سماتهم الشخصية واضحة على نحو طاغ، مما يشي بتهيئتها وانسباكها في مكون سردي يكفل تحقيق الأطر الإيمانية المقصودة.

و لم يكن من قبيل الصدفة مطلقاً، أن تقترن عملية الإيواء بالدعاء، إذ توجه الفتية إلى الكهف ودعوا الله مباشرة، فكانت أيضاً الإجابة مباشرة: ﴿إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدا(١٠) فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَداً(١١)﴾ الكهف

إذا كانت بداية الإيواء تمثل البنية المرجعية المكانية في قصة أصحاب الكهف؛ فإن ما نقرؤه من ارتباطات إيمانية ربانية، وتواصلية بين الفتية وربهم؛ تمثل المشهد الأكثر بروزاً في معاينة بيان سببية اللجوء والإيواء، وكيفية نصرة الله لهم: ﴿إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى(١٣)﴾ الكهف هذه الثوابت بين الإيمان والهداية والنصرة؛ تمثل سنة ربانية تستجيب لها نهايات القصص، استجابة ملزمة، وإن كانت نسبية أو متفاوتة في درجاتها، وذلك حسب طبيعة التجربة ودلالاتها. كما أن هذه الثوابت واستجاباتها، ونسبية درجاتها تنطوي على قدر عظيم من الاكتمال السردي، الصائغ لحركية البناء الكتابي ومرجعيته. هذا يعني أن الأمر لا يتعلق بملامح شخصياتهم التي بمقتضاها نسج الحدث فحسب؛ بل بتكوينات ثوابت لها قدرتها الفائقة على اختراق تفاصيل السرد: ﴿وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَهاً لَقَدْ قُلْنَا إِذاً شَطَطاً (١٤)هَؤُلَاء قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لَّوْلَا يَأْتُونَ عليهم بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِباً(١٥)﴾ الكهف

يقول سيد قطب: " وإلى هنا يبدو موقف الفتية واضحاً صريحاً حاسماً، لا تردد فيه ولا تلعثم... إنهم فتية، أشداء في أجسامهم، أشداء في إيمانهم، أشداء في استنكار ما عليه قومهم. و لقد تباين الطريقان، واختلف المنهجان، فلا سبيل إلى الالتقاء، ولا للمشاركة في الحياة"[١].

---

(١) قطب، سيد: **في ظلال القرآن**، ص٢٢٦٢.

الملاحظ في الآيتين السابقتين أن دواخل السرد وخوارجه، تسير وفق منطق الاستنباط الرياضي البدهي، فهما تشيران بمعالمها الأسلوبية إلى توالي صيغ الشرط وتجاوباتها دون تعتيم؛ لتضع المتلقي أمام إطار سياقات ربانية؛ تتجاوز في دلالاتها حدود الزمان والمكان، فالربط والشد على القلوب بالصبر؛ يكون متبوعاً بغاية ودلالة؛ تحمل في مضمراتها صيغاً لفتن ومحن متوقع حدوثها: ﴿الم(١) أَحَسِبَ النَّاسُ أَن يُتْرَكُوا أَن يَقُولُوا آمَنَّا وَهُمْ لَا يُفْتَنُونَ(٢) وَلَقَدْ فَتَنَّا الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَلَيَعْلَمَنَّ اللَّهُ الَّذِينَ صَدَقُوا وَلَيَعْلَمَنَّ الْكَاذِبِينَ(٣)﴾ العنكبوت هذه الغاية أخذت مساحة كبيرة في عملية التكثيف الدلالي؛ لتمتد في أفق شمولي للوصول إلى الإطار الدلالي العام المقصود، الذي لا يلبث أن يخرج كنتيجة صحيحة لمرفوضات المشروطات السابقة : ﴿فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِباً(١٥)﴾ الكهف إيحاء هذه الآية ومدلولها يضفي على السرد شيئاً من التحدي؛ يتعين على المتلقي أن يدرك أبعاده خارج سببية النزول إلى عموم الحكم.

وفي تفسير هذه الآية يقول الشيخ محمد بن صالح العثيمين: "لا أحد أظلم ممن افترى على الله كذبا، واعلم أن الاستفهام إذا ضمن معنى النفي صار فيه زيادة وفائدة، وهي أن يكون مشرباً بمعنى التحدي؛ لأن النفي المجرد لا يدل على التحدي"[١].

طرائق هذه المتواليات النحوية لها صيغة بناء تركيبي، ذات بعد دلالي مكثف، ترصد مواطن التماثل والتناظر؛ لتستحوذ عليها؛ وتجعلها محكومة بالغاية التي هي في الأساس جوهر الخطاب وشرعته، وهذا يعلل بدوره انهمارها في اتساق جمالي مبدع : ﴿وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنشُرْ لَكُمْ رَبُّكُم مِّن رَّحمته ويُهَيِّئْ لَكُم مِّنْ أَمْرِكُم مِّرْفَقاً(١٦)وتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَن يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيّاً مُّرْشِداً(١٧) وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عليهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَاراً وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْباً(١٨) وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْماً أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَاماً فَلْيَأْتِكُم بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَداً(١٩) إِنَّهُمْ إِن يَظْهَرُوا عليكم يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَن تُفْلِحُوا إِذاً أَبَداً(٢٠) وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عليهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا﴾ الكهف.

هذه المتواليات واتساقاتها الجمالية تشكل انتظاماً جمالياً متصاعداً؛ تدفع بالسرد إلى ذروته الفنية والدلالية، بحيث تتوالى الصيغ؛ على نحو لا يشعر فيه المتلقي بمنطق المخالفة الفجائية التي تخالف السائد الحكائي، بالقدر الذي يلمس فيها إعجازاً و إبداعاً، لا يمكن مجاورته بمنطق أهل الفلسفة التاريخية، الذين

---

(١) العثيمين ، محمد بن صالح : **عبر موقع** **http://www.ibnothaimeen.com/index.shtml** .

يحتفون بالخداع العقلي للتاريخ؛ كوسيلة سرد حكائي تخييلي، لا يستند على قدر كاف من منطق التاريخ وأحداثه، أو منطق الواقع وتنبؤاته. يقول سيد قطب رحمه الله: "وفي القصة روايات شتى، وأقاويل كثيرة. فقد وردت في بعض الكتب القديمة وفي الأساطير بصور شتى، ونحن نقف فيها عند حد ما جاء في القرآن، فهو المصدر الوحيد المستيقن. ونطرح سائر الروايات والأساطير التي اندست في التفاسير بلا سند صحيح. وبخاصة أن القرآن الكريم قد نهى عن استفتاء غير القرآن فيها، وعن المراء فيها والجدل رجما بالغيب" (١).

غرة حركية السرد في الآيات السابقة؛ تكمن في جدلية العلاقة الثنائية المتسقة بين وسائط السرد، والتي انتشرت فيها على نحو أصبحت فيه بنية مؤسسة للدلالة وهذا يفسر حكمة التتابع السببي الاقتراني: فاعتزالهم وعبادتهم لله اقترنت بالإيواء إلى الكهف، الذي اقترن أيضاً بنشر الرحمة، وتهيئة المكان بمقتضيات ربانية، لتحفظ للطبيعة البشرية المضي في منظومتها البيولوجية والإيمانية لأجل مسمى.

يقول سيد قطب في ظلاله:"مشهد تصويري عجيب، ينقل بالكلمات هيئة الفتية في الكهف، كما يلتقطها شريط متحرك، والشمس تطلع على الكهف فتميل عنه كأنها متعمدة"(٢).

الملاحظ أن المولد التعبيري للسرد المكاني هو الكهف، وهو مناط المشهد التصويري، الذي قامت عليه أحداث القصة بأكملها، لم يتم الإخبار عن حيزه على نحو تفصيلي منفرد؛ إنما كشفت حركة السرد عن ملامحه دون أن تصفه، فالدلالة الناجمة عن تزاور الشمس لكهفهم حين طلوعها وغروبها، وتقلبهم ذات اليمين وذات الشمال، دفعت بالمفسرين إلى الدخول في مغامرة تشكيل المكان ووصف تفصيلاته، فهو لم يعد مكاناً عادياً،لكهف في جبل؛ إنما مارس حضوراً جمالياً وتميزاً وتغايراً، يتجاوز ظلمة ورتابة الكهوف وجمودها إلى منطقة ذات حساسية جمالية عالية؛ مؤهلة ومؤمنة لهم؛ ليحقق للإعجاز نكهته البشرية؛ وليستجيب العقل البشري لمنطق المعجزة، التي يستشعر من خلال امتداد أحداثها مع أصحاب الكهف أن لها التقاء مع ذاته؛ وإن لم يكن جلال المعجزة في طبيعة المكان، ولا في تقلبهم فيه، ولكنها عناصر مرئية؛ تحقق للمتلقي رغبته في امتلاك عناصر معينة؛ تنقذ عجز عقله من انهيار قدرته على استيعاب المعجزات العظمى، كخلق السموات والأرض، والإسراء والمعراج، ولكن حقيقة المعجزة فيها، أنها آية بسيطة من آيات الله .

هذا يعني أن كل ما قيل عن سرد المكان وتبدياته الجمالية و تميزاتها، هي نقاط تأسيس جزئية تندمج مع الإطار السردي العام؛ الذي يؤسس لصيغة إيمانية مستصفاة من قوله تعالى: ﴿ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَن يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيّاً مُّرْشِداً(١٧)﴾ الكهف ويعقب الآية، مشهد مرئي عجيب في

(١) قطب، سيد: **في ظلال القرآن**، المجلد الرابع، ص٢٢٦١.

(٢) قطب، سيد: **في ظلال القرآن**، المجلد الرابع، ص٢٢٦٣.

تصويره، خلخل الصورة النمطية المألوفة للإنسان في حالة رقاده ونومه، وأدهش عقله وأقبض وجدانه: ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رُقُودٌ﴾ الكهف الإيغال في كثافة دلالات الإعجاز انتقلت بفواعل السرد إلى وصف طبيعة الهيئة التي كانوا عليها حين مكثوا في الكهف ، فلم يموتوا ليتحقق إعجاز بعثهم، و لم يكونوا من النيام، بل تميزوا في رقودهم تميزاً لم يكن لأحد من قبلهم، بل إن هذا التميز شكل وظيفة مفصلية في توالي مسارات السرد ودلالته، إذ أعلن عن بعض الكشوف الجمالية التي لم تتكرر في الحياة الإنسانية، والتي تتمثل في الجمع بين العناصر المتضادة المركبة ( أيقاظ – رقود – نقلبهم ) لتمارس نوعاً من المفاجآت التي تحتاج لمن يتصدى إلى تحليلها وتفسيرها على نحو سليم لقدر إيماني وعلمي كبير.

نحن حيال مشهد مرئي تصويري يسقط حسابات الموت لأصحاب الكهف، الأمر الذي يتصور فيه الرائي أنهم أيقاظ، وعلة هذا التصور والظن تعود إلى لفظه "وتحسبهم" التي شكلت فاعلاً إلى ظنية الإبصار.

ذهب بعض المفسرين إلى أن أعينهم كانت مفتوحة،"أي لو رأيتهم أيها الناظر لظننتهم أيقاظاً لتفتح عيونهم وتقلبهم والحال أنهم نيام"(١). ويعلل ابن كثير حكمه بقاء أعينهم مفتوحة بقوله: لما ضرب الله على آذانهم بالنوم لم تنطبق أعينهم لئلا يسرع إليها البلى؛ فإذا بقيت ظاهرة للهواء كان أبقى لها."(٢) والظن أن الوظيفة الجمالية لبنية ﴿ وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً ﴾؛ تتجاوز شكلية بقاء أعينهم مفتوحة لحفظها؛ لأن المعجزة قائمة على كل الأوجه؛ فحق العين الطبيعي بأن تتحرك وترمش للدلالة على وظيفتها لدى الأحياء، دون أن يكون لها ارتباطات عصبية لردة فعل الإبصار، وبذلك تصبح فاعلية الظن في أنهم أيقاظ أقوى، خاصة إذا ارتبطت بالتقلب، وهي سمة الأحياء؛ لتمارس عللها البيولوجية، ومباطنها الإعجازية التي تسير بالتوازي مع المشهد العام، الذي بدا مكتملاً بوجود الكلب: ﴿وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ(١٨)﴾ الكهف

الصورة وما يكتنفها من فعل الحركة في ﴿باسط ذراعيه﴾ تجعل المشهد مرعباً، يحمل في طياته شحنات هائلة من التأثير المخيف الذي يلحق بالرائي، مما يدفعه للفرار مباشرة؛ لو قدر له الاطلاع عليهم، بل إن الرعب يتجاوز أبنيته اللغوية المعجمية المألوفة، إلى حالة استعارية تعكس امتلاء الذات به، وهي وسيلة سردية تشي بمشغولية النفس بأكملها بالرعب، وليس القلب وحده.

ويمكث هذا المشهد إلى أجل حُدد زمنياً بنص من القرآن الكريم: ﴿ وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعاً(٢٥)﴾ الكهف ليتلوه الحدث المركزي الذي يطرح إشكالية القصة وبعدها الدلالي المقترن بعللها؛ ويتمثل في أن واحداً منهم أثار تساؤلاً بريئاً – لحكمة ربانية –عن المدة الزمنية التي قضوها نياماً : ﴿وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ(١٩)﴾ الكهف ويأتي الجواب من بعضهم، بعد

---

(١) الصابوني ، محمد على: **صفوة التفاسير**، ط٩ ، دار الصابوني للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، المجلد الثاني، ص١٨٥.

(٢) ابن كثير: **تفسير القرآن العظيم**، ج٣، ص٧٦.

انتقال السرد من حال الحوار المفرد إلى الجمع، ليحمل دلالات تدل على أن شعوراً موحداً استغرقهم، وأن تماثلاً نفسياً وإيمانياً بلغ ذروته حين أسندوا أمر مدهم إلى ربهم: ﴿ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْماً أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ(١٩)﴾ الكهف.

يلاحظ أنهم لم يكترثوا للمدة الزمنية التي قضوها في الكهف، لذلك ظنوا أنها ﴿ يوماً أو بعض يــوم﴾؛ بل تركوا المراء والجدل فيها فوراً، وتدخل فاء التعقيب الفوري في﴿ فابعثوا﴾؛ لتنقل الــسرد إلى وجهــة أخرى، دون أن تترك فراغاً يشعر من خلاله المتلقي أن القوم قد شغلوا أنفسهم كثيراً بالمدة؛ الأمر الــذي يكشف عن التحام وتلاحق بين صيغ السرد؛ على نحو يجعل مفاصله ومقاطعه؛ تتوزع وفق وحدات متتالية، تعكس درجة عالية من التناغم والاستغراق. ﴿ فَابْعَثُوا أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَاماً فَلْيَأْتِكُم بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَداً(١٩)﴾ الكهف.

من خلال تتابع الوقائع؛ يبدو أن وعيهم قد انصرف إلى أمر شعروا به، وهو الجوع؛الذي شكل مثيراً دلالياً خلاقاً؛ استرجع للحياة الإنسانية طبيعتها البيولوجية؛ كما حمل في طياته توتراً ممزوجاً بهواجس القلق والتحذير؛ و نهض سردياً لتكثيف فواعل المفارقة الآسرة للخطاب: فهم أرادوا طعاماً من المدينة وليس ممن حولها، بل أرادوا أفضل الطعام وأحسنه وأجوده؛ هذه الملامح تشير إلى قوة انتماء الفتية لمدينتهم، وإلى يسر حالهم، فهم لم يكونوا من الفقراء. ويلاحظ أن توالي فاء التعقيب ثلاث مرات في مطالع أفعــال الأمــر: ﴿فَابْعَثُوا – فَلْيَنظُرْ – فَلْيَأْتِكُم- وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ﴾؛ الحكمة منها إقامة تشاكل بين حركية السرد الدالة على سرعة إيقاع المشهد والرغبة في تجاوزه وتفادي نتائجه، التي دخلت في حسابات السرد، كما تــدل عليها أسلوبية الشرط وإيقاعات أجوبتها في قوله تعالى﴿إِنَّهُمْ إِن يَظْهَرُوا عليكم يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَن تُفْلِحُوا إِذاً أَبَدا(٢٠)﴾ الكهف  هذه المتواليات التعبيرية ﴿ يَرْجُمُوكُمْ – يُعِيدُوكُمْ –لَن تُفْلِحُوا﴾ ذات صنو دلالي واحد، ترتبط بتحقق شرطها لتصبح فاعلة ﴿ إِن يَظْهَرُوا﴾ وتكشف كذلك عــن عمــق الإطار العقيدي للفتية؛ وإلحاحهم على المضي في طريقهم، وبذلك استحالت هذه المتواليــات إلى دلالات واضحة؛مدارها استثارة الجانب الأمني؛ والحرص على تأمين مرادهم دون الوقــوع في شــرك التراخــي والإهمال.

بعد هذا المشهد الحواري الأخير للفتية، والذي شكل نهاية فعلية بنص القرآن لقصة أصحاب الكهف؛ تغيب كثير من تفاصيل حالهم داخل الكهف؛ و يعتبر هذا الغياب من أفضل جماليات السرد لدى المتلقــي، يعقبه طرح الأبنية السردية لاعتبارات المبنى الحكائي للقصة والحكمة منها: ﴿وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عليهمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا(٢١)﴾ الكهف.

ركزت السردية القرآنية في الآية السابقة على إعادة تنضيد اللوازم العقائدية في الخطاب القــرآني، والــتي

تتمثل في" وعد الله الحق، وأمر الساعة " والتي اشتهرت كصيغة لافتة تؤول إليها نتائج الأحداث.

ولما كانت أحداث القصة قد انتهت بالعثور عليهم،"هنا يسدل الستار على مشهدهم في الكهف ليرفع إلى مشهد آخر"(١).

وهذا المشهد الجديد ينبئ بتصاعد تشكلات سردية ذات طابع جمالي متميز،قوامها الاختلاف، ولوازمها تقود إلى الدخول في أفق التأويل؛ الذي لا يضمن اتفاقاً بشأنهم؛ ليتحرر من الظنية: ﴿ إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ ﴾ هذا التنازع كما ينبئنا به السرد القرآني يعتمد على الظنية وصيغها، ولا يظفر بالمعرفة اليقينية بأمرهم، فاختلفت وجهات النظر في أمرهم، وتناقضت في عددهم. بيد أن هذا الأمر، حسم بالمعرفة الحقيقية المطلقة بالنص القرآني: ﴿ قُل رَّبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاء ظَاهِراً وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِم مِّنْهُمْ أَحَداً(٢٢)﴾ الكهف.

وأحسب أن حسم أمرهم بعد ذكر الاختلاف بشأنهم، منح السرد جمالاً وألقاً للمعنى المقصود؛ لكشفه طبيعة النفس البشرية؛ وورودها مرابع الاحتمالية التي لا تخضع لأرضية صلبة أو حقائق تستند عليها، وبالتالي جاء النهي بدلالاته القاطعة؛ ليشكل مفصلاً ينظم استراتيجية السرد المقصود؛ وليقطع على صيغة التنازع والاختلاف مشروعها في الاستمرار في التشكل؛ إذ لا قيمة دينية أو دنيوية ترجى في معرفتنا لعددهم أو لمكانهم أو عدتهم،" فهذا الجدل حول عدد الفتية لا طائل وراءه. والعبرة حاصلة بالقليل وبالكثير. لذلك يوجه القرآن الرسول -صلى الله عليه وسلم – إلى ترك الجدل في هذه القضية، وإلى عدم استفتاء أحد من المجادلين في شأنهم تمشياً مع منهج الإسلام في صيانة الطاقة العقلية أن تبدد في غير ما يفيد"(٢).

وتبقى البنية السردية المسيطرة على الدلالة تكمن في عدم الخوض في أمور المستقبل، إذ لا يجوز إقامة تصورات تقتضي أفعالاً دون أن تكون مرتبطة بمشيئة الله : ﴿وَلَا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَداً(٢٣) إِلَّا أَن يَشَاءَ اللَّهُ وَاذْكُر رَّبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَن يَهْدِيَنِ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَداً(٢٤)﴾ الكهف بصدد هذه الآيات، يقول سيد قطب رحمه الله : " وبمناسبة النهي عن الجدل في غيب الماضي، يرد النهي عن الحكم على غيب المستقبل وما يقع فيه، فالإنسان لا يدري ما يكون في المستقبل حتى يقطع برأي فيه.. إن كل حركة وكل نأمة، بل كل نفس من أنفاس الحي، مرهون بإرادة الله. وسجف الغيب مسبل يحجب ما وراء اللحظة الحاضرة، وعين الإنسان لا تمتد إلى ما وراء الستر المسدل؛ وعقله مهما علم قاصر كليل"(٣).

(١) قطب ، سيد : **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٦٤ .

(٢) قطب ، سيد : **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٦٥ .

(٣) قطب ، سيد : **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٦٥ .

وتأتي آية التحديد الزمني؛ كفلذة سردية تعلن أسرار جمالياتها؛ ولتكون فصل الخطاب، بعد أن تكشفت أحداث القصة وشخصياتها، ولتحفر المعنى المقصود في ذهن المتلقي، ليفضى به إلى الحقيقة الخالدة؛ والتي تشكل بؤرة الدلالة ومقصدها في المبنى الحكائي: ﴿وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعاً(٢٥) قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُم مِّن دُونِهِ مِن وَلِيٍّ وَلَا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَداً(٢٦)﴾ الكهف.

لم يتوقف السرد عند حدود إعلان المدة الزمنية؛ كعنصر بنائي يتوق المتلقي إلى معرفة حقيقته منذ بداية القصة، لما له من دلالة تعبيرية خاصة تضفي على تقانة السرد حساسية جمالية فحسب، بل التحم بجماليات سردية ذات عمق عقائدي تنبئ بوحدانية الله وقدرته.

## السرد وإشكالية المعرفة في قصة صاحب الجنتين

يشي الإطار السردي لقصص سورة الكهف بعلاقة دلالية متينة بينها، وإن تنوعت خواصها القصصية، فإذا ما انتقلنا إلى قصة صاحب الجنتين، ألفينا إجراءاتها الأسلوبية تختلف عن سابقتها، فبنيتها تستشرف الدخول في تجربة ذات خاصية عالية من التشكل في الذات الإنسانية.

تبدأ القصة بعطف على سابق ﴿ وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلاً﴾؛ ليشف عن مثير سردي، يفسر تتابع المنطق الحكائي؛ ومهيئاً الوعي لاستقبال مبنى حكائي جديد، مهد له فعل الأمر للرسول صلى الله عليه وسلم ﴿واضرب﴾؛ مفسحاً المجال أمام البنية السردية وعناصرها؛ لتباشر الشخصية إجراءاتها في صياغة الحدث، حيث مثلت مركزاً للثقل الدلالي، وحدقة للتركيز السردي، حتى بدت شخصياتها " شخصيات شاخصة مجسمة بشكل بارز، وهي شخصيات حية متحركة، واضحة الملامح، بارزة السمات، ترسم على محياها شتى العواطف والانفعالات، وتبرز من خلالها (نماذج إنسانية) كاملة خالدة تتجاوز حدود الشخصية المعينة إلى الشخصية النموذجية. من هذه الشخصيات التي بينها سيد قطب، شخصية صاحب الجنتين في سورة الكهف، شخصية الكافر البطر المتكبر. وشخصية صاحبه المؤمن المتوكل على الله الواثق بما عنده"(١). فعل الأمر شكل مفتتحاً قوياً للسرد؛ ليتلاءم مع صرامة الموقف وحدته، ولتهيئة المتلقي لإدراك التفاصيل التي تنسج الأحداث، كما في قوله تعالى: ﴿وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلاً رَّجُلَيْنِ جَعَلْنَا لِأَحَدِهِمَا جَنَّتَيْنِ مِنْ أَعْنَابٍ وَحَفَفْنَاهُمَا بِنَخْلٍ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمَا زَرْعاً(٣٢) كِلْتَا الْجَنَّتَيْنِ آتَتْ أُكُلَهَا وَلَمْ تَظْلِمْ مِنْهُ شَيْئاً وَفَجَّرْنَا خِلَالَهُمَا نَهَراً(٣٣) وَكَانَ لَهُ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنكَ مَالاً وَأَعَزُّ نَفَراً(٣٤) وَدَخَلَ جَنَّتَهُ وَهُوَ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِ قَالَ مَا أَظُنُّ أَن تَبِيدَ هَذِهِ أَبَداً(٣٥) وَمَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً وَلَئِن رُّدِدتُّ إِلَى رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيْراً

(١) الخالدي، صلاح عبد الفتاح: **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، ط ١، دار الفرقان، عمان، ١٩٨٣، ص٢٣٨.

مِّنْهَا مُنقَلَباً(٣٦) قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلاً(٣٧) لَّكِنَّا هُوَ اللَّهُ رَبِّي وَلَا أُشْرِكُ بِرَبِّي أَحَداً(٣٨) وَلَوْلَا إِذْ دَخَلْتَ جَنَّتَكَ قُلْتَ مَا شَاء اللَّهُ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ إِن تُرَنِ أَنَا أَقَلَّ مِنكَ مَالاً وَوَلَداً(٣٩) فَعَسَى رَبِّي أَن يُؤْتِيَنِ خَيْراً مِّن جَنَّتِكَ وَيُرْسِلَ عليها حُسْبَاناً مِّنَ السَّمَاءِ فَتُصْبِحَ صَعِيداً زَلَقاً(٤٠) أَوْ يُصْبِحَ مَاؤُهَا غَوْراً فَلَن تَسْتَطِيعَ لَهُ طَلَباً(٤١) وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَداً(٤٢) وَلَمْ تَكُن لَّهُ فِئَةٌ يَنصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مُنتَصِراً(٤٣) هُنَالِكَ الْوَلَايَةُ لِلَّهِ الْحَقِّ هُوَ خَيْرٌ ثَوَاباً وَخَيْرٌ عُقْباً(٤٤)﴾ الكهف.

نلاحظ أن ملاذ السرد ثنائية محتقنة بالنسق الاجتماعي والإيماني المتضاد؛ الذي أفضى بدوره لنشوء صراع شديد، أخذ شكل حوار عنيف، اجتهد كل طرف من طرفي هذه الثنائية، فرض قناعاته وأفضليته على الآخر، في الواقع الدنيوي والأخروي، على حد سواء، غير أن السرد اتسم بكثافة وصف حال أحدهما، وهو صاحب الجنتين، ودخل إليه مدخلا سيميائياً بارزاً؛ وذلك لعظم الحقل الدلالي الذي يشغله في الوجدان والوعي الإنساني. كما تكشف السردية عن تقانة الحوار، بوصفه الأجمل والأقدر على بث حراك فني ممتلئ بدلالات معيارية متعددة؛ تنهض على جدلية الخلاف بين وعيين متضادين، يمثل كل واحد منهما وعياً مغايراً للآخر، وأكثر امتلاءً بقناعاته وأفضليته؛ مما أفضى إلى تعميق الإحساس إلى التروع صوب صيغ جمالية قادرة على منح السرد تقاناته الفاعلة والبنائية؛ لمواجهة الأنساق والرؤى الاجتماعية الزائفة المتطلعة إلى صياغة وجودها على أسس ضعيفة وواهنة.

يبدأ السرد في بناء متخيل يجسد فيه طبيعة مشاهد هذا المثل ﴿ وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلاً﴾ وبنيته الدلالية، وتحولاته التعبيرية، بطريقة ديناميكية؛ تشف عن مهاد القصة وفروض بداياتها؛ لتهييء المتلقي للاستجابة للحالة المتفاعلة الناتجة عن الأحداث. فالبنية المكانية(الجنتين) تأخذ موقعاً سردياً، دالاً ومدلولاً؛ لتؤهل الخطاب وتتحمل تبعاته. فوصفها لفظياً شكل إعجازاً بلاغياً تصويرياً؛ افترض تفعيل الوعي المضاد؛ كما أن العلاقة بين وصفهما والنسق الاجتماعي والحوار حتمي نسقي، اقترنت بكونهما أداة رهان ومستند؛ اعتمد الرجل الكافر عليهما في محاجحته،" فالوصف يمثل روح السرد، فهو الثابت الذي يعطي للسرد قيمته الدلالية"(١). يقول الله عز وجل: ﴿وَكَانَ لَهُ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنكَ مَالاً وَأَعَزُّ نَفَراً(٣٤) وَدَخَلَ جَنَّتَهُ وَهُوَ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِ قَالَ مَا أَظُنُّ أَن تَبِيدَ هَذِهِ أَبَداً(٣٥)﴾ الكهف.

ينطوي مفتتح السرد في هذه الآيات على مفارقة بينة، بوجود الفعل الماضي الناقص" كان" غرة له؛ ليثير تساؤلاً معيارياً ألقاً عن طبيعة الأحداث وارتداداتها ونتائجها، وما تتضمنه من خاصية رفض وإنكار

---

(١) قاسم، سيزا : **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ** ، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة ،١٩٨٥ ص١١٣.

مكثفة؛ لمنطق الرجل الكافر، ومكونات خطابه، التي نشعر بأنها مسكونة بالتفاخر والتميز من خلال استخدام ضمير المتكلم " أنا "، ولكن السرد لم يلبث أن فضح هذه الشخصية، ووصفها بالظلم، ثم ألحقها بمتواليات دلالية تعكس قناعاتها، ورغبتها الشديدة في جمع هذه الأضداد، إذ لا يمكن لجنة في الأرض أن تحتفظ بخاصية الخلود والبقاء، فهي معرضة لنذر التغيرات الطبيعية، وما دام السرد وظف لها هذه الخاصية؛ فذلك لينبئنا بمتوالية إنكار الساعة أيضاً، التي جاءت لتكشف عن جانب آخر من جوانب الكفر ﴿ وَمَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً﴾.

ثم يأتي الملمح الأسلوبي الأكثر استحواذاً وهو الغرور؛ ليدلل على عدم قدرة هذه الشخصية على الائتلاف والانسجام في نفسها، فهي أسيرة الاختلاف والتناقض والحيرة، تعيش حالة نرجسية، بما تملكه من قدرة على التلون في جميع الأحوال، إلى أن وصلت إلى ذروة غرورها؛ بأن حاولت فرض ذاتها على الاصطفاء الإلهي؛ ليحفظ لها مكانتها في الآخرة: ﴿ وَلَئِن رُّدِدتُّ إِلَى رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيْراً مِّنْهَا مُنقَلَباً(٣٦)﴾ يقول سيد قطب رحمه الله: " إنه الغرور يخيل لذوي الجاه والسلطان والمتاع والثروة، أن القيم التي يعاملهم بها أهل الدنيا الفانية تظل محفوظة لهم حتى في الملأ الأعلى ! فما داموا يستطيلون على أهل الأرض فلا بد أن يكون لهم عند السماء مكان ملحوظ"(١).

بهذه المواقف التي عبرت عن عمق هيمنة هذه الشخصية وانشدادها نحو الحياة، ورغبتها في ممارسة مركزيتها وذاتيتها، بدا المقروء من خطاب ضمير المتكلم أكثر كشفاً لآليات تفكيرها، التي تتسم بوهم دوام الواقع، والتشبث بمفردات تلغي وتناهض أنماط التفكير التي تختلف معها.

وفي ظل هذا المشهد المأزوم، لا تلبث أن تبدأ الشخصية الثانية، المقابلة لها، في ممارسة حضورها اليقظ، مع القيام بدورها، الذي ينم عن تصلب في المبدأ، وقوة في العقيدة؛ لتدفع بوعي مختلف، مستغيث ومستجير بالله، خالقها؛ ولترد على هذا المنطق الهابط الذي يخالف الفطرة، ويتنكر لأبسط المعتقدات الدينية؛ موضحة موقفها من مجمل القضايا التي طرحت، دون أن ترجئ أو تستبعد أياً منها. "وهكذا تنتفض عزة الإيمان في النفس المؤمنة، فلا تبالي المال والنفر، ولا تداري الغني والبطر، ولا تتلعثم في الحق، ولا تجامل فيه الأصحاب"(٢).

يشكل الرد بالصيغة الاستفهامية الاستنكارية عصفاً عقلياً وغضباً دلالياً: ﴿أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلاً(٣٧)﴾ الكهف.

استدعت الصيغة الاستفهامية التي استحوذت على المعطى الدلالي للنص؛ إبراز القدرة الإلهية للمحاور

(١) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص ٢٢٧٠ .

(٢) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٧١ .

في نفسه؛ ليكون الشاهد عليه من صلب ذاته، فأعاده استفهامياً إلى حقيقة خلقه من تراب، ثم تصويره نطفة قبل أن يكون رجلاً، ليحسم لديه في بداية الأمر، أمر خلقه هو، وهي رؤية مؤسسة لما بعدها؛ ومفسرة لإيقاع الحياة وكيفية التعامل معها، بعد الإقرار بها كحقيقة أولى، مما يجعل من الإقرار بعد ذلك ينسحب دلالياً على سائر السرد، بل يصبح دلالته المتميزة؛ لينتقل إلى بؤرة السرد: ﴿لَّكِنَّا هُوَ اللَّهُ رَبِّي وَلَا أُشْرِكُ بِرَبِّي أَحَداً.(٣٨)﴾ الكهف.

يأتي الإقرار بربوبية الله ووحدانيته؛ عنصر درء للتفكير السلبي، الذي أقام صاحبه عليه منطقه وحواره، كما أن الإقرار بربوبية الله ووحدانيته تشكل بنية تراتبية هرمية تؤسس حركية فاعلة لهذه الشخصية، ويتبدى ذلك في أعمق مستوياتها، من خلال كشف السرد لآليتي الإصرار والمغايرة: الإصرار على مواجهة الفكر الآخر ومواجهته ومساءلته والخوض في مفاهيمه وتصوراته، والمغايرة لمنطق ينهض على أسس تخالف في بنيتها التفكير الوجودي الذي طرحه الأول، مع تأسيس منطلقات تنبثق من إهاب عقيدة ورؤية واضحة متكاملة. بعدها ينفتح السرد، بآلية الحوار؛ نحو تصحيح الأفكار وتقويمها، مع طرح حقائق الأفضلية والنجاة، ويتضح ذلك من خلال قوله تعالى: ﴿وَلَوْلَا إِذْ دَخَلْتَ جَنَّتَكَ قُلْتَ مَا شَاء اللَّهُ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ إِن تُرَنِ أَنَا أَقَلَّ مِنكَ مَالاً وَوَلَداً(٣٩)﴾الكهف.

إذن من خلال إدراك ألق كشوف هذه الشخصية؛ نجد بأن منطلقات حوارها وافتراضاتها تختلف مع الأخرى. فهي في مطلع ردها، لا تفترض إلغاء كاملاً لحق النفس في التملك أو التكاثر أو التفاضل بالأموال والبنين. وليست ثمة حاجة لإثبات أن هذه الصفة ملازمة للإنسان، ولكن هذا الحق يجب أن يكون مرتبطاً بقواعد، ومنضبطاً بأصول متينة، أساسها المشيئة الإلهية وإرادتها، وهي قيمة معيارية لها أهميتها القصوى في السرد، فهي غير قابلة لرهانات الاختيار الفردي، أو الجماعي، ولا يمكن زحزحة مكانتها في فعل الأشياء، فهي تمثل القاعدة البانية في الفعل وعليها يبنى اللاحق.

ينتقل السرد إلى تحريك مفصل جمالي هام في طبيعة حوار الشخصية المؤمنة؛ للبرهنة على سلامة منطلقاتها، ورسوخ ثوابتها الموقفية؛ وذلك عن طريق آلية الدعاء؛ لما له من ممارسة نافذة؛ بحيث تتعلق به الأشياء، فلم يكن التركيز على الذات لتحقق ما تريد؛ إنما بالرجاء، والإقرار بالربوبية؛ للوصول إلى المأمول والمرتجى.

يقول الله عز وجل: ﴿ فَعَسَى رَبِّي أَن يُؤْتِيَنِ خَيْراً مِّن جَنَّتِكَ وَيُرْسِلَ عليها حُسْبَاناً مِّنَ السَّمَاءِ فَتُصْبِحَ صَعِيداً زَلَقاً(٤٠) أَوْ يُصْبِحَ مَاؤُهَا غَوْراً فَلَن تَسْتَطِيعَ لَهُ طَلَباً(٤١)﴾ الكهف.

بدا هذا الناجز السردي محققاً للأحداث، أكثر من كونه حالة إشارية، تنم عن العجز أو احتمالية تحقق الفعل أو لا، فهو لم يعد في طور المحاورة أو المساجلة، فهو قد تجاوزها متخطياً صدمة الإنكار، التي

وردت في صيغة الاستفهام وعدم الشكر، إلي منطقة واعية تحمل في أعطافها شؤما وسوء عاقبة. يقول الله عز وجل: ﴿ أُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَداً (٤٢) وَلَمْ تَكُن لَّهُ فِئَةٌ يَنصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مُنتَصِراً(٤٣) هُنَالِكَ الْوَلَايَةُ لِلَّهِ الْحَقِّ هُوَ خَيْرٌ ثَوَاباً وَخَيْرٌ عُقْباً(٤٤) وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاء أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيماً تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِراً(٤٥)الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَاباً وَخَيْرٌ أَمَلاً﴾ الكهف.

يجسد هذا المشهد قوة السرد في خلعه صفة الدمار الفوري الذي لحق بصاحبه، وإدانته الذاتية؛ بإيقاعه لوحة بصرية نادبة نادمة؛ لها إيقاعها الدلالي العميق؛ في ترسيخ الشعور بالحسرة الملتاعة، وتفطر القلب ندماً وكمداً على ما فرط في جنب الله، يقول الله عز وجل : ﴿وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَداً(٤٢)﴾ الكهف. هذه اللوحة لها تشكلاتها في رسم ملامح خواصها، المنذرة بسوء العاقبة؛ لتجعل من نسيج دلائلها أنموذجاً معيارياً يشكل مقاصد النص، الذي يقترح بعضه بعضاً اقتراحاً تراتبياً، فكان الهدف المقصود للوحة في قوله تعالى: ﴿ وَلَمْ تَكُن لَّهُ فِئَةٌ يَنصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مُنتَصِراً(٤٣)﴾الكهف. هذا المقصد الذي يختتم به السرد الأحداث يتجاوب مع البنية الدلالية للقصة برمتها؛ ويرسم ذروة احتدامها وانسحاقها؛ حين لا تجد هذه الشخصية من ينصرها؛ فيؤول الأمر إلي مرجعيته الأساسية، إلي الله، بعد انهيار وسقوط خطاب النرجسية والاصطفاء والاستحواذ الذي مارسته الشخصية المتألهة والمتندمة في آن.

**مسافات المعرفة وحدوس الموقف:**

تبتدئ قصة سيدنا موسى-عليه السلام- في سورة الكهف بمطلع سردي يوفر للمتلقي مناخاً فنياً حافلاً بالإثارة، ومفعماً بإرهافات جمالية، تخضع لتحولات السرد، ومواصفاته وجزئياته، التي تنبئ أحياناً بمأزقية الموقف، كما تشير إليه بني و دلالات النص بوضوح، دون بطء في الفهم. ﴿ وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُباً(٦٠)﴾ الكهف.

هذه اللغة الكاشفة تستشرف استراتيجية فنية؛ باستحواذها تقانة الحوار؛ لتفتح أفقه الدلالي الذي يتسم بالتحدي، كشكل من أشكال الكشف المعرفي، واختراق مسافاته وتجاوز أمكنته .

يقول سيد قطب:"فهو يعلن تصميمه على بلوغ مجمع البحرين مهما تكن المشقة، ومهما يكن الزمن الذي ينفقه في الوصول. وهو يعبر عن هذا التصميم بما حكاه القرآن من قوله: ﴿أو أمضي حقب﴾.والحقب قيل عام وقيل ثمانون عاماً".[1]

---

(١) قطب، سيد، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٧٨ .

واعتماداً على دلالة السرد، وتجاوزاته لسلسلة من متتاليات الأحداث التفصيلية والهامشية، بدا اندماجها في النتيجة المشهدية أمثولة تصويرية، حققت صيغة اختزالية جمالية متألقة : ﴿فَلَمَّا بَلَغَا مَجْمَعَ بَيْنِهِمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ سَرَباً(٦١) فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءنَا لَقَدْ لَقِينَا مِن سَفَرِنَا هَذَا نَصَباً(٦٢) قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنسَانِيهُ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَباً(٦٣)﴾ الكهف.

يمارس النص القرآني خواص سردية، ذات قدرة عالية في فتح دلالات الإعجاز، على نحو أبعد ما يمكن لصياغات تفسيرية ،أو تأويلية، أو تحليلية أن تفلح في الوصول إلي تركيباها، التي تتجاوز وحدانية الفهم؛ ليس باعتبارها قوة بلاغية مصدرية في بعث المدلول الحكائي فحسب؛ بل لكونها تقانات فنية تمنح المتلقي رؤى تصويرية ذات إرهاف جمالي نافذ في الذات، كما تصيبه بالإرهاق التفكيري؛ إذا ما حاول الإحاطة بالأحداث والشخصيات إحاطة كاملة، فهي ممارسة سردية تركيبية من نوع خاص؛ تقوم على إجبار المتلقي على الدخول في أتون النسيج السردي، الذي يتجاوز حد الإلمام بالعرف المعجمي للألفاظ، وعدم تجاهل خواص إدراكاها السياقية المرتبطة بحركية نصية؛ وذلك لتسمح لمسافات المعرفة بالتأثير في منجزات التلقي المتفرقة في الوجدانيات الإيمانية، والتقانات الفنية الجمالية، أو الاستقصاءات العقلية وإنجازاها.

ولعل نهوض السرد على جدلية المكان؛ كنقطة انطلاق دون توصيفه، شكل حضوراً نسقياً مؤثراً وفعالاً، ومؤسساً لبنية الحدث، الذي يفتتح بخاصية النسيان، وهي خاصية مركزية ومتمددة في صلب أحداث القصة؛ بل إنها تمثل بؤرة مفارقتها؛ وأقصى جدليتها.

كلما أخفق سيدنا موسى في موقف ما، أقر واعترف بالنسيان؛ كخاصية إنسانية مقنعة، لا تحتاج إلي تأويل أو تفسير، بل إنها أصبحت بنائية في إرباكاها الموقفية، مظفرة في محاجتها، تضمن للمتلقي كشفاً سردياً يتناسب مع قدراته الإنسانية إزاء مثيرات قصة كقصة العبد الصالح وموسى عليهما السلام، التي تبني أحداثها على علل وأسباب لا تقع في إطار التجريب السردي، الذي يحقق للانكسار أو الانتكاس نسبة ما، مهما تكن ضئيلة؛ ولكنها تبنى وفق قاعدة صلبة، لها رؤيتها الفنية في محاورة المتلقي، مع إشعاره بمرارة المفارقة وإدهاشه بمستوياها التصويرية، وذلك لما بين مسافات المعرفة بين العبد الصالح وموسى عليهما السلام، وتجاوزات الأمكنة، دون أن تني في تماسكاها الدلالية المتناثرة فيها؛ لارتباطاها بالعصمة الربانية التي تخترق المألوف من الفعل؛ ولتخضع إحالاته التفسيرية لمرجعية آجلة مبتغاة، تقترن بالصورة الكلية. يقول عز وجل: ﴿ فَوَجَدَا عَبْداً مِّنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِندِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْماً(٦٥)﴾ الكهف.

تعرضت شخصية موسى-عليه السلام- قبل وصولها إلي مبتغاها، وهو العبد الصالح -عليه السلام-؛ للتعب والنصب والنسيان، وكأنها استعراض لمسلمات القهر الرباني لعباده؛ لتتجاوب مع طبيعة السرد،

ولتؤهل شخصية موسى-عليه السلام-؛ لاستقبال شخصية محاطة برعاية الله وعصمته، كما تشير إلي ذلك كل مفرده من مفردات الآية السابقة، إذ بدت مصطفاة ومتميزة مارست حضورها المعلم؛ بحدوسها الموقفية مباشرة حين التقت بشخصية موسى-عليه السلام-، وهذه الممارسة أضحت بنية فنية لها صورها المترعة بالمفارقة، ذات الدلالة المكثفة والعميقة. يقول عز وجل: ﴿ قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَن تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْداً(٦٦) قَالَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً(٦٧) وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْراً(٦٨) قَالَ سَتَجِدُنِي إِن شَاء اللَّهُ صَابِراً وَلَا أَعْصِي لَكَ أَمْراً(٦٩) قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْراً(٧٠)﴾ الكهف.

يقول سيد قطب رحمه الله:"بهذا الأدب اللائق بنبي، يستفهم ولا يجزم، ويطلب العلم الراشد من العبد الصالح العالم، ولكن علم الرجل ليس هو العلم البشري الواضح الأسباب القريب النتائج، إنما هو جانب العلم اللدني بالغيب أطلعه الله ي بالقدر الذي أراده؛ للحكمة التي أرادها. ومن ثم فلا طاقة لموسى بالصبر على الرجل وتصرفاته، ولو كان نبياً ورسولاً؛ لأن هذه التصرفات حسب ظاهرها قد تصطدم بالمنطق العقلي وبالأحكام الظاهرة ولا بد من إدراك ما وراءها من الحكمة المغيبة، وإلا بقيت عجيبة تثير الاستنكار"(١).

وعى سيدنا موسى-عليه السلام- شروط الصحبة التي أمليت عليه، وكأن حكمة السرد اقتضت إبراز تشوفه للمعرفة والعلم المرهون بالطاعة والصبر، وعدم العصيان، وهي ضرورات افتراضية فاعلة، لها حساسيتها الجمالية في كشف ألق المفارقة التي صاغت متغيرات الحدث، وأخضعتها لناموس رباني، لا يقوم على جدلية العلة أو تناظرات الواقع ومنطقه؛ لذا يلاحظ المتلقي فاعليتها منذ المشهد الأول الذي يفترض مبدئياً ضمان هذه الضرورات، التي هددت من قبل نقائضها فأصبحت عصبها الحساس، والذي يتمثل في عدم الصبر وخاصية النسيان. يقول عز وجل: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً إِمْراً(٧١) قَالَ أَلَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً(٧٢) قَالَ لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَاتُرْهِقْنِي مِنْ أَمْرِي عُسْراً(٧٣)﴾ الكهف.

ما بين قواعد الضرورات وهواجس نقائضها، بدا السرد يكشف مشاهد و تداعيات الوحدة التصويرية الأولى، وكيفية بروز قوام فعل المفارقة، دون أن يكشف خاصيتها الدلالية؛ وذلك حين قام العبد الصالح -عليه السلام- بخرق السفينة، وهو خرق لمألوف الأشياء ومنطقها ونظامها؛ مما جعل موسى-عليه السلام- يندفع بسؤاله الاستنكاري، "ولقد نسي موسى ما قاله هو وما قاله صاحبه أمام هذا التصرف

(١) قطب، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٧٩.

العجيب الذي لا مبرر له في نظر المنطق العقلي ! و الإنسان قد يتصور المعنى الكلي المجرد، ولكنه عندما يصطدم بالتطبيق العملي لهذا المعنى والنموذج الواقعي يستشعر له وقعاً غير التصور النظري."[١] هذا النسيان يمثل مفارقة دون أن تغيب خاصية دلالتها الفاعلة، وآلية تشكيلها كجسر نحو العلم الراشد الذي طلبه موسى-عليه السلام-؛ فكان بمثابة عذر ينفي القصدية التي تتعمد موقفها، وتصر على رأيها؛ مما يجعل من عملية متابعة السرد لبقية الوحدات التصويرية تشكل تناسقاً مثالياً، وتجاوزاً يكشف اتساع الفجوة المعرفية بينهما؛ وبالتالي ينتقل المتلقي إلى الوحدة الثانية، وقد بدت نسبية الاستعداد لاستقبال المفارقة ترتفع. يقول الله عز و جل: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَاماً فَقَتَلَهُ قَالَ أَقَتَلْتَ نَفْساً زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَّقَدْ جِئْتَ شَيْئاً نُّكْراً(٧٤)﴾ الكهف.

يبدأ فعل الانطلاق في المشهد الثاني " فانطلقا " في استعادة مناخ البداية للمشهد الأول؛ ليشكل مكوناً جذرياً له مكوناته و دلالاته في مرصودات السرد، وفي الوقت نفسه يقلص من فرص تمدد الرحلة، و يجعلها مغشاة – دائماً- بلحظة الانطلاق المرتبطة بالمفارقة التي تشكل بدورها رصيداً دراميا يكسر الأطر و النظم المألوفة، فحين قتل العبد الصالح -عليه السلام- الغلام دون أن يرى موسى في قتله قصاصاً انفعل انفعالاً جارفاً، متجاوزاً خاصية النسيان التي أنقذته من مقصدية الخطأ في السابق.

يقول د . شارف مزاري في كتابه مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية في وصفه لشخصية سيدنا موسى-عليه السلام-: ألفينا السردية القرآنية تشي ببعض مقوماتها الداخلية و الخارجية"[٢]؟

وحين ننظر في هذه المقومات وجدناها تنطوي على تمايزات في مستويات السرد، تضطلع بمهام دلالية مختلفة ، فموسى -عليه السلام- " ليس ناسياً في هذه المرة و لا غافلاً ولكنه قاصد؛ قاصد أن ينكر هذا المنكر الذي لا يصبر على وقوعه، ولا يتأول له أسباباً، و الغلام في نظره بريء"[٣].

في ظل هذه المفارقة التي تلفع بها المشهد، بدت الفجوة المعرفية بينهما تتسع الحدوس الموقفية بدلالاتها تتشكل، وفق أيقونة سردية وصلت ذروة مستوياتها الإعجازية.

يبقى العبد الصالح -عليه السلام- العنصر السياقي الأكثر تحكماً في مسيرة السرد؛ بما تكشف عنه دلالة النص؛ إذ يعمل على إيقاظ ذاكرة موسى-عليه السلام- من وهدتها في كل مواقفها؛ بحيث يشكل التعبير الاستفهامي التذكيري، وبمفهومه الدلالي المغاير لحقيقة طلب الجواب وسيلة سردية أوهنت حالة

---

(١) قطب، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٧٩.

(٢) مزاري، شارف: **مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م، ص٤٣.

(٣) قطب، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٨٠.

القصدية والإنكار المقصود لقتل الغلام، كما سبق أن أوهنتها في المشهد الأول، فجاءت في المشهد الثاني في قوله تعالى: ﴿ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْراً(٧٥)﴾ الكهف. وذلك للتعيين في " لك " وكأنه استبصار حدسي لدرجة الطاقة المخبوءة في شخصية موسى-عليه السلام-؛ وما يترتب عليها من تحمل لمسئولياتها السردية، والتي وجهت دفة السرد نحو فروضه الأخيرة. ﴿ قَالَ إِن سَأَلْتُكَ عَن شَيْءٍ بَعْدَهَا فَلَا تُصَاحِبْنِي قَدْ بَلَغْتَ مِن لَّدُنِّي عُذْراً(٧٦)﴾. الكهف أصبح السرد محكوماً بوسائل دلالة النص وسلطته وانبناءاته الفنية؛ وهي وسائل تعكس أزمة المعرفة، "ولكنه يندفع ويقطع على نفسه الطريق ويجعلها آخر فرصة"(١).

هذا الافتراض الأخير، يشخص التجربة ويجعلها وضاءة في تنظيمها لمستويات الخطاب ومضاعفات دلالاته؛ وإن كانت محكومة بآليات سردية تشي بحضور النهاية؛ كنتاج طبيعي لقدرة موسى -عليه السلام- البشرية.

ولعل حضور فعل الانطلاق "فانطلقا" للمرة الثالثة في مطلع المشهد الأخير، يشكل دالاً على أن مقتضيات السرد تتمفصل بترابط في علاقتها الجدلية بين كل مشهد وآخر، بصيرورة حركية تتوقع حلول المفارقة، وتفترض من جديد صيغ قرينتها الاستفهامية الباحثة عن علل المقاومة ودوالها. يقول عز وجل: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَاراً يُرِيدُ أَنْ يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عليهِ أَجْراً (٧٧)﴾الكهف.

طبيعة هذا المشهد كسابقيه، لا يقوم على فروض سببية الحدث أو الكشف عنه، أو الخوض في استكناه دلالاته مبدئياً؛ ولكنه صوغ سردي يتكئ على فنية التصوير؛ باعتباره متناً إستراتيجياً لتجربة لا تنفصم عن العلل وأسبابها ومسببات أحداثها، التي تشكل بنية فنيه ذاهلة لمفارقات تفوق قدرة العقل البشري في حدس عللها، أو استيعاب مفرداتها.

وجد موسى-عليه السلام- نفسه مرغماً على إعلان موقفه من إقامة الجدار، لقوم لم يضيفوهما وكان هذا الإعلان بمثابة تساؤل مبطن، يفسر عدم قدرة الوعي على إدراك حقيقة ما يجري "وهنا يشعر موسى بالتناقض في الموقف. ما الذي يدفع هذا الرجل أن يجهد نفسه ويقيم جداراً يهم بالانقضاض في قرية لم يقدم لهما أهلها الطعام وهما جائعان، وقد أبوا أن يستضيفوهما ؟ أفلا أقل من أن يطلب عليه أجراً يأكلان منه ؟"(٢) وفي الوقت نفسه شكل هذا الإعلان مفصلاً فارقاً في مسار السرد ومستوى الخطاب، فكانت تداعياته بقوله تعالى :﴿ قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ ﴾ ليتلوه منطق عملية الإنباء التي ارتهنت بالصبر، وهي

(١) قطب، سيد ، **في ظلال القران** ، ص٢٢٨٠.

(٢) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٨١.

عملية لها حركيتها الدلالية الخاصة، بأسلوبها الاسترجاعي الذي يضمن للمشاهد السابقة بلورة منطقية؛ لنتائج بقيت مرهونة بعلل وأسباب لم يكشف عنها السرد حتى اللحظة، إذ ارتبطت بالصبر. يقول الله عز وجل: ﴿ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِع عليهِ صَبْراً (٧٨)﴾الكهف.

و تعلن مفسرات السرد بعد لأي عن براءة المفارقات من الوقوع تحت وطأة هوى الذات في أفعالها، بدءاً من عملية خرق السفينة. ﴿أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدتُّ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْباً (٧٩)﴾ الكهف، هذا يعني أن عملية كشف تجليات خرق السفينة شكلت ترابطاً دلالياً مبدعاً؛ يتجاوز حدود المفارقة التي أدهشت موسى -عليه السلام- والمتلقي حين وقوعها؛ لتسير في اتساق مبدع محكوم بجدلية العلم المطلق، وفاعليته في تخليق الأفعال، وفق منظور غيبي لا يعلمه إلا الله، ثم من يشاء من عباده، وسواء أوعينا ذلك الترابط أم لم نعه، فالخرق شكل بؤرة للمفارقة، وملجأ للدلالة على إنقاذ السفينة من الاغتصاب.

وتتجلي جمالية العلاقة بين المفارقة وجدليتها العللية في أبهى صورها في قصة قتل الغلام في قوله عز وجل: ﴿وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَن يُرْهِقَهُمَا طُغْيَاناً وَكُفْراً(٨٠) فَأَرَدْنَا أَن يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْراً مِّنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْماً (٨١) ﴾ الكهف. ولأن صفة القتل سلبية؛ ما لم تكن مقترنة بعلة أو بقصاص؛ فإن انشغال السرد في تفصيل كشوف مفارقتها وارتباطاتها، على نحو جلي وواسع؛ جعل من تقبل عواقب مشهديتها أكثر فاعلية في نفس المتلقي؛ باعتبارها مدخلات طبيعية تمارس حقها في تعزيز الإيجابي ورفض السلبي،" فهذا الغلام الذي لا يبدو في حاضره ومظهره أنه يستحق القتل، قد كشف ستر الغيب عن حقيقته للعبد الصالح، فإذا هو في طبيعته كافر طاغ، تكمن في نفسه بذور الكفر والطغيان، وتزيد على الزمن بروزاً وتحققاً... فلو عاش لأرهق والديه المؤمنين بكفره وطغيانه، وقادهما بدافع حبهما له أن يتبعاه في طريقه. فأراد الله، ووجه إرادة عبده الصالح إلي قتل هذا الغلام"[١].

وآية مفارقة المشهد الثالث تتجلى في تجاوزها الآني لتستشرف الغيبي؛ اعتماداً على السند السردي، وهو صلاح الأب، وهي إشارة تحمل قسطاً دلالياً مكثفاً في تعليل بنية المفارقة وتمايزها. يقول الله تعالى: ﴿وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنزٌ لَّهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحاً فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنزَهُمَا رَحْمَةً مِّن رَّبِّكَ (٨٢)﴾ الكهف.

السرد قائم نسجه على أسس مرجعية بنائية، بحيث غدا المختلف متجانساً، والمتعدد والمتفرع في نسوجه متوحداً، يصدر من صنو واحد، لا بالتخيل أو التوهم:﴿وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِع عليهِ صَبْراً (٨٢)﴾ الكهف.

(١) قطب، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص٢٢٨١.

تبدو جمالية السرد في توظيف الضمير، فهو ظاهرة أسلوبية جوهرية، تقصد إسناد الإيجابي من الفعل إلي الذات الإلهية؛ وهي عملية تحقق في النفس تفاعلاً دلالياً ألقاً. وقد بين الدكتور/ فاضل السامرائي في بعض اللمسات البيانية في سورة الكهف:" الملاحظ في القرآن كله أن الله تعالى لا ينسب السوء إلي نفسه، أما الخير والنعم فكلها منسوبة إليه ... لا ينسب العيب إلي نفسه أبداً، فكان العبد الصالح الذي عاب السفينة فجاء الفعل مفرداً. ﴿فَأَرَدْنَا أَن يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْراً مِّنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْما(٨١)﴾ الكهف في هذه الآية اشتراك في العمل، قتل الغلام والإبدال بخير منه حسن فجاء بالضمير الدال على الاشتراك... أما في قصة الجدار فالأمر كله خير فتحت الجدار كتز وأبو الغلامين كان صالحاً والأمر كله خير ليس فيه جانب سوء فأسند الفعل إلى الله تعالى فقال: ﴿ فأراد ربك﴾[1].

بيد أن تناوب أساليب السرد-على هذا النحو- يعتبر بمثابة تكون وتراكب جمالي؛ يتجاوز حدود فوارق المنجز المفهومي، والدلالي، والزمكاني للمتلقي؛ ليحقق شمولية تحمل في تضاعيفها تفوقاً للمفارقة على المكاشفة، وهي ميزة تراوح في بنيتها سرمدية النص وقوته، وتجعل من تمثله تمثلاً دلالياً مغلقاً إعجازاً، وتجاوزاً؛ لقدرات المتلقي جمالية؛ لتحطم روح الفردية وسمتها الاحتكارية للمعرفة؛ ولتبقى دائماً مدفوعة نحو الاستكشاف.

### ذو القرنين:الدلالات والمدلولات:

بداءة يفترض التسليم بأن التاريخ يعجز بمناهجه وتقاناته الحديثة، ورواياته القديمة الولوج في ذكر تفاصيل قصة ذي القرنين، أو استفتاءه في أمرها على نحو يقيني؛ ومرد هذا الافتراض أن أحبار اليهود حين طلبوا سؤال الرسول- صلى الله عليه وسلم-عن أمر ذي القرنين لم يكن ليسألوا عن أمر جلي أو واضح لهم، أو للناس، بل جعلوا من معرفته بأمره رمزاً دالاً عن نبوته، و لم يكن هذا المطلوب بالأمر اليسير في ظل تيقن الذين سألوا غياب تواترات الرواية التاريخية التي تحيط علما بأحداث هذا الرجل وقصصه. وعليه؛ غدا الإخبار بأمره اختراقاً معرفياً معجزاً، وعميقاً للتاريخ بالإضافة إلى أن هناك إدانات جذرية للتاريخ، وذلك لجهالته بأمور تبدو كثيرة، فتتريهه عن الخطأ أو التحريف، أو تبرئته من التوهم والظن، أمور تحتاج إلى معايير علمية، و حجج قوية يستند عليها، بحيث يحقق مراده دون نقائص أو نقائض.

و يجمل سيد قطب هذا الأمر بقوله:"و من البديهي أنه لا تجوز محاكمة القرآن الكريم إلى التاريخ لسببين واضحين:

---

[1] السامرائي، فاضل: **بعض اللمسات البيانية في سورة الكهف**، من موقع إسلاميات، **http://www.islamiyyat.com/cave.htm**

أولهما : أن التاريخ مولود حديث، فاتته أحداث لا تحصى في تاريخ البشرية لم يعلم عنها شيئا، والقرآن يروي بعض هذه الأحداث التي ليس لها لدى التاريخ علم عنها.
ثانيهما: أن التاريخ وإن وعى بعض هذه الأحداث، وهو عمل من أعمال البشر القاصرة يصيبه ما يصيب جميع أعمال البشر من القصور و الخطأ و التحريف... فمجرد الكلام عن استفتاء التاريخ فيما جاء به القرآن الكريم من القصص كلام تنكره القواعد العلمية المقررة التي ارتضاها البشر قبل أن تنكره العقيدة التي تقرر أن القرآن هو القول الفصل. وهو كلام لا يقوله مؤمن بالقرآن و لا مؤمن بوسائل البحث العلمي على السواء إنما هو مراء !!! [١]".

يبدأ السرد في قصة ذي القرنين بتعبير إيحائي يحمل قسطاً وافراً من التحدي الإلهي للسائلين. يقول الله عز وجل: ﴿ وَيَسْأَلُونَكَ عَن ذِي الْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عليكم مِّنْهُ ذِكْراً (٨٣)﴾ الكهف.

أكد هذا الخطاب بصيغه الإشارية العلم والمعرفة، وجعل من بنيتهما الأساس الارتكازي للغة السردية الواصفة لرحلة ذي القرنين: ﴿إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِن كُلِّ شَيْءٍ سَبَباً(٨٤)﴾ الكهف. الدلالة الجذرية الرامزة في السرد تدل على تمكين ذي القرنين من الحكم؛ وارتبطت ارتباطاً وثيقاً بإرادة الله ومشيئته، بل إنها شكلت منطلقاً موقفياً إجرائياً ومؤسساً لبنية السرد في القصة؛ باعتبارها الضامن المعياري الذي يرافق البطل طوال رحلته.

بناء عليه " لقد مكن الله له في الأرض فأعطاه سلطاناً وطيد الدعائم و يسر له أسباب الحكم و الفتح، و أسباب العمران، وأسباب السلطان و المتاع... وسائر ما هو من شأن البشر أن يمكنوا فيه في هذه الحياة."[٢] ولعل طغيان هذه الدلالة الجذرية أدى إلى غياب تفاصيل وسمات شخصية ذي القرنين؛ ليكون المكون الإشاري في السرد قابلاً للتفاعل الدلالي؛ وأكثر استشرافاً لجمالياتها المرتبطة بهذه الدلالة، دون الحاجة إلى تعريفها على نحو تفصيلي، ومن ثم فإن اندماجها على نحو مركب مع دلالتها الجذرية، يمنحها فرادة الارتباط، وقوة التجرد من الذات، وهي أصول سردية مؤسسة للقصة.

وتأتي اللبنة الإجرائية الأولى لحركة ذي القرنين ﴿ فَأَتْبَعَ سَبَباً(٨٥)﴾ الكهف كدالة إخبارية ضاجة بالحركة الايجابية؛ وكسياق طبيعي تركيبي؛ قائم على مستندات العلاقة الجذرية، التي أناطت بمهام التمكن فاعليتها النسقية المتعاقبة؛ لتدل على أن الأصل في التمكن الحركة و ليس الخمول. يقول الله عز و جل: ﴿حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ وَوَجَدَ عِندَهَا قَوْماً قُلْنَا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِمَّا أَن تُعَذِّبَ وَإِمَّا أَن تَتَّخِذَ فِيهِمْ حُسْناً(٨٦)﴾ الكهف

---

(١) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص ٢٢٩٠.

(٢) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص ٢٢٩٠.

يسير السرد وفق دوال تصويرية صانعة، وكاشفة للمشاهد البصرية، "ومن المعروف أن الصور البصرية تأتي في مقدمة علوم الجمال، وتأتي بعدها بمدى كبير بقية الحواس"(١).

و لعل أكثر آليات إنتاج الدلالة في الصور البصرية في هذا الموطن؛ تجلياتها الجمالية الدالة دون حتمية في تعيين، أو تحديد اسم المكان تحديداً قطعياً، يقول سيد قطب:"و مغرب الشمس هو المكان الذي يرى الرائي أن الشمس تغرب عنده وراء الأفق، وهو يختلف بالنسبة للمواضع فبعض المواضع يرى الرائي فيها أن الشمس تغرب خلف الجبل، وفي بعض المواضع يرى أنها تغرب في الماء...ولكن يتعذر علينا تحديد المكان، لأن النص لا يحدده"(٢). الأمر الذي يطوي جدل حضور المكان كفاعل دلالي في ذهن المتلقي؛ لعدم تعادله مع متتاليات السرد الخاصة بالمنطلقات القيمية المؤسسة لبنية السرد التركيبية "فإن هذه البنية التركيبة عادة ما تنفتح بأدوات شرطية ذات صبغة سببية علية تجعل ما سيرد من أخبار رهيناً بقرينة الشرط هاته."(٣)

ويلاحظ أن السرد في قصة ذي القرنين بكل تفصيلاته، وهوامش فعله؛ يقوم على آليات الشرط التي لا يمكن استبعاد فاعليتها؛ بصفتها تشكل حقلاً دلالياً، يرصد مسافات التباعد أو التقارب بين مقتضيات الاحتباك السردي؛ القائم على مرجعية ثابتة كلية لا تجزؤ فيها، و لا احتمالية في تغير معياريتها؛ التي تفترض بداءة العدل نواة صلبة لها في الحكم والقضاء، دون اكتراث بمعطيات المكان،أو الزمان، أو الشخصيات، خلال رحلاته الثلاث: مغرب الشمس، مطلع الشمس، وبين السدين. وتحققت هذه النواة بخطاب الفصل في آلية الحكم؛ بما ورد في القرآن على لسان ذي القرنين في قوله عز وجل: ﴿ قَالَ أَمَّا مَن ظَلَمَ فَسَوْفَ نُعَذِّبُهُ ثُمَّ يُرَدُّ إِلَى رَبِّهِ فَيُعَذِّبُهُ عَذَاباً نُّكْراً(٨٧) وَأَمَّا مَنْ آمَنَ وَعَمِلَ صَالِحاً فَلَهُ جَزَاء الْحُسْنَى وَسَنَقُولُ لَهُ مِنْ أَمْرِنَا يُسْراً(٨٨)﴾ الكهف. هذا الميزان يؤكد أن العدالة أبدية في الحكم و لا احتمال لتغيرها أو تبدلها بتغير الزمان، أو المكان، أو الأقوام، سواء أكان ذلك في مغرب الشمس التي بدئت بها الرحلة أم في مطلعها؛ فالجميع يخضع لقانون واحد، دون النظر إلى صفة خلقهم أو شدة بأسهم، ولعل صياغة السرد الوصفية لاختلاف طبيعة شخصياتهم تشكل دالاً فاعلاً، يتجاوز فيه الوعي إمكانية اللجوء إلى مأمن الجهل؛ رغبة في سيادة الفوضى والظلم، الأمر الذي يفسر وقوع جميع شخصيات الرحلة تحت جبرية السرد، دون الحاجة إلى بيان توضيحي أو تفصيلي لكل منها.

من هنا واصل السرد حتميته في الامتداد الدلالي الذي يجذر هذا الوعي. يقول الله عز و جل: ﴿ ثُمَّ أَتْبَعَ سَبَباً(٨٩) حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَطْلِعَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَطْلُعُ عَلَى قَوْمٍ لَّمْ نَجْعَل لَّهُم مِّن دُونِهَا سِتْراً(٩٠) كَذَلِكَ

---

(١) فضل، صلاح : **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت ، ١٩٩٥م، ط ١، ص٥٠.

(٢) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص ٢٢٩١.

(٣) البشري، قمري، "صنعة الشكل الروائي في كتاب التجليات"، ( القاهرة، **مجلة فصول**، المجلد الخامس ،ع٢ ، مارس ١٩٨٥ )، ص١٥٤.

وَقَدْ أَحَطْنَا بِمَا لَدَيْهِ خُبْراً(٩١) ثُمَّ أَتْبَعَ سَبَباً(٩٢) حَتَّى إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِن دُونِهِمَا قَوْماً لَّا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلاً(٩٣) قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجاً عَلَى أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدّاً(٩٤) قَالَ مَامَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْماً(٩٥) آتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّى إِذَا سَاوَى بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انفُخُوا حَتَّى إِذَا جَعَلَهُ نَاراً قَالَ آتُونِي أُفْرِغْ عليه قِطْراً(٩٦) فَمَا اسْطَاعُوا أَن يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْباً(٩٧) قَالَ هَذَا رَحْمَةٌ مِّن رَّبِّي فَإِذَا جَاء وَعْدُ رَبِّي جَعَلَهُ دَكَّاء وَكَانَ وَعْدُ رَبِّي حَقّاً (٩٨)﴾ الكهف.

تنجدل الصياغة النصية في الآيات السابقة بجماليات أساليبها المتنوعة فيما بين الشرط، والاستفهام ودلالتهما، والحوار والتشخيص، على نحو يسمح للوعي استحضار تماثلات ذهنية افتراضية، تجسد رغبته في صياغة الواقع؛ صياغة تتوازى مع المدركات الاستنتاجية التي تفترض الإثراء الدلالي للقصة، أكثر من افتراضها الإلمام التفصيلي بمتناها أو بسياقها التاريخي المغلق.

وعليه نلاحظ أن حيز السرد في المحطة الثانية للرحلة ﴿مطلع الشمس﴾ يتجاوز اعتبارات المتلقي السببية في بحثه عن تفاصيل الأحداث و طبيعة شخوصها؛ مما يتعين عليه التجاوب الاستغراقي مع انتقال السرد إلي المحطة الثالثة ﴿بين السدين﴾على الرغم من وجود " تلك الفجوات بين المشهد والمشهد، التي يتركها تقسيم وقص المناظر، بما يؤديه في المسرح الحديث، إنزال الستار، وفي السينما الحديثة انتقال الحلقة؛ بحيث تترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها الخيال، ويستمتع بإقامة القنطرة بين المشهد السابق والمشهد اللاحق ... وهذه طريقة متبعة في جميع القصص القرآني على وجه التقريب"(١).

بيد أن هذا الانتقال ببنيته التركيبية مع النسق السردي العام السابق؛ يفجؤنا بمفتتح مغاير لسابقيه، حيث حقق ذو القرنين النصرة وهي المنطق الإستراتيجي للرحلة ،" لقوم متخلفين."(٢)
﴿حَتَّى إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِن دُونِهِمَا قَوْماً لَّا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلاً (٩٣)﴾ الكهف ضعفاء في قدراتهم العقلية و النفسية على مواجهة قوم يأجوج ومأجوج.

كما و يلاحظ أن صيغة الاستنصار بذي القرنين تحمل في طياتها استغاثة شديدة، مع رغبة في إثارة مواطن الحمية والنصرة لديه. قالوا : ﴿إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ﴾ سوغ وجود هذه الصيغة معرفتهم بصلاحه وقوته وقدرته على نصرتهم، ومحاربته للفساد و المفسدين. ويدل انبجاس اقتراحهم بأن يجعلوا له خراجاً من خراجهم؛ إن عمل على بناء السد، على صورة معاناتهم الرهيبة، و شعورهم بالانسحاق ،والصغار، و تردي أحوالهم. ﴿فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجاً عَلَى أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ

(١) قطب، سيد: **التصوير الفني في القرآن**، ط ٨، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٣م، ص١٨٧ – ١٨٨.

(٢) قطب ، سيد ، **في ظلال القرآن** ، ص ٢٢٩٢.

سَدّا(٩٤)﴾ الكهف. ولما كانت العدالة في الحكم وعمل الخير والنصرة أبدية في الخطاب القرآني، سواء أكان ذلك على لسان الأنبياء و الرسل، أم الصالحين، و أولياء الله، مارس ذو القرنين حتمية دوره في إجابته لهم بصيغة عفوية، تقوم على أسس إيمانية، ﴿ قَالَ: مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ﴾ الكهف. هذا الجواب محكوم بالدلالة الجوهرية للسرد، وهي التوكل؛ باعتبارها تشكلاً مؤسساً ومنجزاً لمقصدية الحدث، وأولوية من أولويات الخطاب القرآني التي تتعلق ببراهين إعجازه.

و من ثم فإن انكشاف هذه الدلالة بمخزونها الخيري أمام القوم، غايتها تأسيس عنصر التفوق، والقدر الإلهي، دون أن يتناقض ذلك مع ضرورة العمل البشري الجاد من جهة ثانية؛ بوصفه سبباً يحقق للحدث أبجديته الواقعية، التي تتوافق مع القدرة البشرية ﴿فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْماً(٩٥) آتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّى إِذَا سَاوَى بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انفُخُوا حَتَّى إِذَا جَعَلَهُ نَاراً قَالَ آتُونِي أُفْرِغْ عليه قِطْراً (٩٦)﴾ الكهف شكلت هذه الأوامر المتتالية مشهداً تصويرياً متتابعاً، انتظمت فيه أفعال السرد انتظاماً متعاطفاً؛ لتتلاءم مع معطيات الدلالة المفترضة التحقق للقصة.

وتنكشف عناصر عظمة السد، الغارسة لمتانة البناء وصلابته، دون تفصيلها أو إبرازها على نحو مباشر من خلال استشرافها من صورة الإطار الدلالي المقصود في قوله تعالى: ﴿فَمَا اسْطَاعُوا أَن يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْباً(٩٧)﴾ الكهف.

ويأتي التسليم بقدر الله و رحمته و مشيئته بدهياً، و هو أمر لا يقل في عمقه و مدى أهميته عن بناء السد العظيم؛ و حتى لا ينصرف الوعي إلى قدرات شخصية ذي القرنين، دون تعليقها بإرادة الله: ﴿ قَالَ: هَذَا رَحْمَةٌ مِّن رَّبِّي فَإِذَا جَاء وَعْدُ رَبِّي جَعَلَهُ دَكَّاء وَكَانَ وَعْدُ رَبِّي حَقّاً (٩٨)﴾ الكهف.

**الملاذ:**

وبمنطق الذي يلتاذ بقصور العقل البشري، إن أبدع أو أخفق، أقول : إن كلامنا يبقى مقهوراً بالقصور؛ حين نتحدث عن كلام يقهر القصور؛ فهو الكلام الذي﴿لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه (٤٢)﴾ فصلت.

**المصادر والمراجع:**


١ - القرآن الكريم.

٢ - السعافين ،إبراهيم: "جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة"، **فصول** ،المجلد ١٦ ، العدد الثالث، القاهرة،١٩٩٧.

٣ - ابن كثير، إسماعيل الخطيب(ت٧٧٤هـ): **تفسير القرآن العظيم**، دار المعرفة، ج٣، بيروت، لبنان، ١٩٨٤.

٤ - قطب، سيد (ت١٣٨٦هـ/١٩٦٦م): **في ظلال القرآن**، ط٢٢، دار الشروق، القاهرة،١٩٩٤م، م١، الجزء١.

٥ - ليتنفلت، جاب: **مقتضيات النص السردي الأدبي**،**طرائق تحليل السرد الأدبي**،ترجمة رشيد بنحدو ،ط١، منشورات اتحاد كتاب المغرب سلسلة ملفات ١/٩٢ ،الرباط، ١٩٩٢.

٦ - العثيمين ، محمد بن صالح : **تفسير سورة الكهف** من موقع: http://www.ibnothaimeen.com/index.shtml

٧ - الصابوني، محمد علي: **صفوة التفاسير**، ط ٩، دار الصابوني للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، م٢.

٨ - الخالدي، صلاح عبد الفتاح: **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، ط١، دار الفرقان، عمان، ١٩٨٣.

٩ - قاسم ، سيزا : **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٥.

١٠ - مزاري، شارف: **مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،٢٠٠٢م.

١١ - السامرائي ، فاضل : **بعض اللمسات البيانية في سورة الكهف** ، من موقع إسلاميات ، http://www.islamiyyat.com/cave.htm

١٢ - فضل، صلاح : **أساليب الشعرية المعاصرة**، ط١، دار الآداب، بيروت ،١٩٩٥.

١٣ - البشري، قمري:"صنعة الشكل الروائي في كتاب التجليات"، ( القاهرة ،**مجلة فصول**، م٥ ،ع٢ ، مارس ١٩٨٥ ).

١٤ - قطب، سيد: **التصوير الفني في القرآن**، ط٨، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٣م.

# تجـلّيـــات الصَــمْت في روايـــة علي عشّـــا "ضــدّ مَــنْ ؟"

د. زهير محمود عبيدات*

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٨/١٧ تاريخ قبوله :٢٠٠٦/٣/١٤


## ملخّص

تتوقف هذه الدراسة عند مفهوم الصمت، وكيفيّــة استخدامه تقنيـــّة فنيّــة في قــراءة مــا يــدور في مكنونــات الشخصية، كما تتوقف عند دور الصمت في العمل الروائي وعند دور المتلقي في قراءته، وعند ثقافة الصمت وآثارها على حركة المجتمع العربي، وعند محاولات الشخصيات للخلاص من آثارها. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا المفهوم قد ارتــبط بالموت وبالكلام وبعملية الاتصال وبالمرحلة الحضارية التي يمرّ بها مجتمع أو أمة من الأمم. وقد ظهرَ لي أنّ الكاتــب قــد استثمر هذه التقنية في التعبير عن الشخصيات الصامتة والمجتمع الصامت إلى جانب تقنية " البوح "، وأنّ لثقافة الــصمت آثاراً سلبية على المجتمع العربي، كما ظهرّ لي أنّ مفهوم الصمت في التراث العربي مفهومٌ أخلاقي، وأنّ أحداً من القدماء لم يتوقف عند دوره من الناحية الفنية، على عكس ما وجدناه لدى الروائيين العرب الذين التفتوا إلى هــذا الجانــب الفــني واستخدموه في رواياتهم، كما فعل علي عشـّا في روايته هذه.


**الكلمات الدالّة:** مفهوم الصمت، أدب الصمت، قراءة الصمت، القراءة والتأويل، المخفي والمكبــوت، مــوت المتلقــي الداخلي.


## Abstract

This study stands at the concept of silence and how it is used as an artistic tool to explore what is going on in the hidden character. It also stands at the role of silence in fictional work, the recipients' reading role, the culture of silence along with its effects on the Arab Society and the characters trials to get ride of it.

Also, it is essential here to indicate that this concept has been correlated with death and talk as well as communication process and civilization stage lived by any society or nation.

Accordingly, the writer seems to have invested this technique to talk on behalf of the silent characters and the silent society besides the disclosure technique. Hence, the culture of silence was evident and subsequently had negative effects on the Arab society. As a result, the concept of silence in the Arab heritage was a moral one; and none of the ancients have stood off his artistic role. This, of course, was opposite to the current Arab novelists who have turned into this technique and used it in their novels exactly like what **Ali Asha** did in his novel "**Against Who ?**".


**KEYWORDS**: The Concept of Silence The literature of Silence, Reading Silence, Reading and Interpretation, The Hidden and Forbidden, The recipients' inner self death

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم والآداب، الجامعة الهاشمية.

**مقدّمـــــة:**

دفعني إلى الوقوف عند الصمت وتجلّياته ومعانيه في الرواية العربية جملةٌ من المواقف والوقائع، لعلّ من أبرزها صمتُ الفتى العراقي " علي " على شاشة التلفاز، غداة الغزو الأمريكي للعراق، حين فَقَدَ العـــراقَ وأهلَـــه وعضدَيه دون أن ينبس ببنت شفة، وصمتُ الأم الفلسطينية وهي تودّع ابنها قبـــل استـــشهاده، احتجاجاً على الصمت العربي والعالمي على الجريمة الأمريكية في العراق والجريمة الصهيونية في فلـــسطين، وصمتُ الشاب الذي خيّط شفتيه بخيط أسود احتجاجاً على أزمة الحرية في المجتمع العربي. وقد ظهـــر لي بعد القراءة الأولى أنّ هذا المفهوم يشكّل ظاهرة لافتة في الرواية العربية، وأن له أبعاداً سياسية واجتماعيـــة وأخلاقية وحضارية وفكرية وفنية.

لم أقع على دراسة وقفت عند الصمت بوصفه تقنيـــّة، في الرواية العربية الحديثة، لذا لم تعتمد هـــذه الدراسة على دراسات سابقة لعدم توافرها، بل جعلت من النص أساساً وموجّهاً ومنطلقاً، فجاءت دراسةً داخليّـــة. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الصمت بمفهومه الأخلاقي هو الذي يشيع في كتابات السلف، مـــن غير أن نغفل وقوفهم عند " الحذف " بوصفه من أشكال الصمت، في حين أنه في الرواية العربية جاء تقنيةً فنيةً وثقافةً ولغةً تفصح خلالها الشخصية عن رؤاها.

حاولت هذه الدراسة أن تتوقف عند جماليات الصمت وتجلّياته في الرواية العربية، وتسخيره في البنـــاء الفني للرواية، ومن هنا جاء اختيار رواية " ضد من ؟ " لعلي عشّا مثالاً على حضور الصمت فيها. قامت الدراسة على قسمين : الأول : نظري، والثاني : تطبيق عمليّ على رواية "ضد من "، ففي الجانب النظري سلّطت الضوء على المعنى اللغوي للمفهوم، وحاولت أن أتبيّن دلالاته في التراث، وفي الجانـــب التطبيقـــي وقفت عند مفاهيم الصمت في رواية " ضد من ؟ " وعند علاقة الصمت والصوت بالموت والكلام، وعند دور الصمت في العمل الإبداعي لاسيما الروائي منه، وعند " ثقافة الصمت " في المجتمع العربي بعد شيوع سياسات التصميت في النظام العربي والاجتماعي، وكيف صارت هذه الثقافة من أسباب انحطاط المجتمـــع العربي، وأخيراً وقفت الدراسة عند محاولات الخلاص من واقع الصمت.

تثور في هذا السياق مجموعةٌ من الأسئلة بحاجة إلى وقفة متأنية، منها : هل للصمت سلطة كـــسلطة الكلام ؟ وهل هو فعل يصدر عن إرادة ؟ وهل نستطيع القول : إنّ الصمت فصيحٌ يتكلم ؟ وهـــل مـــن مسؤوليةٍ على الصامت كالمتكلم ؟ وهل يلاحَق الإنسان على صمته كما يلاحَق على كلامه ؟

- ١ -

**إضـــاءات:**

الصمت: السكوت في اللغة (١)، قالوا في البِكْر " إذنها صُماتـُـها "، أي سكوتها(٢)، وقد حثّـت الأحاديث النبوية الشريفة على التحلّي بالصمت (( مَن كان يؤمن بالله واليوم الآخـر، فليقـلْ خـيراً أو ليصمتْ ))(٣)، وعن معاذ بن جبل –رضي الله عنه- أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلّم قال : (( ثكلتك أمّك، وهل يكبّ الناس في النار على وجوههم إلاّ حصائد ألسنتهم ؟ ))(٤)، وعن سهل بن سعد، قـال عليه الصلاة والسلام (( مَن يضمن لي ما بين لحييه وما بين رجليه أضمن له الجنة ))(٥). ومِن أوائل مَـن كتب في هذا الميدان من القدماء أبو بكر عبدالله بن محمد بن عبيد ابـن أبي الـدنيا البغـدادي المتـوفى ٢١٨هـ، حيث صنّف كتاباً أسماه " كتاب الصمت وآداب اللسان "(٦)، أثبت فيه بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأقوال والأمثال والأشعار التي تحثّ على الصمت وتحبّب فيـه، وذكـر أسمـاء مصنّفات تناولت مادة " الصمت وآداب اللسان "، ككتب الزهد والجوامع والسنن والمسانيد والمعاجم (٧). وأشار إلى أنّ الصمت تفكّرٌ وتأمّلٌ واجتماع العقل (٨)، كما أشار إلى أنّ الصمت من العبادة(٩).

وعقد الجاحظ باباً في " البيان والتبيين " عن " اللسان " وآخر عن " الصمت "، بيّن فيهما مزالـق

---

(١) ابن منظور، (٦٣٠-٧١١ هـ) : لسان العرب . اعتنى بتصحيحه أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، ج٧، ط٣، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت- لبنان ١٤١٩هـ/١٩٩٩م، مادة ( صَمَتَ) .

(٢) مصطفى، إبراهيم وآخرون " أخرجه : إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وحامد عبدالقادر ومحمد علي النجار " : المعجم الوسيط . ج١، ط٢، مجمع اللغة العربية، القاهرة، إستانبول –تركيا، ربيع الأول ١٣٩٢هـ/ مايو ١٩٧٢م ، مادة " صَمَتَ " .

(٣) النووي، الإمام أبو زكريا محي الدين يحيى بن شرف، (٦٣١-٦٧٦هـ) : رياض الصالحين . ط١، تحقيق جماعة من العلماء، تخريج محمد ناصر الدين الألباني، إشراف زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، عمّان، ١٤١٢هـ /١٩٩٢ م، ص ٥١٩، رقم ١٥١٩ .

(٤) السابق، ص ٥٢٢، رقم ١٥٣٠ .

(٥) السابق، ص ٥٢١، رقم ١٥٢٧ .

(٦) ابن أبي الدنيا البغدادي، الحافظ الإمام أبو بكر عبدالله بن محمد بن عبيد (ت ٢١٨هـ) : كتاب الصمت وآداب اللسان . دراسة وتحقيق نجم عبدالرحمن خلف، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت –لبنان، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦، ينظر : " باب حفظ اللسان، وفضل الصمت " ص١٧٣-٢٣٣.

(٧) السابق، ص ١٣١-١٣٧.

(٨) السابق، ص ٢١٧ رقم ٤٩، وفي هذا ذكرَ قولَ وهيب الورد " إنّ الرجل ليصمُت فيجتمع إليه لبّـه " .

(٩) السابق، حاشية ص ١٧٣ رقم ١، وفي هذا ذكرَ ما أخرجه هنّاد بن السري في كتاب الزهد ١٠٥ب عن الحسن مرفوعـاً " أول العبـادة الصمت "، وفي الترغيب للمنذري ٥٣٤/٣ " الصمت أول العبادة " .

اللسان ومزايا الصمت، وذكر أقوالاً تحثّ عليه مقابل الكلام.ونقلَ ما يشيع في ثقافتنا العربية من أقوال عن الصمت والكلام، من مثل " لو كان الكلام من فضة لكان السكوت من ذهب "، و " مقتل الرجل بين فكّيه ولحييه "، و " اللسان سبع عقور ". وذكر ما نقل عن أبي بكر، رحمه الله، وهو يأخذ بطرف لسانه، أنه قال: " هذا الذي أوردني الموارد"(١).

وعقدَ أبو حامد الغزالي في كتابه " إحياء علوم الدين " (٢) فصلاً عن فضيلة الصمت وآفات اللسان بعنوان : " بيانُ خطرِ عظيمِ اللسان وفضيلة الصمت "، بيّن فيه أنّ فضل الصمت الكبير يعود لكثرة آفات اللسان وإيذاء الخلق، وأنّ " في الصمت سلامَه، لذلك عظمت فضيلته مع ما فيه من جمع دوام الوقار والفراغ للفكر والذكر والعبادة والسلامة من تبعات القول في الدنيا "(٣)، ويرى أن لا نجاة من خطر اللسان إلا بالصمت.

وقد جمع محمد عبد الرحيم في كتابٍ له أبياتاً من الشعر العربي قيلت في الصمت(٤)، وباستقراء هذه الأبيات يبدو أنّ الحفاوة بالصمت تنبع من كونه درءاً وحصناً ومانعاً من الوقوع في مزالق اللسان. وإذا كان اللسان يدفع صاحبه أحياناً إلى الهفوات والمهالك والعثرات والندم والخطر، فإنّ الصمت نجاة وسلامة، لهذا فلا غرابة أن يكون الصمت ذهباً ومغنماً ومكسباً وأماناً، وأن يبدو الصامت مصيباً وحَسَن العاقبة، في مأمنٍ من الذلّ والزلل . أمّا فضائل الصمت التي وردت في هذه الأبيات(٥)، فهي أنه يُكسِب صاحبه المحبة والمودة والهيبة والسلامة، و يحمي من الندم واللوم والمهالك، وأنه تجارة رابحة " وتاجِرُه يعلو على كلّ تاجر "، وأنه خيرٌ وحلمٌ وزينةٌ للعقل، وأنّه " شاهدٌ بفضل الحِكَمِ " و" حارسٌ من زلل اللسان" و" حليفُ السلم " و " راحةٌ للصَموت ". وقد وردت صيغة الأمر في الحضّ على الصمت، إذ نقرأ " الزمْ الصمت إن أردتَ نجاة "، و " كنْ صامتاً تسلم " و " أدمنْ على الصمت المزيّن للعقل " و " اصمتْ " و " أطلْ الصمت فإنّ الصمت حلمٌ " و " مُتْ بداء الصمت خيرٌ لك من داء الكلام ".

---

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ( ت ٢٥٥هـ) : البيان والتبيين . ج١، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، " بلا تاريخ "، ص١٩٤، وينظر : الفصل الذي عقده ص١٧٢-٢٠٩.

(٢) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد ( ت ٥٠٥ هـ) : إحياء علوم الدين . ج٣، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٥٨هـ/١٩٣٩،ينظر : ص ١٠٥-١٠٨.

(٣) السابق، ص ١٠٨، وفي هذا السياق أورد عدداً من الأحاديث النبوية التي تحثّ على الصمت، منها قوله عليه الصلاة والسلام (( ألا أخبركم بأيسر العبادة وأهونها على البدن الصمت وحسن الخلق ؟ "، وقوله عليه السلام " من سرّه أن يسلم فليلزم الصمت )) ينظر : ص ١٠٦، ١٠٧ على التوالي .

(٤) عبدالرحيم، محمد : السرّ والصمت والسكوت في الشعر العربي . ط١، دار الراتب الجامعية، بيروت ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م،ينظر : ص ٧٣-٩١.

(٥) السابق، ينظر ص:٩٠، ٧٧، ٨٦، ٧٣،٧٧، ٨١،٨٠، ٨٤، ٧٥، ٨٣،على التوالي .

تشير كثيرٌ من المقولات السرديّة والشعريّة إلى قيمة الصمت في الثقافة العربية، وهي مقولات أقــرب إلى النصائح الأخلاقيّة، وتركّز على جماليّات المعنى وعلى الصمت الفردي، بعيداً عن صمت الجماعــات المقهورة . وقد صدرت هذه المقولات ،في أغلبها، عمّن يملك " سلطة الكلام "، الذي يعنيه أن يصمت الآخرون، كي يبقى صوته وحيداً مسموعاً في السياق. وقد بدا الصمت غايةً ووسيلةً في ترويض الآخر : المخالف أو المشاكس أو المحاور وصاحب الرأي، وهكذا، ساهمَت هذه المقولات في بناء أنـــساق ثقافيّـــة واجتماعيّة، ورسمت سبيل مَن ينشُد السلامةَ بالصمت. ولا بدّ من الإشارة إلى أن هذه الثقافة تقابل بين " الكلام " و " الصمت "، فحسنات الصمت هي سيئات الكلام أحياناً. كما ركّزت على بلاغته وارتفـــاع مستواه عن مستوى الكلام، غير أنه أحياناً قد يكون سترَ الجاهل، واقترنت صورة الصامت أحياناً بصورة الكئيب والنادم، وأخيراً، قد يصلح الصمت، بالتأمل والتفكير والرؤية الصائبة، ما تفسده الأيام.

والصمت عند المتصوّفة دربٌ لتلقي الإلهام الإلهي، وهو طقسٌ من طقوس العبادات . وهناك أنواع من الصمت في العبادة المسيحية، إذ تحدّد بعضُ الأديرة فتراتٍ لممارسةِ " الصمت العظيم "، وقـــد يـــرتبط الصمت بإخفاء الحقيقة والموقف، وقد يكون تعبيراً عن التحدي الاجتماعي، أو رسالةً عـــن الحـــبّ أو الكراهية، ويبرز هنا صمت الفئات المقهورة. و هناك صمتُ الفلاسفة أو " صمت الحكيم " [(١)].

يتكامل الصمتُ والكلام في عملية الاتصال، فهناك اتصالٌ بالكلام وآخر بالصمت، يتضمن الكـــلامُ الصمتَ باستمرار، فما من قول إلاّ وفيه صمتٌ عن شيء آخر، وقد يكون الصمت المتضمّن في الكـــلام أكثر أهميةً من الكلام[(٢)]. وغالباً ما يسبق الكلام تفكّرٌ وصمتٌ وتدبّرٌ لإدراك الحقيقة، وفي هـــذا يـــذكر الجاحظ في" البيان والتبيين " " لسان العاقل من وراء قلبه، فإذا أراد الكلام تفكّر، فإن كان له قال، وإن كان عليه سكت، وقلب الجاهل من وراء لسانه، فإنّ همّ بالكلام تكلّم به له أو عليه "[(٣)]. وقـــد يكـــون الصمت فعلَ مقاومة ووسيلةَ دفاع عن الوجود والهوية، لهذا تخفي الشخصيات في " ثلاثيّـــة غرناطـــة " مواقفها الحقيقيّة عن القشتال ،و تلوذ بـِ " الصمت " المعبّر عن الرفض، في الوقت الذي تعلن فيه مـــن داخلها " أرفض، ولا أريد ". وينطبق الأمر نفسه على حركة التحرّر الفلسطينية، إذ يلجأ المناضلون إلى " الصمت " أحياناً وسيلةً من وسائل الدفاع والمقاومة، وذلك لإخفاء أساليب مقاومتهم للاحتلال ، وقـــد انعكس ذلك في رواية " باب الشمس " .

---

(١) إمام، إمام عبد الفتاح : " دراسة في معاني الصمت " . المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، عدد ٨٦، ربيع ٢٠٠٤، السنة الثانية والعشرون، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، ص ٨٠-٨٦ .

(٢) السابق، ص ٧٤-٧٧ .

(٣) الجاحظ، مرجع سابق ، ص ١٧٢ .

ولا بدّ أن نفرّق بين شكلين من أشكال الصمت : الأول بوصفه أسلوب حياة ينشُد فيه المرءُ السلامةَ والبعد عن الزلل والخطأ ، والشكل الآخر حين يكون الصمتُ تقنيّةً فنيّة له أبعاد جماليّة، ينشُد الكاتب من خلاله أن يكشف رؤيته. ويبدو لنا أنّ مفهوم الصمت في التراث العربي مفهوم أخلاقي، غير أنّ السلف لم يغفلوا الوقوف عند موضوع " الحذف "بوصفه تقنيّة ومن أشكال الصمت والمخفيّ والمسكوت عنه.ولا بدّ من الإشارة إلى أنني لم أقع على دراسة حديثة متخصصة تتبّعت هذه التقنية في الرواية العربية. ونخلص أخيراً إلى أنّ للصمت معاني كثيرة وربما متناقضة أحياناً، يكتسب دلالاته من السياق وزاوية الرؤيـــة والـــشرط التاريخي، وله وظائف حياتية وأخرى جماليّة.

- ٢ -

**محاولة تأصيل مفهوم " الصمت " في رواية " ضد من ؟ " :**

نحاول الآن أن نتوقف عند مفاهيم الصمت كما وردت في رواية " ضد من ؟ ". ومن أجل نتبـــيّن هذه المفاهيم تتبّعنا ألفاظ " الصمت " حيثما وردت في الرواية وقرأناها في السياق الذي وردت فيه، حـــتى إذا ما فرغنا من ذلك، ومن أجل إضاءة مفاهيم " الصمت"، تتبّعنا ألفاظ " الـــصوت " حيثمـــا وردت وقرأناها في ضوء السياق الذي وردت فيه أيضاً، فكان أن أضاءت هذه المفاهيم بعضها بعضاً. وحاولـــت الدراسة أن تؤصل لهذه المفاهيم من خلال محورَيّ : الصمت والصوت. وقفت في المحور الأول عند الصمت والموت، والصمت والكلام، والصمت بالمفهوم الحضاري الذي يعبّر عن الهوية والمرحلـــة والشخـــصية، ووقفت عند صمت التأمل والتفكّر، وعند الصمت حين يكون جداراً يلوذ به العاجز.كما وقفت في المحور الثاني عند الصوت وعلاقته بالموت وبالكلام، والصوت بالمفهوم الحضاري أيضاً.وقد توسّـــلت الدراســـة بالإحصاء، إذ تبيّن أن عدد مفردات الصوت يفوق كثيراً عدد مفردات الصمت، مما يعكس هيمنة الصوت على الصمت. ونودّ أن نشير إلى أنّ ثمّة مفاهيم أخرى للصمت في الرواية العربية لم تتضمنها هذه الرواية " ضد من ؟ "، مع الإشارة أيضاً إلى أنّ الرواية التي نحن بصددها ركّزت بوجه عام على الصمت بـــالمفهوم الاجتماعي.

**أولاً : الصـــــمت:**

**١ - الصمت والموت:**

يرتبط مفهوم الصمت في الرواية بالموت، وتقوم العلاقة بين الصمت والموت على التلازم، فـــإذا مـــا حدث الموت حلّ معه الصمت، تعبيراً عن التسليم والخوف والعجز أمام قوة الموت الجبّارة، لهذا يستـــسلم الإنسان للموت ويصمت اعترافاً بالحقيقة والهزيمة، وهكذا، يصير الصمت صوتاً ولساناً ولغةً. وفي إطـــار

هذه العلاقة تتردّد في الرواية صيغ، مثل " صمتٌ جنائزيّ " و " صمت الموتى الجنائزي" و " صمت المقابر والموتى" و " مواجهة الموت بصمت" و " حتى لا أموت صبراً أو صمتاً ". وفي هذا السياق، نشير إلى أنّ "الموت الهادئ أو الصامت " لا يترك صدى، كموت الشاويش، مقابل " الموت الصاخب " الذي يحدث " دويـــّاً " بعد وقوعه، كانتحار جميلة وقتل فاطمة الشايب.

يرتبط الصمت بالبرودة والليل والوحدة، تعبيراً عن الحرمان والعجز وخنــق الحريــات والــضياع والاستلاب. ويتصل بهذا المفهوم " صمت الجبال "، الذي يولّد الخوف كالخوف الذي يولّــده المــوت، وكثيراً ما يوصَف الصمت بــِ" الرهيب "، حيث يتعالق الصمت مع الخوف والإعياء، " أعياها الصمت الرهيب "، و "تراجعت خطواتي بصمت رهيب ". وربما كان استخدام تعبير " خيّم الصمت " للدلالــة على "صمت الجبال "، لأنّ الخيمة تُرفَع عند نصبها، وإذا ما خيّم الصمت أي حطّ وملأ الفراغ، غــاب الصوت والحركة وصار الصمت مرعباً. ويبرز في هذا السياق تعبير " أطبقَ الصمت ".بمعنى" حــلّ " أي ليست هناك فرصة لحركة أو صوت، فيشيع عندئذ الخوف والحزن والرعب على صورة "صمت الموت "، و "صمت الجبال"، و الصمت الرهيب". كما نقول " ران الصمت ".بمعنى عمّ المكانَ، وتملّــك الفــضاءَ كلّه.وهكذا تشيع تعبيرات " خيّمَ، أطبقَ، رانَ، جلّلَ " للتعبير عن شيوع الصمت والخــوف في الواقــع العربي، وهكذا فالصمت صورةٌ من صور الموت ولغةُ تعبير عن الخوف وعن العار أحياناً، فنقول " الصمت الذي يجلّله العار ".

يربط إدوارد سعيد بين الصمت والموت في" ألف ليلة وليلة "،ويشير إلى أنّ شهرزاد عاشت مأزقاً،في مواظبتها على قصّ الحكايات لشهريار كي توقف حكم الموت "فاستمرار تردّد الصوت الإنساني ضــمانٌ لاستمرار حياة الإنسان،وبالعكس، فإنّ الصمت مرتبطٌ بالموت... )(١).

**٢ - الصمت والكلام :**

إنّ تلازم الصمت والصوت، يعني أن لا كلام بلا صمت، وأنّ كل صمت يتبعه كلام، بــل ربمــا يتحوّل الصمت إلى كلام. فالصوت أو الكلام حضورٌ ماديّ يتحدّد بالسماع، تُعرف بهما ماهيّة الصمت، وكل منهما يقهر الآخر، لهذا يرى حامد أنّ البندقيّة "المتصلة بالصوت "، هي المخلّص من حالة الصمت، ويرى أنـــّه لابدّ من الاستعانة بظواهر الصوت لكسر جليد الصمت، وذلك في قوله " أن تحدث صوتاً ما وسط هذا الصمت " وقوله " البندقية تنشلنا من دوائر الصمت والخوف ".

(١) سعيد، إدوارد :مقالة"من الصمت إلى الصوت /ثم عود على بدء في الموسيقى والأدب والتاريخ"ترجمة بكر عباس. منشورة في كتاب "مقالات وحوارات".تقديم وتحرير محمد شاهين،ط١،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،٢٠٠٤،ص١٤٤.

يشيع في سياق الحديث عن الصمت مقابل الكلام استخدامُ أفعال مثل " كتمَ، خرسَ، سكتَ، اسمعْ "، إشارة إلى " تداوليّة " ثقافة الصمت في مجتمعٍ أبويّ كالمجتمع العربي. ونشير أيضاً إلى أنّ بعض الصيغ التي تنتمي إلى حقل " الصوت " تتضمن الصمتَ أيضاً، فتعبير " اسمعْ هذه الكلمات " يتضمن الطلــب مــن المتلقي أن يصمت.

وفي هذا المجال نشير إلى "لغة الجسد والأعضاء"، وإلى قدرة المتلقي على قراءة الحركات والملامــح والقسمات والسياق، ومن هنا تقوم عملية القراءة بين متلقٍ يحاول فضّ النصّ وفهم دلالاته، وبــين نــصّ يحاول أن يراوغ المتلقي بالصمت، عندها تصير القراءة تثويراً للنص أو اللوحة الصامتة، وعندها أيضاً قــد يكون للصوت العالي صمت، مثلما قد يكون للصمت العميق صوت، ويصبح بالتالي من المقبول أن " أسأل بلا صوت "، وأن يكون للصمت صمت أيضاً، وأن نتحدث عن شلل الصوت أو الكلام مثلما نتحــدث عن شلل الذراع.

**٣ - الصمت /الكينونة والشخصية :**

يعبّر مفهوم الصمت عن الكينونة والشخصية والهوية والمرحلة، مما يعني أننا أمام "عالم للصمت " ،عالم له امتداد في الزمان والمكان، وله لغة وأشكال وخصائص وظواهر تيسّر القراءة عبر ما يظهر على ســطحه الخارجي .

من صور الصمت التي وردت في الرواية أنه "الجدار الأصم " إشارة إلى جسدانيّته ومكانيّته وقابليّتــه لأن يكون مقروءاً أو غير مقروء، ذلك أنّ بعض أشكال الصمت، يمكن قراءتها، في حين يستعــصي بعــضها الآخر، فيبدو عندها كالجدار الأصمّ. وللصمت صفات مكانيّة : فهو "صمت بعيد "، و"صمت طويل "، و"صمت عميق ". إذ يشير "الصمت البعيد " إلى الجانب المكاني لجغرافيّــة الصمت، بمعنى أنــه يتعلّــق بامتدادات ومساحات يشغلها ويتملّكها، في حين يتعلق "الصمت الطويل" بالعنصر الزمــانيّ، أي بمــدة الصمت وبالحقبة التي تتميّز بطابع الصمت ، فنقول " أزمنة الصمت والخوف والنسيان"،و " غرقَ في أزمنة الصمت ". أما" الصمت العميق " فيشير إلى درجات الصمت التي تميّز بين صمت خفيف قابل للقــراءة بالاستعانة بقرائن خارجية وسياقية، وبين صمت " الجدار الأصمّ " الذي أشرت إليه سابقاً. ويتردد في هذا السياق استخدام فعل " غرقَ " و " فعل " أوغلَ "، نقول "غرقَ في صمته "، و "أوغلَ في صمته " إشارة إلى حالة الاستغراق والتمكّن والتعمّق، وربما كان ذلك وراء كثرة الإشارات إلى " دوائر الصمت " دلالة على طبقاته واتساع حالاته في المجتمع العربي. أما موقف الشخصيات من الصمت فهو العــداء والريبــة والتوجّس وإحساسها بأنها " الضحيّة "، بدليل ما اتصف به من صفات مثل " صمت قاتل "و " صــمت دموي" و" صمت خارق "، وإشارات إلى ما لحق بعض الشخصيات من أذى، عبر صيغ مثل " معركتي مع

الصمت " و "غرق في دوائر الصمت " و "غرق في أزمنة الصمت" و" اغتالتني دوائر الصمت" و " تموت في صمته طفولة الحياة" و " دوائر الصمت تلتفّ حول عنقي" و " الصمت الذي يسرق الليالي والأيام" و "صار الصمت لا يطاق " و "إدانة الصمت" و " ضاق ذرعاً بالصمت الطويل "، ولهذا جعلت الشخصياتُ المقهورة الخلاصَ " من دوائر الصمت " مطمحاً وهدفاً نبيلاً .

تدين الروايةُ الصمتَ الذي يقود إلى سلب حرية الإنسان، وتدين أيضاً ما ورد على لسان حامد وهو يتحدث باسم الإنسان العربي : " العالم الجديد الصامت على ذبحي" و " لوائح الصمت المعلقة في زوايا شرق المتوسط"، وتدين الصمت العالمي على ما يجري للأمة العربية. وأشار الراوي إلى أنه التزم الصمتَ حين كان الصمت سياسة فرضتها القوى الدولية على العالم العربي " أقنعت نفسي بالصمت الذي يمثل اللغة الجديدة لشرق المتوسط"، الصمت الذي جعل العرب" قتلى الصمت ". وقد سلكت الأنظمة السياسية هذا المنهج مع شعوبها " كي تظل الشعوب خرساء ".

استخدم الكاتب تقنية الصمت للتعبير عن المرحلة الحضارية التي تعيش فيها الأمة العربية، فبين الصمت الفردي والصمت العالمي ضروبٌ من الصمت، مثل الصمت الطبقي والمجتمعي والصمت العربي وصمت الأمة وغيرها .

**٤ - صمت التأمّل والتفكّر :**

عكفَ حامد على التفكّر بقضايا المجتمع في المقبرة بعد أن أصمّ المجتمع الإنساني عن سماع صوته، قال والده " لم أكن أحبّ أن أقطع عليه صمته " [١]. وعلينا أن ندرك أنّ معظم النصوص المبدعة هي ثمرة التأمل العميق أو " الصمت القارئ" [٢].مع الإشارة إلى أنّ هذا الشكل من الصمت قليل في الرواية.

**٥ - مفاهيم أخرى :**

قد يكون الصمت منقذاً ومخلّصاً وجداراً تختبئ خلفه الشخصيات العاجزة والمقهورة، ظهرَ ذلك من خلال ما ورد في الرواية من صيغ كـَ " لاذ بالصمت " و" بقي لائذاً بالصمت " و "جدار الصمت ". والصمت لا يعني القبول والرضا دائماً، بل قد يكون لغة رفضٍ واحتجاجٍ على السائد، وقد ركّزت الرواية على الصمت المعبّر عن الرفض. ونتحدث في هذا السياق عن الصمت الأبلغ من الكلام، وكثيراً ما نقول " خالصة، الحكاية محكيّة، ليست بحاجة إلى حكي ". وقد وفّق الكاتب في الإشارة إلى صمت المكان

(١) عشّا، علي : رواية " ضدّ من ؟ " . ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١ م، ص٣٦ .

(٢) محمود، إبراهيم : جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت . ط١، دار الشجرة للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٢ ، ص ٦٢ .

وصمت إيقاع الحياة وسيطرة السكون والوجوم والحزن على حركة المجتمع، وكان الصمت بهـــذا نـــصّاً يفصح عن الحقيقة، مثلما يفصح صمتُ المكان عن الخراب والموت والفراق(١).

## ثانياً : الصـــــوت:

### ١ - الصوت والموت:

تقترب ألفاظ الصوت التي وردت في الرواية، في جانبها السلبي من ألفاظ الصمت، إذ عكست محاولات المقهورين العاجزة.فلا نكاد نسمع في هذا الفضاء سوى " أصوات الموتى " و "نداء الموتى "، وهكذا، يرتبط الصوت بالموت كما يرتبط الصمت بالموت.

وقد وصفَ الراوي الواقعَ العربي بصفة الصمت، مما جعل أصوات الموتى مسموعة. وإذا كانت الحياة قد دبّت في الموتى، فما بال البشر خَبَت أصواتهم وماتت أرواحهم ؟! مما جعل الراوي لا يرى في طقوس الفرح " الصوتيّة " وفي " زفـــّة العرس " سوى لغة تعبير عن الفوز بتصميت المرأة، وهكذا، صارت الأغاني عنده " غجرية " والأصوات " وحشيّة ". ثمة دلالة سلبية تحملها الأصوات الخافتة لا تقلّ سلبيّة عن تلك التي تحملها ظواهر الصمت، كالوشوشات وهمس المؤامرات والمكائد.

### ٢ - الصوت والكلام:

ارتبطت صورة الكلام في الرواية بعدم فاعليته في الواقـــع،من خـــلال صـــيغ"عـــدم جـــدوى الكلام"،أو"التمتمة"أو"الهمس"أو عدم القدرة على الكلام،أو أنّ" الكلام بلا صوت " أو أنّ الشخصية غير قادرة على الكلام، مما يعني أنّ الكلمة مقتولة في مهدها. وما دمنا في سياق الحديث عن جدوى الكلام فلا بدّ من القول إنّ الكلام على مراتب ومنازل، وإنّ بعض الكلام يُغيّب أصواتاً ويُخرِس ألسنة، فعندما يتكلم الشيخ تغيب أصوات الآخرين وتخرس ألسنتهم، بمعنى أنه إذا ما تحدث لسان القوة انتهى الكلام كلـــه. ويشير " معجم الكلام المتاح والمحرّم والمباح " في الواقع العربي إلى أزمة الحرية وأزمة التعبير، وإلى تـــسخير الكلمة في صناعة نصرٍ موهوم من خلال "إمبراطورية الكلام القادرة على خلق النـــصر"،وفي صـــناعة " الكلام الكاذب "، على الرغم من حاجتنا إلى الكلام الفاعل المجدي.

### ٣ - الصوت بالمفهوم الحضاري :

يبرز، في هذا السياق، الصوت المبحوح والمخنوق والمكتوم والخفيض والخافت والمشلول والأسير وغير المسموع، والمحاصر بالقهر والصراخ، كما يبرز " الصوت المروّع أو الصوت القادم من الليل أو الـــصوت المليء بالأسى أو الصوت الحزين أو صوت الرعد الجريح أو صوت الزمن الجريح "، أو ما جاء على هيئة "

(١) الرواية ، يُنظر مثلاً : ص ٩٣، ٩٤، ١٩٨،١٩٩ .

صراخ مجنون أو محموم " أو " بكاء غير مجدٍ "، أو أصوات مَن " يثرثرون عبر السماعات ومكبّرات الصوت " الأشبه بـ "الصرخات الهستيرية "، أو الصوت الذي غاب عنه الحق والعدالة والمساواة والعقلانيّة، لافتقاده إلى التنظيم والعمل الإصلاحي الجماعيّ. كما يتردّد البكاء والنحيب والنشيج والعويل والصراخ والولولة والاستغاثة والاستنجاد، ونداء الموتى، وبكاء الأرامل وترتيل القرآن في المقابر، كل ذلك من أجل تجسيد الصمت وقهر الصوت بـ " اغتيال الصوت أو إسكاته أو كتمه أو خنقه ". إنّ إلحاح الراوي على استخدام تعبيرات " خرسَ، كتمَ، أسكتَ، تمتمَ، خنقَ " هو من أجل أن يُفسَح المجال أمام البوح الصريح للاعتراف بالحقيقة، مما يعني أنّ الأزمة تتمثّل في " المرسِل " وفي "المتلقي " على السواء، وكأنّ لسان الحال يقول : " لا صوت ولا سمع ".

للصوت هنا بعدٌ حضاري يعبّر به الإنسان عن هويته وشخصيته وكيانه. فعلوّ الصوت في الرواية تعبيرٌ عن القوة وعن القوى التي تسعى لتأكيد حضورها ووجودها " صوتي يعلو " و " ليس هناك صوت يعلو صوتك "،" اسمعْ صوتي قبل أن يغيب "،" لن أدع هذا الصوت يغيب ". وللصوت دلالة الهوية المميّزة، " عرفت صوتك " و " صرت صوتي " و " صوت العجل الذهبي "، وقد يكون الصوت صحوة ويقظة وطموحاً ووعداً " أصحو على صوتك " و " الصوت وعد "، ومن هنا جاء اسم الطالبة " وعد " للتعبير عن الأمل والمستقبل، ". وفي المقابل ثمة صيغ تعبّر عن الخشية من ضياع الصوت أوالموقف، مثل "أخشى أن يضيع صوتي إلى الأبد" و " غاب الصوت" و " يبتلع صوتي " و " صوتي يرتدّ إليّ " و " صرخ بصوتٍ غير مسموع "، باستخدام صيغ " الضياع والغياب والابتلاع ". كما يعبَر بظواهر الصوت عن الخذلان، من خلال الحديث عن "صوت المدافع الخرساء" أو صمت المدافع،أو " البنادق الخرساء التي تبكي قتلانا ".

الصوت، إذن، تعبيرٌ عن الكيان وعن الوجود، ومن هنا تسعى بعض القوى إلى إلغاء الآخر، بالتحييد أو الموت أو الانسحاب أو الترحيل أو التغييب، كما تلجأ إلى " إسماع صوتها إلى الآخر " أو تهيئ المناخ كي " يسمع العالمُ صوتها ". وهكذا وجدنا أن علاقة " إسماع " أو " إسكات " الصوت تؤكد العلاقة الضدية، في هذا المقام، بين الصوت والصمت، ذلك أنّ " إسكات الصوت" يحقّق الصمت، وأنّ " إسماع الصوت " يعني علوّ صوت القوي مقابل صمت الطرف المقابل. يقول الراوي " مسكين أنت يا شاويش، لم تكن تعلم أنّ الشرّ لا يقف عند حدّ، وأن يد الغدر التي اغتالت أباك قبل الأذان في رمضان، ما زالت تحمل في أعماقها شهوة الدم والقتل، ما زالت مستفزّة تتربّص، تنتظر عودتك بفارغ الصبر، من أجل أن تُسكت صوتك إلى الأبد ! " [(١)]. وقال الراوي نفسه " سنلتقي يا سعاد هناك ،... وسيسمع العالم صوتنا للمرة الأخيرة، صوتنا المدفون تحت الرماد " [(٢)]. وهكذا نجد أنّ الصمت هنا علامة ضعف وأن الصوت علامة

(١) الرواية، ص ٤٨ .

(٢) الرواية، ص ١٣٠ .

قوة ووجود " وكم كنت أحسّ ساعتئذ أنّ معركتي مع الصمت بدأت تنتهي، وأن صوتي سيعلو حتمـــاً، وأن سنوات الخيبة ستنتهي إلى الأبد !" (١).

وفي سياق الحديث عن الصوت نتحدث عن صوتٍ له فعالية في تغيير الواقع ويلقى استجابة من المتلقي ،كالأثر الذي تحدثه الحركات الإصلاحية والثورية في المجتمع ، بمعنى أننا نتحدث عن صوتٍ يترك صدىً أو دويّاً، وآخر لا صدى له. ومجتمعنا بحاجةٍ إلى صوتٍ مؤثّرٍ فعّالٍ يتبعه صدى أو دويّ، يخرجنا من السكون والجمود والركود، مثلما نحن بحاجةٍ إلى من يسمع ويعترف بالصوت والآخر " بحاجةٍ إلى من يسمع صوتي ويحاورني " و "بحاجةٍ إلى صوتٍ يخرجني من الدائرة الملعونة" وبحاجةٍ إلى تحرير الإنسان من الصمت قبـــل تحرير الأرض. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ ثمة أصواتاً إيجابية في الرواية، غير أنها نادرة، وغالباً ما ارتبطـــت بماض مأسوفٍ عليه، مثل " أغاني الحصيدة " وأصوات طفولية ".

- ٣ -

## تقنيـــّة الصمت:

قبل أن نتحدّث عن تقنية الصمت في رواية " ضد من ؟ "، نرى من المناسب أن نتحدّث عن علاقـــة الصمت بالإبداع الروائي، حتى يكون مدخلاً عاماً للحديث عن الرواية التي نحن بصددها. لذا ســـنقف في هذا الجزء من الدراسة عند محورين : الأول : عند الصمت في الإبداع الروائي، والثاني : عند تقنيّة الصمت في رواية " ضد من ؟ ".

### أولاً : الصمت والإبداع الروائي:

يقوم الصمت بدورٍ كبيرٍ في الكشف عمّا يدور في أعماق الشخصية، فهو لغةٌ ناطقةٌ معبّرة غير لسانية ،وعنصرٌ من عناصر العملية الإبداعية، بوصفه وسيلة اتصالٍ وتأثيرٍ وتعبيرٍ وكشف عمّا يدور في أعمـــاق الشخصية، وبوصفه محرّضاً على القراءة المتمعّنة. وإذا كان الإبداع ينهض على "الاختيار " فإنّ في كـــلّ عمليةٍ إبداعية صمتاً عن قضايا لا يريد أن يجلّيها المبدع، يُترك أمر اكتشافها وقراءتها وتأويلها إلى المتلقـــي، وهذه المهمة دعوة إلى القارئ للمشاركة في بناء النص وفتح آفاقه، وبالتالي توسيع النص ليـــشمل غـــير المنظور وغير المخطوط في صفحات الكتابة، وهذا يعني انتقال مسؤولية الإبداع من الكاتب إلى المتلقـــي. ويبدو هنا أنّ للإنسان بوّابتين : خارجية يعبّر من خلالها باللسان والكلمة، وأخرى داخلية يغلق فيها البوابة الخارجية ليتحدث بالقَسَمات والملامح والحركات، ليكشف عما يعتمل في عالمه من رؤى وأحلام وآلام وآمال.

(١) الرواية، ص ١٤٢ .

ما الذي يحكم هذه المراوحة في الاختيار بين : اللسان والصمت ؟ قد يعبّر الكاتب بالصمت لغايات جمالية وفنية، فيتحول الصمت إلى لعبة فنية لا يظل النصّ فيها حبيس دفّتي كتاب. قد يصمت الكاتب لظروف سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية ولما تفرضه العادات والتقاليد، فيلوذ بالرمز والإبهام، وقد يجعل من الشخصية ألسنةً ناطقة، يدخلنا عالمها، يسمعنا نجواها وبوحها وما تحلم به وما تعانيه، وقد يكتب بالصورة والمشاهد الصامتة على نحو ما نرى في المسرحيات الصامتة، وكثيراً ما نقول : هذا مشهدٌ ناطق أو صورة ناطقة رغم أنها لا تنطق بالكلام، وقد يستعين بالحذف وبالتاريخ وبأسطرة الواقع وبعالم الحيوان ، وقد يتحدث عن قضايا المعاصرة من خلال اتخاذ الماضي قناعاً، ويبدو خلال السياق الكثير مما هو مسكوت عنه وكامنٌ في ما وراء المكتوب. لا تقتصر وظيفة الأدب على "بثّ " الرسالة، بل تكمن في أنه " يستطيع أن يطلق أصوات الصمت من عقالها، يستطيع أن يجعلنا نصغي لرنين غائر في أعماق وجودنا " [(١)]. وهكذا، تصبح قراءة الصمت بحثاً عن ضربٍ عالٍ من الوعي . وتتميّز الرواية من بين الأجناس الأدبية بالقدرة على استكناه العالم الجواني للشخصيات والكشف عن المخبوء والكامن، وتبدو مفتاحاً فعّالاً في الولوج إلى أعماق هذا الكائن الإنساني المغلق، للتعرّف إلى ما في داخله، من خلال ما يصدر عنه من حركات وما يبدو عليه من ملامح وقسمات." فالإنسان قبل أن يتصرف أو يصدر فعلاً كلامياً، يتكلّم في صمت. لا أحد يمكن أن ينفذ إلى طويته للإصغاء إلى أحاديثه الباطنية، وحدَه الراوي له هذه القدرة على ذلك " [(٢)]، كما " يضطلع السارد باستكشاف روح الشخصية واطلاع القراء على حياتها الداخلية والبوح بأسرارها، ويبني محكيّه انطلاقاً مما تتلفّظ به الشخصية داخلياً، ويعبّر عن حياتها الذهنية بطريقة جديدة حتى ينقذها من الصمت" [(٣)].وهكذا يبدو لنا أنّ النصّ الكامن خلف النص المكتوب ربما يكون أكثر أهمية من النصّ المرئي.يقول الغذّامي في هذه الخصوصيّة" والشعر في حقيقة تكوينه الأصليّة هو كشفٌ وبوحٌ، ولكن الحكي هو تقنّع وتستّر،ولذا فإنّ ما لا يمكن قوله في العلن هو ما تتولى الحكاية التعامل معه،ومن ثم فإنّ الحكايات مخزنٌ نسقيٌ مهمّ، نجد فيها المضمر والمجاز الكليّ، لا الفردي، ونجد فيها الخلاصة الثقافية بما في الثقافة من هواجس وما فيها من رغبات مقموعة" [(٤)]. ويرى د. مجدي توفيق أنّ إيهاب حسن قَرَنَ بين أدب ما بعد الحداثة والحركة الرومانتيكية، بوصفهما يعنيان بالغوص في أعماق الصمت ويقول " هكذا

(١) توفيق، مجدي أحمد : الأدب والحياة، من الرسالة إلى الصمت . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، ٢٠٠٢، ص ١٨٢.

(٢) الداهي، محمد : " طبيعة مفهوم الكلام ووظيفته " . عالم الفكر ، مجلد ٣٢، عدد٤، ابريل –يوليو، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،٢٠٠٤، ص٢٥٩ .

(٣) السابق، ص ٢٦٠ .

(٤) الغذّامي، عبدالله محمد : النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية . ط٢، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية – الدار البيضاء، لبنان –بيروت، ٢٠٠١م، ص ٢٠٧ . الفصل الخامس حديثٌ عن الصمت بعنوان " اختراع الصمت /نسقية المعارضة ".

يقرأ إيهاب حسن الحركة الرومانتيكية في سياق بحثه عن أدب ما بعد الحداثة بوصفه أدباً يقوم على الغوص في أغوار الصمت"(١)، ولهذا وجّه أصحاب النقد الجديد اهتمامهم في البحث عن المعاني المضمَرة في النص.

يرى إدوارد سعيد أنّ الصمت من العناصر الجوهريّة المكوّنة للفن، وينقل في مقالته هذه قول بروست "Proust" " إنّ العمل الفنيّ هو ابن الصمت " (٢).كما يركّز على إيقاظ الصمت وبعث الحياة فيه كي لا يضيع ما فيه إلى الأبد، لذا ردّ على المؤرّخ الإسرائيليّ " بني موريس" الذي ادّعى أنه لا يستطيع أن يقول شيئاً عمّا حدث خلال العامين ١٩٤٧/١٩٤٨ ما لم تكن هناك وثيقة تدلّ على ما يقول، متسائلاً :" لِمَ لا تحاولون بعث الحياة في ذلك الصمت؟... لماذا لا تنظرون إلى الأدلة الجغرافية ؟ لماذا لا تنظرون إلى التاريخ الشفوي ؟ لماذا لا تنظرون إلى المناظر الطبيعية؟لماذا لا تقومون بمحاولة إعادة بناء ما تمّ تدميره أو اســـتثناؤه من خلال الصمت؟" (٣)

وحين نتحدّث عن الصمت في الرواية العربية، تنهض أمامنا قضية حرية الكاتب وسقفُها المتاح. وإذا سلّمنا أنّ المبدعَ العربي يضع قضية الحرية والديمقراطية أولى العقبات التي تحدّ من إبداعه، أدركنا حجـــم النصوص الغائبة في النصّ الروائي، وأدركنا حجم المسؤوليات الملقاة على المتلقّين والنقاد في الكشف عـــن النصوص الكامنة . وقد وقف فاضل تامر عند هذه القضية " ذلك أن النصّ الإبداعيّ العـــربي، وبالـــذات النصّ الروائي، يجد نفسه مضطراً، في الغالب، إلى الصمت أو السكوت تاركاً المزيـــد مـــن الفراغـــات والفجوات الصامتة التي تتطلب جهداً استثنائياً فاعلاً من جهة التلقي والقراءة، ويمكن أن نرجع الكثير من مظاهر الغموض والترميز والتشوّش في الخطاب الروائي العربي إلى تزايد المساحات البيض والممحـــاة مـــن النص المكتوب. ولا شك أن التعرف إلى بواعث عمليات الإقصاء والحذف إشكالية معقـــدة ومترابطـــة، ولكنها ترتبط أساساً بوقوع الروائي، وبشكل أدقّ نصه الروائي تحت سلسلة مـــن الـــضغوط الداخليـــة والخارجية تجعله تحت رحمة سلطات قامعة "(٤).

**ثانياً : تقنيـــّة الصمت في رواية " ضد من ؟ " :**

هل يدعو علي عشّا في روايته إلى الصمت ؟ هل يسخر أم يحذّر إذ يعرّي الإنسان العربي الـــصامت أمام قضاياه المصيرية ؟ هل ما جاء فيها من صمت هو استجابة لما شاع في ثقافتنا من إعلاءٍ لثقافة الصمت؟ هل خدم الصمتُ النصّ الروائي ؟

(١) د. توفيق، مجدي أحمد، مرجع سابق، ص ١٦٩، وينظر : ص ١٦٣ .

(٢) سعيد، إدوارد : مرجع سابق، ص ١٥٤ .

(٣) السابق، ص١٨٢

(٤) تامر، فاضل : " المقموع والمسكوت عنه في الرواية العربية "، موقع إيلاف يوم الأحد،١ /فبراير ٢٠٠٤ .

يثير حديثنا عن الصمت في الرواية شكلين من أشكاله، هما : صمت الكاتب، وصمت الشخصية . وقد بدا لنا أنّ الكاتب لم يصمت إزاء قضايا الواقع المعاصر، ولعلّ حرصه على قراءة الواقع هو الذي يقف وراءَ كتابة هذا العمل، فالحاضر حاضرٌ في وعيه وفي نصّه . أمّا صمت الشخصية ، وهو الشائع في أرجاء الرواية، فقد بدا في المواقف التي ظهر فيها عجزها عن الفعل ،فتحصّنت بالصمت تعبيراً عن هذا العجز، ووجدت في " البوح" وفي "الحديث الداخلي" وما انطبع على "الملامح الخارجية " ما تفصح فيها عن مواقفها وعمّا يدور في أعماقها أيضاً. وها نحن نجد صمتنا أمام قضايانا المصيرية في صمت الشخصيات المقهورة، خوفاً وعجزاً ، مما يفتح أمامنا شهوة الحديث حول ما يمكن أن نسميّه بـِ " موت المتلقي الداخلي/داخل النصّ " و " وموت المتلقي الخارجي ".بمعنى أنّ مفهوم الموت هنا يتحدّد بعدم استجابة الشخصية أو الإنسان "الفاعلة"، بل الوقوف موقف "العجز" عن الفعل، وبهذا تبدو الشخصيةُ سلبيةً في كل شيء .

قام الصمت، في الرواية، على ثنائيّاتٍ ضدّيّة تناسلت فيما بينها إلى أشكال أخرى من الثنائيات، بين الصمت وكلٍ من : الصوت والكلام . وقد مكّنت هذه الثنائياتُ الشخصيةَ من أن تتبيّن الخلل والبون الشاسع ما بين الواقع والطموح. ومما عمّق حالات الصمت أنّ الشخصيات وجدت مصيرها القادم المحتوم بما يحدث أمامها، لهذا كانت ترتدّ إلى الداخل كلما أحسّت أنها فقدت الخارج، تعتصم بالصمت وتتأمّل المستقبل وتنتظره. وكلما حدّقت العيون وأصغت الآذان واندحر الكلام واختبأ اللسان تعمّق جدارُ الصمت، وثقلت بذلك مسؤوليةُ النصّ ومسؤوليةُ المتلقي في الكشف عمّا يعتمل في داخل الشخصية.

قامت الرواية، إذن، على هذه المراوحة بين الصمت وبين الصوت والكلام. بدا الصمت فيها وسيلة فنية للتعبير عن مواقف الشخصيات ورؤاها، ولغةَ تواصل بين المقهورين. وهكذا بدا لنا أنّ كلاً من " الصمت " و " الكلام " أو الصوت يكسر الآخر ويلغيه. وقد احتفى النصّ كثيراً بعرض الأحداث القاسية التي ما كانت تزيد الشخصيات سوى الصمت المعبّر عن العجز والرفض. أليس الصمت العربي المعاصر دليلاً على العجز العربي ؟ هل بدا عجزنا في صمتنا ؟ هل حذّرت الرواية من هذا الصمت المريب ومن المصير نفسه ؟

وحرصَ النصّ أن يربط " الصوت " بمراكز القوى والنفوذ، و "الصمت " بالمقهورين، غير أنّ ما ظهرَ من أصواتهم لا يكاد يتجاوز أصوات الألم والنجدة والصراخ الدالّة على الفجيعة. كما ركّز النصّ على أفعال " الرؤية " للدلالة على أنّ الواقع معايَنٌ والمستقبل ماثلٌ من خلال ما يشاهَد ويُسمَع ويأخذ دربه في أرض الواقع .

وقفت الرواية، من خلال هذه التقنيّة، عند دور الصمت في الخراب الذي تمرّ به الأمة، ولهذا تكرّر

مفهوم " دوائر الصمت "، إشارة إلى حلقات للصمت، تبدأ صغيرة على مستوى صمت الأفراد ،ولا تلبث أن تتسع دوائرها لتشمل قطاعات كبيرة في المجتمع، وبلغ من سطوتها درجةً أن صـارت لهـا "سـلطة" تضاهي " سلطة الكلام " وربما تفوقها، وقد ساهمت " سلطة الصمت " في تكوين أنساق ثقافية واجتماعية لها سلطة الإلزام، شأن الأعراف والدساتير الاجتماعية التي يعدّ الاقتراب منها أو نقدها بمثابة الاقتراب من التابو المحرّم. وبيّنت الرواية أنّ هناك شخصيات تستفيد من بقاء حالة الصمت بل تـسعى إلى إدامتـها، وشخصيات أخرى تحاول أن تكسر جليد الصمت.

ركّزت الرواية، في المفهوم الاجتماعي للصمت، على صمت المرأة بوصفها إحدى تجليـات الظلـم الاجتماعي وضحيّة من ضحاياه ،ولهذا ارتبط مفهوم الصمت في بعض جوانبه بالسجن والجدران القاسـية الصمّاء، التي تبلورت على شكل قيود اجتماعية ، مما يدفعنا إلى الحديث عن دور الصمت في تـشكيل " ثقافة الصمت " في المجتمع. وقفت الرواية عند نماذج من الظلم الاجتماعي ،كصمت الفقير والمرأة والابـن والصغير والمقهور والعبد، في مجتمع ذكوري يحتفي بالقوي والغني والكبير والشيخ والحاكم والسيّد، وذلك من خلال حكايات جميلة وفاطمة ومرعي والشاويش.

يثير " نصّ الصمت " أمامنا قضيتين : إذ تشير الأولى إلى أنّ الكاتب استخدم تقنيـة الـصمت أداةً لمعرفة ما يدور في أعماق الشخصية، وتشير الثانية إلى أنّ الكاتب عُني بقراءة المتلقي لهذا الكامن والمتواري خلف " لوحة الصمت " بالحفر في النصّ. نحن، إذن، أمام فعل " إنارة أعماق الشخصية " يقوم به الكاتب، وفعل " قراءة لوحة الصمت " يقوم به المتلقي، وبهذين الفعلين يكتمل النصّ ويصبح المتلقي شريك الكاتب في العمليّة الإبداعيّة، وبهذين الفعلين أيضاً نتوقف عند "جماليّات الصمت " في النص ،إذ يتحول الـصمت هنا إلى حافز ومشجّع للقراءة والتأويل، وفي ذلك ملمحٌ من جماليّاته.

ثمة إمكانات فنيّة ،إذن، توفّرها هذه التقنية للكاتب والنصّ والمتلقي. إذ يستطيع " الكاتب " أن يصمت عن الإفصاح عن مواقفه إزاء كثير من القضايا، لاسيما إذا كان سقف الحرية متدنياً ، فالـصمت وسـيلة يتوارى خلفها، هرباً من مضايقة السلطة، التي تحرص أن يظلّ المثقف صامتاً، غير أنّها في الوقت نفسه، تفتح أمامه أبواب الرمز والقناع والمفارقة والحذف والصورة وتراسل الحواس، حيث نرى الصمت ونسمع اللون مثلاً، وبالتالي يصبح للنصّ ظاهر وباطن، وخارج وداخل، بما يؤهله لقراءات مختلفة، فضلاً عن أنّ صراع الصوت مع الصمت يكثّف من "حالات التوتر" ويزيدها. أمّا بالنسبة لـ " الشخـصيات "، فتـصمت عندما لا يمكّنها السياق من التعبير عن رأيها، فتنفسح الطريق أمام "التأمل " و "الحـوار الـداخلي " و " الاعترافات " و " البوح "، وترتفع عبر ذلك وتيرة النقد ورؤية الإصلاح. وقد قام الجزء الأكبر من الرواية على " بوح " حامد إلى شخصيات نسوية، لاسيما سعاد، بما يعانيه المثقف العربي الذي يحلم بالتغيير، ذلك

المثقف الذي لم تلامس أفكاره الأرض، فلاذ بالعزلة والصمت، وفي أحيان أخرى تبادل البوح مع شخصيات أخرى على صورة " اعترافات ". وهكذا، يبدو لنا أنّ نصّ الصمت هو نصّ التحدي والمراوغة.

ركّزت الرواية على "قراءة المتلقي الداخلي " للشخصيات الصامتة التي أسميتها "اللوحة الصامتة " وتحويلها إلى " لوحة ناطقة "، من خلال السياق وما يظهر على ملامحها الخارجية.ومن الطبيعي أن تتباين تأويلات المتلقين الداخليين تبعاً لاختلاف قراءاتهم، فينفتح الباب أمام " التوقّع " والمستقبل. وراء " لوحة الصمت " هذه، مشاعر دفينة ورغبات صامتة، يمكن أن يترجمها المتلقي إلى كلام ، بإنطاقها وفكّ شفرتها وقراءتها، بالاستعانة بما يحيط بها من قَسَمَات وملامح وحركات وإيماءات، التي هي أشبه بما نستطيع أن نسميها بـِ "رسل الصمت" أو "كلمات الصمت" الناطقة، كالدموع وبُحّة الصوت والنشيج والتمتمة. وقد استطاع الكاتب أن يدير السرد بهذه التقنية، فجاء نصّه مكتنزاً مراوغاً بما هو متوارٍ خلف الظاهر والمكتوب، وقد وفرت هذه التقنية إمكانيّات فنيّة للنصّ أكسبته جماليّات تبدّت في استدعائه القارئ إلى التأويل والقراءات والحفر في أعماقه بحثاً عن الدلالات والرؤى. وهكذا يبدو لنا أنّ صمت الشخصية هو دعوة للمتلقي لاستكناه المسكوت عنه عبر التنقيب في ثنايا النصّ. وفي الكشف عن المطموس في النص واستنطاق ما تم الصمت حوله من أجل الوصول إلى الحقيقي الكامن تبدو لنا جماليّات الصمت، وبهذا المعنى يكون الصمت مثيراً للإبداع وملهماً للكلام باستمرار [(١)].

ونلاحظ في لوحة الصمت التالية،أنّ جميلة تمكّنت من أن تعرف أنّ قتلها متحقّقٌ لا محالة،من خلال الصمت الذي أطبق على فضاء منزل ذويها،ومن خلال"بَوْح"عينيّ والدها"وكان بوسعي أن أرى عيني أمي الغائرتين اللتين ترقبان المشهد باهتمام، وتنتظران كارثة ستنزل، هكذا فجأة، دون مقدمات، ولم تأبه لنظراتي التي كانت تطاردها وتتملقها، وتستجديها، أن تنحاز إليّ، وانسحبت من المشهد تماماً إلى الغرفة المجاورة، دون أن تنبس ببنت شفة، فأصابني الذعر في اللحظة التي اكتشفت أني وحيدة في هذا العالم، وأن عقدة الانتماء التي لازمت قلبي سنوات لم تكن إلاّ وهماً...." [(٢)]. واضحٌ قدرة جميلة على قراءة " لوحة الصمت" المرسومة حولها : سكون المنزل الذي ينبئ بحدوث كارثة القتل، من خلال وصف عيني والدها " ترقبان المشهد باهتمام، وتنتظران كارثة ستنزل " وعدم اكتراثها باستجداء عيني ابنتها بأن تنحاز إليها، وانسحابها دون أن تنبس ببنت شفة ".بمعنى أنها بقيت صامتة بل تنتظر تحقق الكارثة. مصيبة واقعنا العربي أننا فقدنا الطرف الثالث، وكانت والدها نموذجاً لكثير من البشر في مجتمعنا، وهو نموذج سلبي يشير إلى

---

(١) محمود، إبراهيم ، مرجع سابق، ص ١٢، ٣٣ .

(٢) الرواية، ص١٩٩ .

موت المتلقي.

وما نفهمه من وصية والد حامد لأهله وهو على فراش الموت " لا تضيّقوا على هذا الغضيب "[(١)]، يشير إلى أنّ " التضييق " وسيلةٌ لترويض حامد تمهيداً لصمته ، غير أنّ والد حامد يدرك أنّ ولده لا يداري الظلم بالقبول والانصياع والصمت، بل بالتحدي والرفض والمواجهة، ولهذا استخدم تعبير " الغــضيب " المتصل بالغضب.

في حوار جميلة مع والدها ثورةٌ على الصمت والكثير مما هو مسكوت عنه، وقد تُرك للمتلقي الداخلي والخارجي استكناهه وتأويله، وقد عبّرت لوالدها عن رفضها الزواج القسريّ من شعبان الفرّان الذي لا تحبّه في قولها " إذا أعدتموني إليه... لن أعود إليكم ثانية، و... "[(٢)]. نحن هنا أمام مقطع من حوار مكتوب ومنطوق، يتضمن حديثاً متوارياً خلفه، هو المقصود في المقام الأول. وتنهض هنا مهمة المتلقي في تعبئـــة فراغات النصّ وفهمها وتأويلها في ضوء السياق، للوصول إلى الدلالات الحقيقية التي لم يكشفها الحوار . فالحذف الأول يشير إلى رفضها الزواج مِن شخص لا تحبه " شعبان الفرّان " لهذا لم تذكر اسمه، والحذف الثاني يفتح أفق التوقّع .فكان صمت الشخصية بذلك فتحاً لآفاق التأويل، وهي تلوّح بالانتحار احتجاجاً على هذا الظلم وعلى موقف الصمت منه. والمحذوف يوقظ محظورَين يكمنان في ضمير الجمع في الفعل " "أعدتموني " والمفرد المتكلم في الفعل " أعود ". هذا التعارض بين الإرادتين، الكامن في الفعلين بدت فيـــه جميلة وكأنها تقول : " لن أستجيب، لن أصمت، لن أخضع ". وعلى هذا الإيقاع الثنائيّ الضديّ، وردت أشكالٌ من الصمت : صمت اللسان وصمت المتأمّل وصمت المقهور وصمت المجتمع وصـــمت الأمـــة، وهناك صمتٌ اجتماعيّ وآخر سياسيّ وثالث وجوديّ متصل بالموت، ومن أشكاله : الصمت /الغايـــة، والصمت /الوسيلة ، والصمت العربي والصمت العالمي، وغير ذلك من أشكال تتصل بميادين الحياة.

ولابدّ أن ندرك أنّ قراءة الصمت وتأويله يختلفان بحسب زاوية النظر ، فــصمت المحكــوم بالنـــسبة للمستعمِر والسلطة يعدّ تفوّقـــاً ، غير أنه بالنسبة للشعوب التي تبحث عن حريتـــها واســـتقلالها هزيمـــةٌ واستسلام. هناك صمتٌ يمكّن المتلقي من الكشف عما يعتمل في الداخل، وآخر يستعصي على القـــراءة، عندئذٍ يصعب فكّ خطوط صمته ، عندها يبدو الإنسان أشبه بصندوق مقفل بالصمت. ولا يفكّ الصمت سوى السياق والموقف المتداول وفطنة القارئ، ومن هنا تنشأ إشكاليّة في التأويل، لا سيما حين يتـــداخل العام مع الخاص.

(١) الرواية، ص ٩ .

(٢) الرواية، ص ١ .

نشير إلى أنّ الرواية توقفت عند قضايا اجتماعية ومصيرية فَقَدَ فيها الإنسان المقهور مظاهر قوته وارتدّ إلى الجدار الأخير . وربما يكون في هذا مسوّغ فني وموضوعي لاستخدام الصمت في اكتناه ما يدور داخل هذا الإنسان الضعيف الحزين، حيث تواطأ عليه القهر الخارجي مع القهر الداخلي. لم يصمت النص على هذا الصمت الذي لم يميز بين صراخ الضحية وسادية القاتل، أليس من حقنا ألا نصمت على صمت العالم على ما يجري ؟ ألا يثير صمتُ الموقف الدولي الضحكَ والسخرية كصمت أولئك الذين كانوا يباركون حركة الاستعمار ويسّوغون ممارساته ؟! وبالتالي، هل نفهم من صور الشخصيات الصامتة أنّ الرواية تدعو إلى الصمت ؟ أم هي درسٌ لمن صمت ويصمت عن قضاياه المصيرية ؟ هل هي صرخةٌ لكسر الصمت الذي يجثم على صدر الأمة ويثقل كاهلها ؟ لقد كشف لنا الكاتب عما يدور في أعماق الشخصيات الصامتة المقهورة التي عجزت عن الفعل، وفتح عالمها النفسي وباطنها، وأضاء عيونها الشاردة، وأنطق ألسنتها الصامتة، وكشف عن دموعها المنهمرة وأذهانها المشتتة، وأسمعنا بوحها ونداءها الداخلي وما يشغلها من أفكار ورؤى وما يداهمها من أحلام وكوابيس. وكشف من خلال الصمت عن آلام الشخصيات وهواجسها وكوابيسها وأحلامها ومواقفها بإضاءة عالمها الجواني، للتدليل على أنّه يكمن خلف هذا الصمت الذي يبدو للرائي، رفضٌ مطلق تحول دون ظهوره ظروف موضوعية وتاريخية. وكأنّ الرواية تعرض، ومن زاوية أخرى، موقف العربي المعاصر إزاء واقعه، فخلف صمت الإنسان والمجتمع والأمة جمرٌ وموران وحريق . ولهذا أرى أنّ الصمت قد وفّر لنا فرصة قراءة صفحة كائن ظلّ أسير الداخل، ظاهره ساكن وهادئ، وباطنه يمور ويضطرم، شأن المياه الراكدة في سطحها، الهائجة في أعماقها، فتحوّل الصمت إلى مزيّة في استشفاف ما هو مكنون. وبهذا أرى أنّ الصمت لا يعني موت المعنى ولا موت المؤلف بل على العكس ولادة مؤلف جديد ونصّ جديد، من خلال ما يقوم به المتلقي، ولهذا علينا أن نفعّل ما يوفّره الصمت من مزايا فنية .

لقد ربط النصّ بين الخاص والعام، بمعنى أنّ الصمت الفردي قاد إلى صمت الأمة، وأشار إلى صمت المجتمع في كل صمت فردي، كي يرتفع الناس بتفكيرهم عن الأمور الصغيرة ويلتفتوا إلى القضايا الكبرى. وقد ربط سعيد، الذي يمثّل صوت اليقظة، في خطبة جميلة، بين العجز عن تحرير المرأة وبين العجز عن تحرير فلسطين، ولعل عنوان الرواية " ضد من ؟ " يسعفنا في الإحساس بهذا العجز، مما يشير إلى أنّ الرواية اختارت النتيجة مسبقاً " لا تيأسوا يا "رجال " فالحق لا يضيع ... منذ مئة عام ونحن نترف، لم يكن في يوم من الأيام قرارنا بيدنا، وضياع البلاد كان مؤامرة دولية، وتحريرها يعني أن نقف ضد من ؟ ضد العالم طبعاً... "[١]. فالهزائم بدأت من صمت الفرد وهزيمته. لقد كان انتحار جميلة وضياع أغاني سالم

(١) الرواية، ص ٦٦ .

عبيد وقتل فاطمة الشايب حاضراً في ذهن حامد وهو يرى في قتلى الغارات الإسرائيلية على مخيم الكرامة " قتلى الصمت من المحيط إلى الخليج، قبل أن يكونوا قتلى القنابل الفسفورية "(١).

تلحّ جميلة نفسها على ربط الخاص بالعام، فجميلة هي الوطن والإنسان، وتحريرها يعني تحرير الإنسان والوطن ،وهي الروح الرافضة للذل والعبودية " وكان شعبان الفران يبكي كطفل شقي، بعد كل معركة بلا انتصار، لأني أقسمت أن أهزم العالم فيه، وأن أعيد أسطورة الجيوش التي رحلت إلى الضفة الأخرى من أجل تحرير الأرض المقدسة، بيد أنها عادت دون دموع أو أرض أو بنادق "(٢).رفضت جميلة الموت المجاني ورفضت أن يبيّض دمُها وجوه المهزومين، لهذا قرّرت أن تكون أول فتاة تعلن الحرب على الموت المجاني، بالطريقة التي تريد، عبر الحديث بصيغة المتحدث المفرد " دم فاطمة الشايب، ودمي، والتهم جاهزة دائماً يا حامد ضد كل من تخرج من دوائر الصمت والاختناق، وترفض أن يظل موتها معلناً، ودمها ماءً مهيئاً لغسل وجوه الخونة الذين تركوا الجسر ......هذه السكين التي ذُبحت بها فاطمة الشايب ذبحاً، لن ترتد إليّ يا حامد، لأني قررت أن أكون أول فتاة تعلن الحرب على القتل المجاني، وأولية الزواج على العشق، لذا سأموت رغم أنوفهم، بالطريقة التي أريد، وفي الوقت الذي أُعلن فيه موتي، سأعلن هزيمة كل العالم أمام قلبي."(٣).

- ٤ -

**ثقافـة الصمت :**

وقفت الرواية عند أثـر الصمت في بناء الفرد وبناء المجتمع العربي وصياغة مصيره، وبلغ من شيوعه في حياتنا حدّاً صار فيه " ثقافـة " ومنهج حياة، نجسّده عبر مواعظ وتقاليد وسلوك ، ولهذا ساقت الرواية حكايات وأحداثاً ورسمت شخصيات وبنت فضاءً روائياً، للتدليل على أن "ثقافة الصمت " هي الثقافة السائدة، وأنّ الواقع المعاصر يغصّ بالنماذج التي لا يعنيها كثيراً ما يدور في الواقع، مما جعل الرواية تعرض عن رؤية مساحات الإشراق والأمل التي تتمثل في حركات المقاومة والنضال عبر تاريخ هذه الأمة.

ولنا أن نشبّه الجهات التي تمتلك القوة بـِ " الصوت "، وأن نشبّه مواقف المتلقين العاجزة بـِ" الصمت ". وكثيراً، ما تمعن " سلطة الصوت " بالتحكم في مصير الثانية، وتمنع محاولات الإصلاح وتسعى كي يبقى الواقع جامداً، وفي الوقت الذي تعجز فيه الثانية عن تجاوز واقعها، تلوذ بالصمت ويختفي صوتها، ومن هنا يتولّد الصراع بين الصمت والصوت، أو بين الحركة والسكون، أو بين " الثابت " و " المتحوّل "

(١) الرواية، ص ١١٥ .
(٢) الرواية، ص ١٩٣ .
(٣) الرواية، ص ١٩٥ .

وكل منهما يحاول إبعاد تأثير الآخر عنه. ونستطيع القول إنّ هذه الثقافة حالت دون نجاح الشخصيات في تذويب جليد الصمت، بعد أن تعلّمتها كما تعلّم حامد مفهوم الصمت بوصفه أول الكلمات في معجم الحياة العربية، عبر نصيحة إسماعيل الدائمة له"اسمعْ يا حامد، اسمعْ يا بني،"لسانك حصانك، إنْ صنته صانك"(١)، إنّ استخدام صيغة الخطاب هذه يشير إلى وجود " مرسِل" في مرتبة الأب، و" متلقٍّ " في مرتبة الابن، في سياق يستدعي الصمت والإصغاء قبل إلقاء الموعظة التي تنصّ على" صون اللسان والمحافظة عليه " بالصمت.وانتهت الرواية إلى أنّ المجتمع الأبوي يتبدّى في صوَر : الشيخ والسيّد والحاكم والكبير والرجل والمعلّم والقوي والغني، في مقابل : الرعيّة والمحكوم والصغير والمرأة والطالب والضعيف والفقير. وقد حدّق النصّ في البنية الاجتماعية التي رسّخت ثقافة الصمت، كالنظام القبلي ودور مؤسسات التعليم والإعلام.

في وعي النصّ أن المجتمع العربي تحكمه عقليّة القبيلة، عبر "الشيخ " الذي يمثّل صوت القبيلة، وعبر شخصية " الرجل " مقابل شخصية الأنثى ،فـ " الرجل " يلغي المرأة ولا يعترف بها، مثلما يلغي " الشيخ " الآخرين ويصادر ألسنتهم وأصواتهم ويفرض عليهم الصمت في حضرته، فالعلاقة بينهما هي علاقة الوجود بالعدم، والصوت بالصمت. ومن هنا نجد أنّ "القوة " هي المادة الأولى في الدستور القبلي، وما طقوس " عقد الأحلاف والمعاهدات " بغمس أيدي الرجال في الدم، وطقوس " شرب القهوة العربية "، وتقاليد " الاحتفاء بالشيخ " إلاّ ظواهر على شيوع ثقافة الصمت وعلى الإعلاء من قوة الذات المركزية على حساب الآخر الضعيف، وقد مثّلت هذه التقاليد في الرواية " الصوتَ "في مقابل مواقف الصمت .

وتشير القراءة المتأنية للرواية إلى وجود أطراف تستفيد من دوام الصخب والصوت، بل يلحقها الضرر من كل محاولة تسعى إلى كسر جمود المرحلة، مما دفع الراوي/الرجل أن يعبّر عن قضية المرأة نيابة عنها، ولعل في تساؤل الراوي الإنكاري ما يشير إلى هذا " أليس هو سيد الموقف، وصاحب الرؤيا، وعندما يتكلم تغيب كل الأصوات، وتخرس الألسنة ؟"(٢) واستخدامه صيغة " يتكلم "بالمفرد مقابل " تغيب الأصوات" و " تخرس " بصيغة الجمع، وصيغة " سيد الموقف " و"صاحب الرؤية " إشارة إلى علاقة التملّك والانفتاح على المستقبل، بل والتحكّم في الحاضر والمستقبل، وهي المعادلة بين المفرد الحاضر الفعّال في مقابل المجموع الغائب المستلَب. وهكذا تترسّخ في حياتنا المرجعيّة الفرديّة، عبر المبالغة بمظاهر الحفاوة، و تختفي روح النقد والصراحة ويتمّ التغاضي عن العيوب الاجتماعية.

لقد احتلّ كلٌّ من شيخ القبيلة والخطيب والشاعر منزلة رفيعة في المجتمع العربي والثقافة العربية، تحدّث

(١) الرواية، ص ٩٥ .

(٢) الرواية، ص ٧٢ .

كلٌّ منهم باسم الجماعة التي فوّضته واختارته، مما أكسبهم قوة يخرسون بها الخصوم، فصارت أصواتهم أعلى الأصوات وأقواها وآراؤهم أصوبها وأنفذها ، لا صوت يعلو على أصواتهم، وعلى الآخرين أن يخرســوا، انسياقاً مع الثقافة العامة السائدة، وفي هذا يقول الغذّامي ( فالشاعر بما إنه قد صار صوت القبيلة فإنه لا بدّ أن يكون صوتاً قوياً يجري اختياره من بين الأصوات الأخرى، وتحتفل القبيلة بهذا المخترع الثقافي الــذي سيكون أداة حربية تحمي القبيلة وتحقق لها الهيبة في نفوس الآخرين، وهذه سمات لا تتحقق إلا بشخص له صوت يعلو على الأنداد والخصوم معاً، وهذا هو شرط الهيبة والتميز، ومن هذه صفته فهو الذي ســيكون الفحل وسيحتل القمة الهلامية حينئذ [١].

وقف النص عند " المرأة " بوصفها النموذج الذي يجسّد قضية " الصمت " في المجتمــع العــربي مــن المنظور الاجتماعي، إذ عُني بصمتها وصمت المجتمع نفسه على ما يجري بحقّها، من مصادرة حريتها واغتيال صوتها . فقد صدرت رؤية الرواية عن وعيٍ بوجود قوى اجتماعية مسؤولة عن تكوين " شرائح صامتة " كان لها دورها في ما لحق بالمرأة العربية من أذى منسجم مع تقاليد القبيلة وثقافــة الــصمت الــسائدة، وأقنعت المرأة بأن ترضى بالمكانة التي أحلّها فيها المجتمع، بحيث صارت تتصرّف في حدود ما رُســم لهــا وكأنه بمثابة القدر الذي لا رادّ له أو مغيّر، لهذا قبلت أن تكون " الضحية والضعيفة والعــورة والــضلع القاصر المرهونة حياتها بالرجل "، و " بضاعته " التي يستردها متى شاء، وأخيراً هي" الصامتة " التي يحــقّ للآخرين أن يقرّروا مصيرها. وفي ضوء هذه الثقافة صار "الرجل " يتصرّف كما يتصرّف بحقٍ من حقوقه المشروعة وينظر إلى المرأة على أنّ دمها مهدور وأنها " متهمة دائماً "[٢]، لا يجوز لها أن تتجاوز حــدودها المرسومة ، وأنّ تحديها، ولو بالصمت، يكلّفها حياتها، كما حدث مع فاطمة الــشايب. لقــد وُسمــت محاولات التصدي بالجنون، لأن نهايتها الموت المحتوم ، ولهذا توسّل الكاتب بشخصيات تتذرّع بالجنون من أجل الاقتراب من التابو المحرّم، قالت فاطمة الشايب "الجنون هو الردّ المناسب على هذه الجدران القاســية التي تحيط بي من كل الجهات " [٣].

تمثّل طقوس زواج جميلة وشعبان الفرّان ما نذهب إليه، ففي اللحظة التي سمعت فيها والــدها يقــول للرجال الذين طلبوا يدها منه " اشربْ قهوتك، مبروك " أدركت أنّ قوله صــار واقعــاً وحقيقــة، وأنّ حاضرها ومستقبلها - وهي الغائبة الحاضرة الصامتة - قد تمّت صياغتهما، بل استــسلمت لمــصيرها، وصمتت لأنها تعرف أن المطلوب منها هو الصمت فقط، على الرغم مما يمور تحته من نار وجمر . إذن،

(١) الغذامي، مرجع سابق، ص ٢٠٤ .
(٢) الرواية، ص ١٩ .
(٣) الرواية، ص ٢٠ .

وحسب تقاليد القبيلة العربية، على المرأة أن تصمت، فصوتها مكروهٌ وبكاؤها ممنوع ومصيرها محتوم . وقد دقّق الكاتب في رسم هذه اللوحة الصامتة /لوحة جميلة وهي تواجه مصيرها، وحدها، بصمت، مواجهـةَ الموت، لمعرفة ما يدور في عالمها الداخلي. لاحقها والدها حتى في صمتها، وناداها بصيغة من لا ينتظر جواباً من المنادى ،وبدون أن يفصل الكاتب بين المنادى وأداة النداء بفاصلة، حسب قواعد اللغة، فالفاصلة تعني وقوفاً وسطاً غير أنه لم يعترف بهذا الوقوف، وأطلق قراره القطعيّ. لم تستطع الكلام أو بالبكاء، فالبكـاء غير مسموح إلا على " رجل ". وأخيراً ألا يحقّ لنا القول بما نستطيع أن نسميه بـِ"موت المتلقي الداخلي" بوصفه الوجه الحقيقي لـِ " موت المرأة " أو " صمت المرأة " ؟ هذا الصمت الذي أخرج حالات التوتر إلى الوجود وسمح للراوي أن يعلّق مستنكراً ما يجري في الواقع، من خلال تعبيرات " "البيت المغلـق "و " دخل البيت المغلق دون استئذان " و " ومتى يستأذن الرجال في الدخول على النساء ؟! في قوله " وغرقت في صمت بعيد، لم يقطعه سوى صوت أبيها الذي دخل البيت المغلق دون استئذان، ومتى يستأذن الرجال في الدخول على النساء؟!وعندما رآها في هذه الحالة صرخ فيها، جميلة مابالك، لقد طلب يـدك شـعبان الفران، وأعطيت كلمة للرجال، ولن أتراجع عنها، سيأتون بعد أيام من أجل كتابة الكتاب ودفع المهـر، فالبنت ليس لها سوى بيت زوجها ! " [(١)] قال هذه الكلمات دون أن ينتظر أن يسمع شيئاً ، كانت جميلة ترجو أن تقول له شيئاً، لكنها لم تقدر. ويتضح أسلوبه القاطع باستخدام صيغ " طلب " و" أعطيت "و " لن أتراجع "، وهكذا، رسم ماضيها ومستقبلها.

وكان من الطبيعي ألاّ تسمعنا الرواية صوت المرأة إلاّ عند البكاء على الرجل والنجدة والصراخ، وهي العادة التي كانت مألوفة في الجاهلية ،حين كانت تجتمع النساء للندب على الموتى ، تحسّراً على " الرجـل المتوفى " وليّ نعمتها حتى بعد موته.

إذن، باسم العباءة العربية وما تمثّله من قيم المروءة والشهامة يتمّ تصميت المرأة، وحين فرّت جميلة من بيت زوجها إلى بيت والدها أصرّ الأخير على إعادتها في اليوم نفسه إلى زوجها، كما يعيد " البضاعة "، إذ استخدم كلمة " يستردها " " وهي تبكي وتتوسل إليه أن يستردها، ويعيدها من جديد إلى البيت والمدرسة " [(٢)]، ونلحظ أنّ الراوي يتحدث نيابة عن المرأة، و لم يمنحها حق التعبير عن ذاتها، وأرى أنّ لديـه مـن المبررات الموضوعية والفنية ما يجعله يتوسّل بهذا الأسلوب في مجتمع لا يعترف بالمرأة فكيف له أن يـسمع صوتها وهي تطالب بحقوقها ؟!

(١) الرواية، ص ٧٤ .

(٢) الرواية، ص٨٢ .

تتبّعت الرواية ظواهر الصمت في المجتمع العربي، فبدأت بالأسرة التي تشرّبت ثقافة الصمت، لهذا وعى حامد سرّ صمت والديه وهمسهما همساً دون أن يصل إلى مستوى الصوت المسموع، وهما يتذكران ليلة زواجهما عندما طردهما والده وأخوه. ويبدو أن الصمت ليس مقصوراً على المرأة، بل الرجـــل مقهـــور ومطلوب منه أن يصمت أحياناً، فالرجال مراتب بحسب ما يملكون من نفوذ وسلطة، وللصمت درجات مثلما للصوت. ويتضح من النص أن الزوج صمت كما صمتت زوجته عجزاً لا قبولاً.

وقد عمد الكاتب إلى إخفاء صوت المرأة حين تكون العلاقة بينها وبين الرجل، غير أنه استخدم لغة الأصوات بدرجات مختلفة حين تكون العلاقة بين الرجال أنفسهم، مثل : الهمس والوشوشـــة والـــصوت الخفيض والصوت المكتوم والصوت المبحوح والمخنوق، وهذا يشير إلى قسوة الواقع وأزمة الحرية في مجتمع يبطش فيه القوي بالضعيف، ظهر ذلك عندما تذكّر حامد ألم والديه وبكاءهما حين أراد عامر أن يـــستولي على أرض والده /الحاج مرعي " ما زلت أذكر يا عم إسماعيل تلك الليلة التي كان يتحدث فيها أبي وأمي، كان الصوت خافتاً، لا يكاد يسمعه أحد، كانا حريصين على كتم كل ما يقال" (١).

فتح الراوي النص على الماضي ،في سياق حديثه، عن تناقض الشخصية العربية ، وذلك للوقوف علـــى ظواهر هذا التناقض ،إذ كيف نوفق بين مقولة " ليس أعزّ على الدوايمة من دمعة المرأة وصرختها، كـــان يسمعها كل الرجال، ويغضب من أجلها ألف رجل ورجل، ولا تهدأ البنادق حتى تركب على فرس ابـــن العم " (٢)، وبين عدم سماع صرخة المرأة عند ذبحها ومصادرة حريتها انسجاماً مع عقلية القبيلة ؟ وكيـــف نوفق كذلك بين قتل القريب وطرده إذا ما طالب بحقه في الحياة والحب والأرض، وبين التغني بمقولـــة " الدم لا يصير ماء " على لسان حامد، حين حاول أقرباء الشاويش أن يسكتوا صوته إلى الأبد كما أسكتوا صوت أبيه ؟ كيف يصير الدم ماء هنا ولا يصير هناك ؟ وأخيراً كيف نوفق بين الرضا عن ظلم أنفسنا وبين كرهنا ظلم الآخرين لنا ؟ وتتسع دوائر الصمت وينفتح النص أيضاً، من الصمت الاجتماعي إلى الصمت الحضاري على مستوى الأمة، فتنفجر الأسئلة : لماذا غرقنا في أزمنة الصمت وصُمّت آذاننا عـــن سمـــاع أصوات الصمود ؟ لماذا صمتنا عندما اغتصب وطننا ؟ لماذا تُسمع أصواتنا عند قتل المرأة ولا تُسمع عنـــد نجدتها ؟ لماذا تظهر المروءة هنا ولا تظهر هناك ؟ أليس هذا المصير نتاج ثقافة الصمت، حيـــث مـــشهد الانتحار الجماعي في المنافي والاغتصاب التاريخي ؟ أليست هزيمة حزيران تتويجاً لدوائر متلاحقة من الهزائم بدأت من هزيمة الفرد ؟

---

(١) الرواية، ص ٤٢ .

(٢) الرواية، ص ٨٨ .

الصمت، بصوره المختلفة : كتم الحريات وتكميم الأفواه وخنق الأنفاس، هو الذي صنع مصائر الشخصيات : موتاً و قهراً و كمداً و حرماناً ورحيلاً وصمتاً ، فقد مات الشاويش وحيداً صامتاً مقهوراً محروماً " كان موتاً هادئاً وصامتاً " [(١)]، وماتت والدة حامد وهي تبني مترلها ،ومات زوجها قهراً على موقها، ظمآن ويده ممدودة إلى كوب الماء " لكنه مات قبل أن يقول، نعم قبل أن يقول شيئاً "[(٢)] أي مات صامتاً، كما تمّ تزويج جميلة من غير أن تقول لوالدها شيئاً، مما دفعها إلى الانتحار.

وقد دفعت سياسةُ الصمت الإنسانَ العربي إلى أن يختار طريق العنف لحل قضاياه أحياناً، بعد أن استحال الحوار وتعارضت الأصوات، وهو السبب نفسه وراء حركات العنف الدمويّة ووراء هرب الشخصيات واستعانتها بالأجنبي ووراء انسحابها من معترك الحياة .وبهذا نفسّر أسباب لجوء جميلة إلى الانتحار. يتولّد العنف، إذن، حين لا يبقى أمام الصامتين المقهورين من أساليب سوى العنف لحلّ قضاياهم بدل الحبر والكلمة.ولابدّ من الإشارة، إلى أنّ ما يتبدّى من صمتٍ في الشارع العربي هو صمتٌ مفروضٌ بالقوة، لا يعكس بالضرورة رضا الناس وقبولهم عمّا يجري من حولهم، فهم يظهرون عكس ما يفكّرون به. كما نشير أيضاً إلى أنّ وراء ظواهر العنف في الشارع العربي صمتاً بليغاً وملتهباً وصاخباً [(٣)]، لذا تخشى السلطةُ الصمتَ وتتوجّس منه " فلا شيء يخيف أولي الأمر، أكثر من صمت الصامتين " [(٤)].

ولا يقل دور الإعلام عن دور الجامعات في ترويض المتلقين وتسويغ الصمت وتغيير الحقيقة .إذ تفعل الكلمة والصورة والصوت والأغنية فعلَها في خلق انتصارات موهومة، من شأنها أن تشكّل حالة من الصخب تُطمَس فيها الحقيقة ويُحوّل الإنسان العربي إلى آذان صاغية فقط، وبمعنى آخر إلى إنسان صامت وظيفته السماع، بدليل استخدام تعبير " آلاف الآذان ونصف لسان يتمتم في الملاجئ دون صوت " وهي تعبيرات تعكس خنق الحريات والعجز عن الفعل أمام آلة الإعلام التي لا تمنح فرصة للكلام " التي ضيّعت زمن البنادق، وأهدرت الكلام الذي ينبغي أن يقال، جعلت لنا آلاف الآذان ونصف لسان يتمتم في الملاجئ دون صوت " [(٥)].

(١) الرواية، ص٥٢ .
(٢) الرواية، ص ٤٣ .
(٣) محمود، إبراهيم، مرجع سابق، ص ٣٤، ١٧٨، ١٧٩ .
(٤) السابق، ص١٧٨ .
(٥) الرواية،ص ٩٩ .

- ٥ -

## قهر الصمت :

نرصد في هذا الجزء من الدراسة المحاولات التي بذلتها الشخصيات من أجل قهر الـــصمت في إطـــار إصلاح الواقع. ونشير إلى أنّ هذه المحاولات فشلت وأُجهضت، وفي هذا السياق، تركّز الدراســـة علـــى شخصية حامد الذي يمثّل المثقف العربي في سعيه نحو الإصلاح.

يقودنا موضوع الصمت في الرواية إلى الحديث عن أزمة الحرية. فصمت المقهور، يشير إلى واقع مـــأزوم يشي بالخوف وعدم الثقة وغياب الحقيقة وتقطّع قنوات الحوار، لهذا باح الراوي بهموم الناس نيابة عنهم " الناس في بلادي تمضغهم الأوهام مضغاً، وتطاردهم أشباح الليل، يحبّون بـــصمت، ويموتـــون بـــصمت، ويودّعون بصمت "[١] وبمعنى آخر، لقد ساهم الصمت في خلق شخصيات تعاني الانسحاق والاستلاب وتهديد الوجود، كما يوضحه معجم ألفاظ الرواية " تمضغ، تطارد، يموت، يودع، يتعثر، تأكلهم، تبلـــع، والحديث عن الأوهام وأشباح الليل، عودة الموتى، الدروب الجائعة.

بنى الكاتب فضاء روائياً يغصّ بظواهر الموت، فضاء أصمّ الواقعُ فيه آذانه عـــن الـــسماع، وفقـــدت الشخصيات فيه الحوار والاتصال، ولاذت بالصمت أو الانكفاء على الذات أو الرحيل أو مجاورة المـــوتى وسكن المقابر، بحثاً عن الأمن والعدالة الغائبة في عالم البشر .

ومثلما لاذ سعيد مهران في "اللص والكلاب " بالمقبرة [٢]، حين لم يجد مَن يصغي إليه، لاذ حامـــد، فالمقبرة عنده هي العدالة والأمن والحرية التي فقدها في مجتمع الأحياء، وهي " أرض الأحلام، هناك أشـــعر بالدفء مع الموتى، يتحدثون إليّ، ويفضون إليّ بأسرارهم "[٣]يبادلونه الحديث ويعترفون له، لذلك قال" يتحدثون إليّ، يفضون إليّ "، أمّا مجتمع الأحياء فيطفح بالضغينة، وبما أكّدته والدة فاطمة " البشر كالذئاب يا حامد، إياك أن تطمئن إليهم "[٤].ولنا بعد هذا أن نتخيّل قتامة المرحلة حين تكون المقبرة أفـــضل مـــن المجتمع، والموت أفضل من الحياة ؟!

لقد أقامت الروايةُ الأموات مكان الأحياء، بل صار الأحياء ينتظرون عودة الموتى. وفي الوقت الذي لم يحتجّ فيه الأحياء على قتل فاطمة، خرج الأموات من أجداثهم احتجاجاً على القتل وعلى مواقف الصمت على القتل، بل طاردوا الأحياء الصامتين الغارقين في صمتهم الجنائزي. وخلاصة الأمر أنّ النصّ يبـــيّن أنّ

---

(١) الرواية، ص٩ .

(٢) محفوظ، نجيب: رواية"اللص والكلاب". نشر مكتبة مصر/شارع كامل صدقي،الفجالة(د. ت)ينظر ص١٣٨،١١٩وما بعدهما .

(٣) الرواية، ص٥٥

(٤) الرواية، ص ٣٨ .

الأحياء فقدوا السمع والقدرة على التعبير معاً، فكيف نطلب منهم أن " يعبّروا " وبـِ " حريـــة " ؟! ومع ذلك ظل حامد ينادي على الأحياء ولا مجيب، إلى أن خشي أن يوقظ الموتى. استنجد حامد بالموتى بعد أن أفقده الصمتُ معنى الحياة والحنان والأخوّة، لهذا، كم تمنى أن تكون له أخت في هذا العالم ! وكم شعر بأننا " نغرق في الصمت والحرمان "(١)وأنّ" الحياة خراب"(٢) فراحَ يبحث عن الأمان والحياة والحبّ في عالم الموتى.

لعلّ أبرز ما يمكن أن توصف به شخصيات الرواية، أنها تجمع بين الوعي والعجز عن الفعل معاً، لغياب إستيراتيجيات المقاومة والإصلاح الجماعي المنظّم، وما مصير فاطمة الشايب إلاّ نموذج واحد من المصائر التي تواجهها محاولات التغيير.

ترى الشخصيات أنّ الصوت يقهر الصمت، فما قالته جميلة لوالدها غير معهود، وكلامها المحذوف المتواري خلف كلامها يشير إلى رغبة في كسر جليد صمت الواقع الاجتماعي إزاء العادات السائدة، وقد تمكّن الراوي أن يقرأ الكلمات الصامتة في نبرة صوتها، قراءة تعترف بأنّ " إحداث الصوت " من وسائل قهر الصمت والخروج على السائد " كانت هذه الكلمات تظهر شيئاً آخر، رغبة ما، شعوراً دفيناً، أن تكون السيدة الأولى في " الحي القديم "، أن تحدث صوتاً ما وسط هذا الصمت "[٣]. وهكذا جعل الكاتب " جميلة " و " فاطمة الشايب " و " حامد " من الشخصيات التي حاولت أن ترفع الظلم الجاثم على صدر المرأة العربية وأن تحطّم جدار الصمت، بالحركة والصوت والرؤية والتجديد. ركّز النصّ على فشل الشخصيات، واعترف حامد بعجزه وهزيمته وانسحابه من العالم ومسؤوليته عن ذلك كله، كما أدرك آثار الصمت السلبية في المجتمع العربي ،ومسؤولية المجتمع كله عن الانحطاط، فهو قاتل وقتيل، ولعل موقفه من مقتل جميلة يوضح ما نقول "فهمتُ كل شيء، بكيت كثيراً، وأحسست بالدوار، كانت رائحة الدم تملأ أعماقي، وظلت تطاردني ،كنت أرى السكين في يدي، أقبض عليها بعنف، والدم يتدفّق منها ويسيل "[٤].ومع ذلك تؤمن هذه الشخصيات بالوعي واليقظة وحتميّة التغيير " كنتَ يا حامد تقف أمام الجدار، لا تشعر بشيء، كل العالم كان يغرق في الصمت، وفي بقع الدم التي تحولت إلى نهر كبير سيتدفق يوماً ويغضب، ليغسل الأرض من هذا العفن، وسينبت الدم أشجاراً وأزهاراً، لتعود فاطمة الشايب من جديد تحلم وتبكي"[٥].

---

(١) الرواية، ص ٥٨ .

(٢) الرواية، ص ٥٧ .

(٣) الرواية، ص ١.

(٤) الرواية ن ص ٢٠ .

(٥) الرواية، ص ٢٥ .

أسندَ النصّ إلى حامد " بطولة الهزيمة "، لهذا وجدنا في بوحه تشخيصاً للهزيمة وأسبابها "لم أتمكن من التفكير يا سعاد، فالموقف لا يحتمل التردد ولو للحظة واحدة، فمددت يدي لأخذ الصورة، لكـن يـدي سقطت على الأرض مشلولة، ترتجف، وأخذني الدوار الكوني، وتباريح الألم، فتراجعـتُ خطـوتين إلى الخلف، وتمتمتُ بكلمات لا أذكرها الآن، وغرقت في حمّى العرق والدموع، وكان بوسعي أن أفعل شيئاً يا سعاد، لذا أشعر بالمرارة والندم، ولكن لم أكن أمتلك الرؤية، وليس لي صديق ألوذ به، وأتوسل إليـه أن ينقذ الموقف، كنت وحيداً يا سعاد أو عابراً، لا أملك سوى صوتي المبحوح، فمن يسمعني يا سعاد ؟ من ؟ ورغم ذلك، هممت أن أقوم بعمل ما، بيد أني وجدت نفسي مكبلاً، أرسف في الأغلال، لذا توحـدت، وتفردت عبر آلامي ووحدتي وغربتي، واغتالتني دوائر الصمت" [١]. يتوقف هذا النص عند أسباب الفشل المؤدية إلى استمرار الصمت العربي. إنّ غياب التفكير الموضوعي العقلاني" لم أتمكّن من التفكير " وغياب الرؤية " لم أكن أمتلك الرؤية "والعمل الجماعي، وعدم وجود الصديق المنقذ وأداة التغـيير " ولـيس لي صديق ألوذ به، وأتوسل إليه أن ينقذ الموقف، كنت وحيداً يا سعاد أو عابراً، لا أملـك سـوى صـوتي المبحوح، فمن يسمعني يا سعاد ؟ من ؟" وعدم القدرة على التعبير، كلّها أسبابٌ تكرّس الصمت. اعترف حامد بمسؤوليته عن استمرار حالة الصمت في الحياة العربية، من خلال صيغ " الشلل والدوار والتراجـع والارتجاف والألم "، ومن خلال صيغ " تمتمت، غرقت، الصوت المبحوح، من يـسمعني؟من؟، مكبّـل، أرسف في الأغلال، اغتالتني دوائر الصمت، والإحساس بالأذى والندم والمرارة والوحدة والغربة والألم ". وقد حالف الكاتب التوفيق في استخدامه صيغة التساؤل التي تفيد النفي. اعترف حامد بمـسؤوليته عـن السقوط في مواقع كثيرة من الرواية " وأعلنت نهايتي ! " [٢]، " وكان عليّ أن أعترف بهزيمتي كل لحظـة، وأن أرضى بتحمّل مسؤوليتي الكاملة عن انسحابي من هذا العالم" [٣]. ويردّد في صمته الذي يجلله العار من أنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً، وأنه خائب كعادته، ومهزوم حتى النخاع " [٤]. لقد استطاع الراوي أن يصل إلى ما يجول في أعماق حامد وأن يطلعنا عليه، على الرغم من قوله " ويردّد في صمته " .

أما الوسائل التي سلكها حامد لتغيير الواقع فهي وسائل عاجزة كـَ " الرحيل " [٥] و" الهـروب " "وكان الهرب هو وسيلتي المفضلة للغياب ياسعاد " [٦]، ومنها " الصمت "، و" البكاء " و "التمنيـات "

(١) الرواية، ص١٦١ .
(٢) الرواية، ص١٧٢ .
(٣) الرواية، ص ١٧٢ .
(٤) الرواية، ص ٧٨ .
(٥) الرواية، ص ٥٣ .
(٦) الرواية، ص ١٧٣ .

والإشارة إلى أهمية القوة /البندقية في التغيير " لو كان معي بندقية ما حدث الذي حدث، وما استطاعوا أن يجرّوا جميلة من ضفائرها إلى شعبان المجنون " (١) واستخدم لفظ " تمتمَ "، وهو يعلم " أنّ عرائس الدم التي يطفح منها تاريخنا مضت إلى غايتها دون أن يجرؤ أحد على رفع بندقية واحدة" (٢)، غير أنه يؤمن بحتميّة التغيير وبحتمية العودة، وبالبندقية وسيلة بناء لا هدم " البندقية هي القادرة على تحويل حلم العودة إلى حقيقة" (٣).

قام السرد على لقاءات حامد بالمرأة " سعاد، نادية، وعد، جميلة، فاطمة " ثم البوح بمضمون هذه اللقاءات إلى سعاد، ولكل لقاء طابعه وقضاياه. لقاء حامد مع المعلمة نادية له أهميته الخاصة ويثير تساؤلات حول قدرته أن يكون صاحب منهج في التغيير لأنهما ينتميان إلى جمهور المثقفين، كما وجدَ فيه مناسبة للحديث عن الصمت الجماهيري العام. أسمعنا الراوي صوتها وهي تحاوره حول قضايا تتعلق بتحرّرها وهويتها ودورها وأملها في أن يكون لها صوت مسموع. والواضح انّه يرغب في أن تكون المرأة "الصوت المنقذ " من " الصمت " " نعم بحاجة إلى من يسمع صوتي، ويحاورني، يغضب مني ويرضى، يحبني ويكرهني.... نعم بحاجة إلى الشعور بذاتي على نحو ما، بعد أن أفقدتني الآلام الشعور بالذات "(٤)

لقد كان حوار حامد ونادية فرصةً للحديث "عن إمبراطورية الكلام " ودور مؤسسات الإعلام في خلق مناخ الصمت، كما كان فرصة للبحث عن وسائل تغيير الواقع عبر نظرية متكاملة ترفع صوت الحرية وتخرس صوت الظلم، ولهذا وجدناه يبحث عنها لتنقذه .وعبر هذه الحوارات ركّز على دور السلطات السياسية والشرعية الاجتماعية في ترسيخ الصمت في حياتنا. فمن الناحية السياسية فرضت السلطاتُ سياسةَ الصمت " كي تظل هذه الشعوب خرساء إلى الأبد "(٥)، ومن الناحية الاجتماعية من أجل ترسيخ ثقافة الصمت، وإعلامياً بهدف خلق انتصارات موهومة ودول مزعومة. وطرحَ الراوي تساؤلاتٍ خائفة " أسألك بلا صوت : ماذا بقي ؟ ماذا جنينا من حروب الاستقلال، والصحافة والأحزاب والكتب والمؤتمرات ؟" (٦) وهو ما عبّر عنه بصيغة " أسألك بلا صوت ". واستخدم الكاتب فعل " امتصّ الظلام" وفعل " كتم الفضائح"، وهي أفعال تمثّل في جوهرها معاني الصمت " وقد تعلّمنا منذ الزمن الكربلائي

---

(١) الرواية، ص ٧٨، وينظر : ص ٥٥

(٢) الرواية، ص ٧٨ . ويقول : ( البندقية هي دار من لا دار له، وهي التي تنشلنا من الغرق في دوائر الصمت والخوف والفرار ) الرواية، ص٤٩.

(٣) الرواية، ص ١١٨ .

(٤) الرواية، ص ٢٣٦ .

(٥) الرواية، ص٢٣٦ .

(٦) الرواية، ص٢٤٢ .

الحزين أن نمتصّ الظلام والجوع والقهر والاستبداد، خوفاً من السيوف الأموية الغادرة، وحفاظاً على وحدة القطيع، صدّقيني يا نادية لا يوجد بشر قادرون على كتم فضائحهم كما نحن في هذا العالم ! "[١]

وركّزت هذه اللقاءات على " بناء منهج عمل " يقوم على " الرؤية الكاملة " وعلى "الحوار" و" ترتيب الأولويات " و "التعبير الحرّ "عن الذات و " تحديد المفاهيم "، من أجل تحويل هذا الصمت إلى صوت مسموع . "قالت لي بشجاعة نادرة قلما تتحلّى بها الفتاة في بلادي : ينبغي أن نتحاور سنة يا حامد قبل أن نتخذ قراراً في أمر ما "[٢]

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ رؤية الرواية إلى المرأة في نهايتها تختلف عن رؤيتها لها في بدايتها، فبينما كانت " ضحية "صارت في نهايتها ندّاً يقدّم العون للرجل، بل يشكو همومه إليها ويسمع رأيها ويعترف بين يديها بالحقيقة في جلسةٍ أشبه بجلسات "الاعتراف" " أحسست في أعماقي رغبة في سماع صوت أنثى، والبكاء بين يديها، وأن أروي لها كل ما حدث لي، وأظل ممسكاً بيدها، هكذا دون أي شعور بالخوف من العواقب، في لحظة تحدّ لكل ما هو مألوف في حياتي، وإعلان صريح بموت كل العادات والتقاليد التي صيّرت حياتنا سجناً " [٣]. كان يرى في سعاد كل النساء " فمن أجلك أحيا، وعلى صوتك أفيق، وبين عينيك أتقدّس، ومن تحت قدميك ستصحو مدنٌ تغرق في القهر والخراب، كل منا أضحى يا سعاد قاتلاً أو مقتولاً.."[٤] يصرّ الرواي على إسماعنا صوت المرأة التي ستتحرّر من الصمت، لأنه يدرك أن تحرّرها خطوة في درب تحرّر الوطن والإنسان، بدليل اسم الطالبة " وعد "الذي يتصل بالمستقبل، وبدليل تكرار ورود ما يدلّ على الصحوة واليقظة، وهي نقطة مضيئة يتيمة في الرواية، مثل " يصحو على صوتك " و " على صوتك أفيق وبين عينيك أتقدّس" و " ستصحو مدن تغرق في القهر والخراب " و" كل شيء يدعوني إليك، ويدلني ".

وكان لا بد من الوقوف عند جميلة التي تمثّل انتحار محاولات التحرر، بعد أن قرأت مرحلة الصمت ورفضتها، وأدركت أنّ من حولها من المهزومين يحاولون أن يجدوا في جسد المرأة ما يعوّض عن هزائمهم وشرفهم المهدور. لقد مثّلت جميلة صوت التحدي الذي يهزّ السكون والصمت، وقفت في وجه شعبان ومن يمثّل وما يمثّل ، لعل المهزومين يقفون في وجه الآخر الذي اغتصب الأرض والعرض. كما أدانت صمت العالم على ذبح الفلسطيني في أرضه. تلك لعبة الصمت والصوت التي أدارها الكاتب بلباقة وإتقان،

(١) الرواية، ص٢٤٣ .

(٢) الرواية، ص٢٤٨

(٣) الرواية، ص٢١٥ .

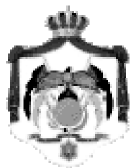
(٤) الرواية، ص٢١٨.

تبدّت على شكل صراع بين قوتين متعاكستين، كل منهما تحاول أن تزحزح الأخرى وتدحرها.

أمّا " شحدة المجنون " فيمثّل الروحَ الرافضة، وقد تذرّع بالجنون، وانهمك في رسم ملامح المستقبل بعد إعادة الأرض " الدوايمة " إلى أهلها حيث يرفض أن يقيم عرسه خارجها. يرفض إنجاب أطفال يجيدون الوقوف ساعات أمام وكالة الغوث، وفضّل أن يكون مجنوناً " أقسم أني لا أرضى عن الجنون بديلاً، ولو خيّرت بين الموت أو العقل، لاخترت الموت بلا تردد "[١]، ويبدو أنه ساوى بين الرضوخ والصمت، وبين الجنون والثورة. أدركت الشخصيات أنّ كلام شحدة المجنون كلامُ عاقل، وأنه يمثل صوت العقل والاحتجاج على طرائق التعامل مع قضية العرب، بعد أن غابت أصواتهم وصاروا نسياً منسيّاً.

وبعد، فقد تبيّن لنا أنّ السلف قد شُغلوا بالمفهوم الأخلاقي للصمت كما أظهرته مقولاتهم السرديّة والشعرية، وكما بيّنته الأحاديث النبوية الشريفة. ويُحسَب للرواية العربية أنها ركّزت على الصمت بوصفه عنصراً هاماً في البناء الفني، وأداةً طيّعةً في استكناه ما يدور في داخل الشخصية، ووسيلةَ تعبيرٍ إلى جانب الكلام. كما تبيّن أنّ مسؤولية قراءة الصمت تُلقى على عاتق القارئ، الذي عليه أن يستعين بقرائن سياقيّة وتداوليّة لفهم نصّ الصمت، ومن هنا تبيّن لنا أنّ نصّ الصمت نصٌّ مراوغٌ يتحدّى القارئ، وأنّ للصمت مفاهيم عديدة تغني النصّ الروائي إذا أُحسن استخدامه، فهو أسلوب حياة وجزء من عملية الاتصال وتقنيّة فنيّة، وله أشكال تبدأ بصمت الفرد عبر صمت المجتمع، وصمت الأمة، والصمت العالمي. وقد وُفّق علي عشّا في روايته " ضد من؟ " في استخدام هذه التقنية في إنارة الشخصية من الداخل، وفي اتكائه على تقنية " البوح " في التعبير عن الشخصيات الصامتة

(١) الرواية، ص ٢٠٤ .



The Hashemite Kingdom of Jordan



Mutah University

# Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

## An International Refereed Research Journal

**Vol.** (2)**, No.** (3)**, Rabia-**1 1427 **(April** 2006**)**

ISSN 1026-3721

.

Jordanian Journal of

# Arabic Language and Literature

**An International Refereed Research Journal**

**Vol.** (2), **No.** (3), **Rabia-**1 1427 **(April** 2006)

## Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
## An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

**Editorial Correspondence**

**Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,**

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**Deanship of Academic Research**

**P.O. Box** (19)

**Mu'tah University, Mu'tah** (61710),

**Karak, Jordan.**

**Tel:** (03-2372380)

**Fax.** ++962-3-2370706

**E-mail:** jjarabic@mutah.edu.jo

**DAR.website** http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

**Vol.** (2), **No.** (3), **Rabia-**1 1427 (**April** 2006)

**Conditions of Publications**:

- All contributions should be in Arabic.  Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal.  Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A4 paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by ٣ ½ inch diskette in MS Word 97 or higher.  The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

**Notes for Contributors:**

-An Arabic and English abstract of c.150 words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

**References**:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([١], [٢]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral ١ and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

**Basic Format**

**Books**

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

**Example:**

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d 255 AH./٧٧١ AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

**Subsequent references to the same source**:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.3, p. 40.

**Manuscripts:**

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

**Example:**

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d 730 AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number 424, folio 50.

**Articles in Periodicals**:

(1)author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

**Example:**

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

**Edited Books ( Conference Proceedings, dedicated books)**

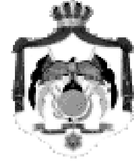
1. author’s name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

**Example:**

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: “Tawaṭṭun Al-Qabā’il Al-‘Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʽ Al-Hijri”, **Fi Miḥrāb Al-Maʽrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān ‘Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʽāfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .



المملكة الأردنية الهاشمية



جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة


المجلد (٢) العدد (٤) رمضان ١٤٢٧هـ / تشرين أول ٢٠٠٦م

**ISSN** 1026-3721

## المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

**مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن**

**وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.**

**ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي**

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

# المجلَّة الأردنيَّة في
# اللُّغة العربيّة وآدابها
## مجلّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٢) العدد (٤) رمضان ١٤٢٧هـ / تشرين أول ٢٠٠٦م

## بسم الله الرحمن الرحيم

### المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

### مجلة علمية عالمية محكمة

### تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

أ- **شروط النشر**:

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســــــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

**ب- تعليمات النشر**:

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: [١]، [٢]، [٣] ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

**الكتب المطبوعة**:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ( ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي:

الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

**الكتب المخطوطة**:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

**الدوريات**:

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص "     "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

**وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:**

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص "     "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودها في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية. وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:


**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

## محتويات العدد

### المجلد (٢) العدد (٤) رمضان ١٤٢٧هـ / تشرين أول ٢٠٠٦م

البحوث باللغة العربية

# ظاهرة إسكان المتحرك في أواخر الكلمات بين القراء والنحاة

إبراهيم يوسف السيد *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/١/٣٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٥/٤/٣

## ملخّص

أدَّى إسكان أواخر الكلمات الصحيحة الآخر في بعض القراءات القرآنية إلى خلاف عميق بين القراء والنحـــاة، لأن هذه الحركة علم على الإعراب وحذفها ينسف أصلاً من أصوله. لذلك اختلف النحاة في نظرهم إلى الظاهرة بين متأول لها ومنكر ومجيز. أما القراء فقد تمسّكوا بها في بعض القراءات، لتوفّر شروط القراءة الصحيحة عندهم فيها، غير مبالين بأقوال النحاة. ولا يستطيع الناظر في أقوال الفريقين الخروج برأي موحد، أو حل للمشكلة القائمة بينهما.

ومن المحدثين من يرى تفسير الظاهرة على أساس النظام المقطعي للعربية، ومنهم من يرى أنها ربما تكون مقدّمة للتخلي عن حركات الإعراب في أواخر الكلمات في اللهجات المحكيّة على النحو الذي نشاهده في لهجاتنا المعاصرة.

## Abstract

The neutralization of the inflections of consonantal- ending words in some Quranic readings have caused a deep dispute between readers and syntacticians, because this inflection indicates the (word/sentence) syntax, removing it would demolish one of its foundations. Hence, syntacticians have had different attitudes towards this phenomenon, some tried to interpret it, some denounced it, while others approved it. As for readers, they held on to it in some readings which maintained the conditions of a correct reading regardless of what syntacticians said. It's not possible for the examiner of both groups to reach a unified opinion or to resolve the pending problem between them.

Some modernists view this phenomenon on the basis of Arabic segmental system, while others regard it as an onset of abandoning inflections in word-endings in spoken dialects as manifested in what we observe in our contemporary dialects.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة آل البيت.

**المقدمـــة**

أثارت ظاهرة إسكان أواخر الكلمات في بعض القراءات القرآنية جدلاً واسعاً بين القراء والنحـــاة، ذلك أن الحركة الإعرابية علم على الإعراب، وحذفها يمس ظاهرة الإعراب في الصميم، ويهدم أصلاً مـــن أصولها، ويسبب مشكلة خطيرة عند النحويين. لذلك رفض جمهورهم ما ذهب إليه بعض القراء من السبعة وغيرهم من حذف للحركة في أواخر بعض الكلمات في قراءتهم للآيات الكريمة، وتأولوه على أنه اختلاس للحركة لا حذف لها، وإن كانوا قد أجازوا الإسكان في الشعر لضرورة الوزن والقافيـــة، ورووا بعـــض أمثلته.

أما القراء فكانت لهم نظرتهم المختلفة: فقد تمسكوا بظاهرة الإسكان، وقرأ بها عدد منهم، وتناقلوها فيما بينهم، لتوفر شروط القراءة الصحيحة فيها لديهم، ولأنهم أهل نقل ورواية، لا تقوم القراءة عنـــدهم على الأفشى في اللغة، بل على الأثبت في الأثر.

ونبادر فنقول: إن الخلاف بين الفريقين بقي محصوراً في الأمثلة المفردة الواردة دون أن يمس القواعد العامة من قريب أو بعيد، فلم يحدث أدنى تأثير على المقاييس التي اصطلح عليها النحاه وسلم بها القراء.

تناولت الدراسة هذه الظاهرة، واستهلتها بتقديم أمثلة وشواهد من القرآن الكريم، قرأها بعض القراء من السبعة وغيرهم، بإسكان أواخر بعض الكلمات فيها، ثم أتبعتها بعرض آراء النحاة الـــذين اختلفـــت نظرتهم إلى الظاهرة: فذهب جمهورهم إلى اختلاس الحركة في النثر، وجواز حذفها في الشعر. وذهب فريق ثانٍ إلى رفض إسكان الحركة في النثر وفي الشعر، بحجة أنها وضعت للتفريق بين المعاني. أما الفريق الثالـــث من النحاة فقد أجاز الظاهرة في القراءات القرآنية وفي الشعر.

انتقلت الدراسة بعد ذلك لعرض رأي القراء في الظاهرة حيث تبين لها أن جمهورهم متمسك بقراءة الإسكان في الأمثلة والشواهد القرآنية الواردة عندهم، لأن منهجهم مختلف، ويقوم على الأثبت في الأثـــر، والأصح في النقل والرواية، ولا مجال فيه لرأي أو اجتهاد. وقد ردوا على النحاة بأن قراءة الإســـكان قـــد توفرت فيها شروط القراءة الصحيحة بما فيها موافقة العربية من الوجه الذي يجيز تخفيف المتحرك بالضمة أو الكسرة، وورود بعض النظائر لها في العربية سواء في لهجة تميم وأسد أو في بعض أشعار العرب.

ولقد تبين أن الناظر في أقوال القدامى من الفريقين، لا يستطيع الخروج برأي موحد ومتفق عليـــه في هذه الظاهرة، ولا يجد تفسيراً لها، أو حلاً للمشكلة القائمة بينهما بسببها.

وهكذا انتقلت الدراسة إلى المحدثين، وقد تبيّن لها أن منهم من يرى تفسير هذه الظاهرة على أســـاس النظام المقطعي للعربيّة، ومنهم من يرى أنها ربما كانت إرهاصاً للتخلّي عن الحركات الإعرابيّة في اللهجات المحكية على النحو الذي نشاهده في لهجاتنا المعاصرة، وقد تناولت الدراسة توضيح الأمر في الحالتين.

وفي الختام لخصت أهم النتائج التي توصلت إليها.

**أمثلة الظاهرة وشواهدها في القراءات القرآنية:**

الأصل في الكلمات الصحيحة الآخر في العربية الفصحى أن تظهر الحركة في أواخرها، وحذف هذه الحركة منها لهجة عربية، حكاها أبو عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ) عن تميم[١]، وعزاها الفراء (ت٢٠٧هـ) إلى تميم وأسد[٢]. وتذهب إلى إسكان المضموم والمكسور في الأسماء المعربة والفعل المضارع استثقالاً لتوالي الضمّة والكسرة.

وقد تسرّب شيءٌ من هذه الظاهرة إلى القراءات القرآنية، فقرأ بها بعض القراء من السبعة وغيرهم، الأمر الذي أدّى إلى إثارة جدلٍ وخلاف بينهم وبين جمهور النحويين الذين لم يجيزوا إسكان المتحرك في أواخر الكلمات في النثر، وقبلوا به في الشّعر، أو بالأحرى بين جمهور القراء وبعض النحويين من جانب وجمهور النحويين ومن تبعهم من القراء من جانب آخر. ذلك أنّ الأمر عند النحاة يتعلّق بمسألة خطيرة تمسّ ظاهرة الإعراب، فهذه الحركة علم على الإعراب، وحذفها ينسف أصلاً من أصوله، ولهذا كلّه ذهب جمهور النحويين إلى اختلاس الحركة في هذه القراءات لا إسكانها وحذفها على النحو الذي سيأتي تفصيله لاحقاً.

لكننا قبل أن نذهب بعيداً في عَرْض آراء الفريقين نقدّم أمثلة من القرآن الكريم قرأها بعض القراء بإسكان حركة الإعراب فيها، ورواها جمهور النّحويين باختلاسها، وهي أسماء وأفعال معربة وأفعال مبنيّة، ذلك أنهم يقصدون بحركة الإعراب هُنا حركة لام الكلمة سواء أكانت تلك الكلمة معربة أم مبنيّة[٣]. ومن تلك الأمثلة:

- (يَأمُرُكُمْ وتَأْمُرُهُمْ ويَأْمُرُهُمْ ويَنْصُرُكُمْ ويُشْعِرُكُمْ) في الآيات الكريمة: (إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقَرَةً)(البقرة: ٦٧) و(أَمْ تَأْمُرُهُمْ أَحْلامُهُمْ بِهَذَا)(الطور: ٣٢) و(يَأْمُرُهُمْ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنِ الْمُنْكَرِ)(لأعراف: ١٥٧) و(فَمَنْ ذَا الَّذِي يَنْصُرُكُمْ مِنْ بَعْدِهِ ) (آل عمران: ١٦٠) و(وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لا يُؤْمِنُونَ)(الأنعام: ١٠٩) وحيثما وقع ذلك[٤]. فقد ذكر ابن الجزري (ت٨٣٣هـ) روايتين عن

(١) ابن جني، عثمان، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها** (تحقيق علي النجدي ناصف وزميله، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة (١٩٩٩م)، ج١، ص١٠٩.

(٢) ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، (قدم له علي محمد الضبّاع، خرّج آياته الشيخ زكريا عميرات، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٨م)، ج٢، ص١٦٠.

(٣) أبو علي الفارسي: **الحجة للقراء السبعة** (تحقيق بدر الدين قهوجي وزميله، دار المأمون للتراث، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٤م)، ج٢، ص٨١، وانظر أيضاً: **عبد الصبور شاهين**، أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٧م)، ص٣٥٣.

(٤) ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ج٢، ص١٥٩.

أبي محمد يحيى اليزيدي (ت٢٠٢هـ) تذهب الأولى إلى أن أبا عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ) قرأ هذه الأفعال بإسكان حركة الراء فيها، واشتهرت هذه الرواية عن طريق السوسي (ت٢٦١هـ). وقال أبو عمرو الدّاني (ت٤٤٤هـ): "والإسكان- يعني في هذه الكلم- أصح في النقل وأكثر في الأداء، وهو الذي أختاره وآخذ به"(١).

وتذهب الثانية إلى أن أبا عمرو بن العلاء (ت١٥٤ هـ) قرأ هذه الأفعال باختلاس حركة الرّاء فيها، واشتهرت هذه الرواية عن طريق الدّوري، وهي اختيار ابن مجاهد (ت٣٢٤هـ) (٢).

ويرجح الدكتور عبد الصّبور شاهين في دراسته لهذه الظاهرة عند أبي عمرو ابن العلاء (ت ١٥٤هـ) رواية الإسكان التي نقلها السوسي (ت٢٦١هـ) لأنه "أصح في هذا الباب رواية وأدق نقلاً، لتوفره على قراءة أبي عمرو وتخصصه فيها، على حين اشتغل الدوري بكثير من القراءات كما اشتغل بالنحو على ما مرّ بترجمته، فيحتمل أنه قال بالاختلاس من باب الولاء لمذهب النحويين"(٣).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن بعض الرواة لم يذكروا "يشعركم" وبعضهم لم يذكر "ينصركم" وذكر "يصوّركم ويحذركم"، وبعض الرواة أطلق القياس في كل راء نحو: "يَحْشُرُهْمْ ويَأمُرُهُمْ". وقد ردّ أبو عمرو الداني (ت ٤٤٤هـ) إطلاق القياس في نظائر ذلك مما توالت فيه الضمّات، وتابعه على ذلك ابن الجزري (ت ٨٣٣هـ) وأئمته(٤). وقد قرأ بإسكان لام الفعل من كلّ هذه الأفعال وغيرها نحو "يُعَلمُهُمْ ونَحْشُرُهُمْ" محمد بن عبد الرحمن بن محيصن (ت١٢٣هـ) أحد أئمة القراء في مكّة(٥).

- ومنها الكلمات "يُعَلِّمُهُم" و"يَلعَنُهُم" و"يُعلِّمُكُمْ" في قوله تعالى: (وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ)(البقرة: ١٢٩) و(وَيَلْعَنُهُمُ اللَّاعِنُونَ)(البقرة: ١٥٩)، و(وَيُعَلِّمُكُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ)(البقرة: ١٥١)، وما أشبه ذلك من الحركات المتواليات، قال اليزيدي (ت٢٠٢هـ) عن أبي عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ) في ذلك كلّه: "إنه كان يسكن اللام من الفعل في جميعه"(٦)، وقد ورد عنه أنه كان يشمّها شيئاً من الضمّ(٧).
- ومنها "بارِئِكُمْ" في الحرفين في قوله تعالى: (فَتُوبُوا إِلَى بَارِئِكُمْ فَاقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ عِنْدَ بَارِئِكُمْ )(البقرة: ٥٤) باختلاس الحركة من طريق البغداديين وهو اختيار سيبويه (ت ١٨٠هـ)، ومن

---

(١) ابن الجزري، **النشر**، ج٢، ص ١٦٠.
(٢) ابن الجزري، **النشر**، ج٢، ص١٦٠.
(٣) عبد الصبور شاهين، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، ص٣٣٩.
(٤) ابن الجزري، **النشر**، ج٢، ص١٦٠.
(٥) ابن الجزري، **النشر**، ج٢، ص١٦١.
(٦) ابن مجاهد، **السبعة في القراءات** (تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، القاهرة ١٤٠٠هـ)، ص١٥٧.
(٧) **المصدر السابق**، ص١٥٦.

طريق الرقّيين (أي العراقيين) وغيرهم بالإسكان، وهو المروي عن أبي عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ) دون غيره، والباقون يشبعون الحركة[١].

- ومن الأمثلة "يَعِدُهُمْ" في قوله تعالى: (وَمَنْ يَتَّخِذِ الشَّيْطَانَ وَلِيّاً مِنْ دُونِ اللَّهِ فَقَدْ خَسِرَ خُسْرَاناً مُبِيناً، يَعِدُهُمْ وَيُمَنِّيهِمْ وَمَا يَعِدُهُمُ الشَّيْطَانُ إِلاّ غُرُوراً) (النساء:١١٩-١٢٠). قرأها الأعمش (ت ١٤٨هـ): (يَعِدْهم .. وما يَعِدْهُم ساكنه، قال ابن جني: "قد تقدّم القول على نحو هذا مما أسكن في موضع الرفع تخفيفاً لثقل الضمّة"[٢].

- ومنها "ونذرهم" في قوله تعالى: (وَنُقَلِّبُ أَفْئِدَتَهُمْ وَأَبْصَارَهُمْ كَمَا لَمْ يُؤْمِنُوا بِهِ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَنَذَرُهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ) (الأنعام:١١٠) قرأها الحسن (ت١١٠هـ) وأبو رجاء (ت١٠٥هـ) وقتادة (ت١١٧هـ) وسلام (١٧١ هـ)ويعقوب (٢٠٥هـ) وعبد الله بن يزيد (ت٢١٣ هـ) والأعمش (ت١٤٨هـ) والهَمْذاني (ت٥٦٩هـ) "ويذرهم"بالياء وجزم الراء. قال أبو الفتح ابن جني (ت٣٩٢هـ) "قد تقدّم ذكر إسكان المرفوع تخفيفاً وعليه قراءة من قرأ أيضاً: (وما يشعركم) بإسكان الراء، وكأن (يشعركم) أعذر من (يذرهم) لأن فيه خروجاً من كسر إلى ضمّ، وهو في (يذرْهم) خروج من فتح إلى ضم"[٣].

- ومنها "يَعدُكُمْ" في قوله تعالى: (وَإِذْ يَعِدُكُمُ اللَّهُ إِحْدَى الطَّائِفَتَيْنِ أَنَّهَا لَكُمْ)(الأنفال: ٧) قرأها مسلمة بن محارب بإسكان الدال لتوالي الحركات[٤]، قال ابن جني (ت٣٩٢هـ): "أسكن ذلك لتوالي الحركات وثقل الضمّة"[٥].

- ومنها "بُعولَتُهُنْ" في قوله تعالى: (وَبُعُولَتُهُنَّ أَحَقُّ بِرَدِّهِنَّ فِي ذَلِكَ)(البقرة: ٢٢٨) قرأها مسلمة بن محارب بإسكان التاء[٦]. قال ابن جني (ت٣٩٢هـ): "قد سبق نحو هذا في قراءة أبي عمرو "يأمركم" وأنشدنا فيه الأبيات التي أحدها قول جرير:

سيروا بَني العَمّ فَالأَهْوازُ مَنْزِلُكُمْ     ونَهْرُ تيرى ولا تَعرْفكُمُ العربُ

أراد: لا تعرفُكُمْ فأسكن الفاء استخفافاً لثقل الضمَّة مع كثرة الحركات[٧].

---

(١) أبو عمرو الداني، **التيسير في القراءات السبع** (عني بتصحيحه أوتويرتزل. دار الكتب العلميّة، بيروت. لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٦م)، ص٦٣.

(٢) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص١٩٩.

(٣) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص٢٢٧.

(٤) أبو حيان الأندلسي محمد بن يوسف، **البحر المحيط**، تحقيق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود وزملائه، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى بيروت، ٢٠٠١م، ج٤، ص٤٥٨.

(٥) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص٢٧٣.

(٦) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، ج٢، ص ١٩٩.

(٧) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص١٢٣.

- ومن تلك الأمثلة: كلمة "السَّيّء" في قوله تعالى: (اسْتِكْبَاراً فِي الْأَرْضِ وَمَكْرَ السَّيِّئِ وَلا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ )(فاطر: ٤٣) قرأها الجمهور بكسر الهمزة والأعمش (ت١٤٨هـ) وحمزة (ت١٥٦هـ) بإسكانها[١] قال الفراء: "وقد جزمها الأعمش وحمزة لكثرة الحركات"[٢].
- ومنها: "يحزُنُهم" في قوله تعالى: (لا يَحْزُنُهُمُ الْفَزَعُ الأَكْبَر)(الانبياء: ١٠٣) قال الفراء (ت ٢٠٧هـ) حدّثني الرؤاسيُّ عن أبي عمرو بن العلاء: "لا يَحْزُنْهُمُ" جزم[٣].
- ومنها "يَجْمَعُكُمْ" و"أَسْلِحَتِكُمْ" في قوله تعالى: (قُلِ اللَّهُ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يَجْمَعُكُمْ ) (الجاثية:٢٦) وقوله (وَدَّ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْ تَغْفُلُونَ عَنْ أَسْلِحَتِكُمْ)(النساء: ١٠٢)، روى اليزيدي (ت٢٠٢ هـ) عن أبي عمرو (ت١٥٤هـ) أنه يسكن ذلك كراهة لتوالي الحركات[٤].
- ومنها "فسَيَحْشُرُهم" و"فيُعَذِّبُهُمْ" في قوله تعالى: (وَمَنْ يَسْتَنْكِفْ عَنْ عِبَادَتِهِ وَيَسْتَكْبِرْ فَسَيَحْشُرُهُمْ إِلَيْهِ جَمِيعاً)(النساء: ١٧٢) وقوله: (وَأَمَّا الَّذِينَ اسْتَنْكَفُوا وَاسْتَكْبَرُوا فَيُعَذِّبُهُمْ عَذَاباً أَلِيماً )(النساء: ١٧٣)، قرأ مسلمة بن محارب بسكون الراء والباء فيهما[٥]. وقال ابن جني (ت٣٩٢هـ): "قد سبق نحو هذا وأنه إنما يسكّن استثقالاً للضمَّة، نعم وربما كان العملُ خُلْساً فظنَّ سكوناً، وقد سبقت شواهد السكون بما فيه"[٦].
- ومنها "تَسْتكْثِرُ" في قوله تعالى: (وَلا تَمْنُنْ تَسْتَكْثِرُ) (المدثر:٦) قرأها الحسن البصري (ت١١٠هـ) جَزْماً[٧]، قال ابن جني[٨]: "أما الجزم فيحتمل أمرين: أحدهما أن يكون بدلاً من قوله: "تمنن .... وأما الوجه الآخر فأن يكون أراد "تستكثرُ" فأسكن الراء لثقل الضمَّة مع كثرة الحركات كما حكاه أبو زيد من قولهم: "بلى ورسُلنا لديهم يكتبون (الزخرف: ٨٠) بإسكان اللام".
- ومنها "أطفَأَها" في قوله تعالى: (كُلَّمَا أَوْقَدُوا نَاراً لِلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللَّهُ)(المائدة: ٦٤)، قرأها ابن كثير (ت١٢٠هـ) في بعض الروايات "أطفَأْها" بإسكان الهمزة، قال ابن خالويه (ت ٣٧٠هـ): "وهذا شبه بما روي عنه: (مِنْ سَبَأٍ بِنَبَأٍ يَقِينٍ)(النمل: ٢٢) بالإسكان"[٩]. في سَبأْ".

---

(١) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، ج٧، ص٣٠٥.
(٢) الفراء أبو زكريا يحيى بن زياد، **معاني القرآن**، تحقيق محمد علي النجّار، الدار المصرّية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٥٥م، ج٢، ص٣٧١.
(٣) الفراء، معاني القرآن، ج٢، ص٣٧١.
(٤) ابن خالويه أبو عبد الله الحسين بن أحمد، **الحجّة في القراءات السبع**، تحقيق أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلميّة، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان ١٩٩٩م، ص٣٠، وأبو علي الفارسي، **الحجة للقراء السبعة**، ج٢، ص ص ٧٧، ٧٨.
(٥) ابن جني **المحتسب**، ج١، ص٢٠٤.
(٦) **المصدر السابق**، ج١،ص٢٠٤.
(٧) **المصدر السابق**، ج٢، ص ٣٣٧.
(٨) **المصدر السابق**، ج٢، ص ص ٣٣٧، ٣٣٨.
(٩) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن حمدان، **القراءات الشاذة**، دار الكندي، اربد، الأردن، ٢٠٠٢م، ص٣٤.

يتضح من الأمثلة السابقة ورود قراءات متعددة تجاوز أصحابها الحركة الإعرابيّة و لم ينطقوا بها، فقد قرأ بأحرف من ظاهرة الإسكان، وفق ما ذكرت الروايات، من السبعة ابن كثير (ت١٢٠هـ) وأبو عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ)، وحمزه بن حبيب الزيات (ت١٥٦هـ) ومن العشرة يعقوب الحضرمي (ت٢٠٥هـ) ومن القراء الأربعة عشر الحسن البصري (ت١١٠هـ) وابن محيصن (ت١٢٣هـ) والأعمش (سليمان بن مهران (ت١٤٨هـ)، ومن غيرهم مسلمة بن محارب وأبو رجاء (ت١٠٥هـ) وقتاده (ت١١٧هـ) وسلام (ت١٧١هـ) وعبدالله بن يزيد (ت٢١٣هـ)، الأمر الذي يشير إلى تردد أمثلة هذه الظاهرة على ألسنة عدد متزايد من القراء، وعدم اقتصارها على أحد منهم، وإن كان الكثير منها قد ورد في قراءة أبي عمرو بن العلاء الذي عرف عنه ميله إلى التخفيف[١] فراراً من توالي الحركات، ولا غرو في ذلك فأبو عمرو تميميّ، وتمثل هذه الظاهرة نمطاً من أنماط السلوك اللغوي في بيئته، فبنو تميم-كما سبق أن أشرنا- يذهبون إلى إسكان المضموم والمكسور استثقالاً للضمّة والكسرة، أما الفتحة فلا ثقل فيها فتبقى على حالها، إلا أن ورود أمثلة هذه الظاهرة على ألسنة هؤلاء القراء يشير من ناحية أخرى إلى شيوعها في بيئات لغويّة مختلفة وإلى أنّها لم تعد مقتصرة على بيئة تميم.

ويعلّل الفراء اللجوء إلى ظاهرة الإسكان فيعزوه لأسباب صوتيّة تتمثل في ثقل نطق هاتين الحركتين الأمر الذي يدعو الناطق إلى التخفيف فيقول: "فإنما يستثقل الضمّ والكسر لأن لمخرجيهما مؤونة على اللسان والشفتين تنضمّ الرفعة بهما فيثقل الضّمَّة ويمال أحد الشدقين إلى الكسرة فتَرى ذلك ثقيلاً، والفتحة تخرج من خَرْق الفم بلا كلفة"[٢].

إنّ عِلَّة الإسكان-على هذا الأساس- هي الميل إلى التخفيف من استثقال الضمّة والكسرة حتى لو كان ذلك واقعاً على الحركة الإعرابية على النحو الذي شاهدناه في قراءات الأمثلة السابقة قبل سطور.

لم يحتمل جمهور النحويين إلغاء الحركة من لام الكلمة خشية انهيار قواعدهم ومقاييسهم التي ارتضوها، ولذلك لم يسلّموا برواية الإسكان في النثر حيث لا ضرورة تحمل على ذلك في رأيهم، لكنهم أجازوه في الشعر، لأن الحرص على إقامة الوزن فيه قد يضطر الشاعر إلى إسكان المتحرّك أو تحريك الساكن متى اقتضت الضرورة ذلك، ومن هنا جاء تفسيرهم لهذه الظاهرة بالاختلاس كي تسلم لهم قواعدهم التي وضعوها لضبط أواخر الكلم، الأمر الذي دفع ابن جني في تعقيبه على قراءة مسلمة بن محارب التي مرّ ذكرها إلى القول[٣]: "وربما كان الأمر خُلساً فظُنَّ سكوناً" أي أنّ الذين نقلوا الإسكان لم

---

(١) ابن مجاهد، **السبعة في القراءات**، ص١٥٦.

(٢) الفراء، **معاني القرآن**، ج٢، ص١٣.

(٣) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص٢٠٤.

يفطنوا إلى دقّة النطق عند هذا القارئ أو ذاك و لم يضبطوا السّماع فحسبوا الاختلاس إسكاناً.

لقد جاءت أمثلة الإسكان من عدد من القراء السبعة ومن غيرهم، فهل يعقل أن يقع هؤلاء القراء على كثرتهم وتعدد اختياراتهم في القراءة، واختلاف بيئاتهم اللغوية في الخطأ وهم الذين تلقوا القراءة سماعاً؟ وهل هناك وسيلة في النقل أدق من السّماع مشافهة؟

أما أئمّة القراء فإنّ لهم رأيهم الذي يختلفون فيه مع النّحاة، فالقراءة عندهم سُنَّة متبَعة الأصل فيها صحّة السَّند وأن تكون مشهورة عند أئمّة هذا الشأن الضابطين له، موافقة للرسم القرآني وللعربية ولو بوجه، سواء أوافقهم عليها أهل النّحو أم خالفوهم فيها؟

وعلى هذا الأساس فإن جمهور القراء يقرّون بظاهرة الإسكان ويأخذون بها وإن عارضهم في ذلك جمهور النحاة. على أن هذا الاختلاف بين الفريقين بقي محصوراً في الأمثلة المفردة دون أن يمس القواعد العامّة من قريب أو بعيد، فلم يحدث أدنى تأثير على المقاييس التي اصطلح عليها النحاة وسلّم بها القراء(١).

ومهما يكن من أمر فإن هذا التقديم الموجز لموقف النحاة والقراء من ظاهرة الإسكان يحتاج إلى شيء من التفصيل لِسبْر أغواره والتعرّف على آفاقه، وهذا ما سنتناوله في السطور التالية بادئين أولاً بآراء النّحاة ثُمّ القراء فرأي المحدثين.

## رأي النحاة في ظاهرة الإسكان

اختلف النحاة في نظرتهم إلى هذه الظاهرة، وانقسموا إلى ثلاثة مذاهب على النحو التالي(٢):

الأول: جواز الإسكان في الشعر ومنعه في الاختيار وعليه الجمهور.

الثاني: المنع مطلقاً في الشّعر وغيره وعليه المبرّد. (ت٢٨٦هـ).

الثالث: الجواز مطلقاً وعليه ابن مالك (ت٦٧٢هـ).

**أولاً: رأي جمهور النحويين:**

تناول هذه الظاهرة بشيء من الإسهاب ثلاثة من النحاة المشهورين، وذهبوا إلى جواز إسكان المتحرّك في لام الكلمة في الشّعر، واختلاس حركتها في النثر، وهؤلاء الثلاثة هم: سيبويه (ت١٨٠هـ) وأبو علي الفارسي (ت٣٧٧هـ) وابن جني (ت٣٩٢هـ).

**١ - أما مذهب شيخ النحاة سيبويه** في هذه الظاهرة فمبنيّ على اختلاس الحركة في هذه الآيات الكريمة،

---

(١) عبد الصّبور شاهين، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، ص٣٣٨.

(٢) السيوطي، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع** (تحقيق أحمد شمس الدين، دارالكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان ١٩٩٨م)، ج١، ص ص ١٨٣-١٨٥.

يدل على ذلك قوله[١]: (فأما الذين يشبعون فيمططون، وعلامتها واو وياء، وهذا تحكمه لك المشافهة، وذلك قولك: يضربها ومن مأمنك. وأما الذين لا يشبعون فيختلسون اختلاساً وذلك قولك: يضربها ومن مأمنك يسرعون اللفظ، ومن ثمّ قال أبو عمرو: "إلى بارِئِكُمْ").

والاختلاس -كما يتبيّن في نصّ سيبويه- معناه عدم تحقيق نطق الحركة بتمامها، أي عدم إظهارها كاملة النطق، وذلك بالإسراع في نطقها، على أن يبقى جزء من الحركة أثناء النطق يؤدّي إلى عدم إخفائها تماماً من الكلام، وبذلك يكون الصوت المختلس في هذه الحالة أضعف من المشبع وأخفى، ولكنه بزنة المتحرك، ويؤكد سيبويه على هذا الاحتراز فيقول: "ويدلك على أنها متحركة قولهم: من مأمنك فيبيّنون النون فلو كانت ساكنة لم تحقق النون"[٢]. فلو لم تكن النون متحركة لاختفت من الكلام بسبب إسكانها، ولكن وجود جزء قليل من الحركة (أي اختلاسها) أدّى إلى الإبقاء عليها.

ويجعل سيبويه اختلاس الحركة في النثر مقصوراً على الضمّة والكسرة، أما الفتحة فلا اختلاس فيها نظراً لخفّتها[٣]، ويذهب إلى جواز إسكان المضموم والمكسور في لام الكلمة في الشعر قياساً على جواز إسكانهما في عين الكلمة لأنهم "شبهوا ذلك بكسرة فخِذ حيث حذفوا فقالوا: "فَخْذٌ، وبضمَّة عَضُدٍ حيث حذفوا فقالوا: عَضْدٌ"[٤]. أما الفتحة فلم يجئ التخفيف فيها "لأن الذين يقولون كَبْدٌ وفَخْذٌ لا يقولون في جَمَل: جَمْلٌ"[٥].

ويستشهد سيبويه على جواز إسكان المضموم والمجرور في الشعر بقول الشاعر[٦]:

رُحْتِ وفي رِجْلَيْكِ ما فيهما     وَقَد بَدا هَنْك مِنَ المِئْزَر

بإسكان (هَنْك) وهو في الأصل (هَنُكِ) مرفوع لأنه فاعل، وبقول الآخر[٧]:

إذا اعْوَجَجْنَ قُلْتُ صاحِبْ قَوِّم     بالدّوِّ أَمْثالَ السَّفينِ العُوَّمِ

بإسكان (صاحبْ) والمقصود به هنا "صاحبي".

ومهما يكن من أمر، فقد كان بوسع سيبويه أن يقرّ بجواز إسكان المضموم والمجرور في لام الكلمة في النثر أيضاً قياساً على جواز إسكانهما في عين الكلمة، لأن هذا الإسكان -سواء في عين الكلمة أو لامها- لغة لبعض العرب حكاها أبو عمرو بن العلاء عن بني تميم كما مرّ سابقاً، وأصحاب هذه اللغة

---

(١) سيبويه، **الكتاب**، ج٤، ص٢٠٢.
(٢) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢٠٢.
(٣) سيبويه، **الكتاب**، ج٤، ص٢٠٢.
(٤) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢٠٣.
(٥) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢٠٤.
(٦) سيبويه، **الكتاب**، ج٤، ص٢٠٣. والهنك كناية عن كل ما يقبح ذكره.
(٧) **المصدر السابق** ، ج٤، ص٢٠٣.

عندما كانوا يسكّنون عين الكلمة أو لامها لم يميّزوا إن كانت الكلمة في نثر أو شعر لأنها تـتم عنـدهم بطريقة لا شعورية كونها سليقة لغوية، ولكن سيبويه توقف عن ذلك وفسّر الظاهرة باختلاس حركـة لام الكلمة في النثر، مع أنه قبل بإسكانها في الشعر، كما أجاز إسكان عين الكلمة في الشعر وفي النثـر لأنـه اختار لغة أهل الحجاز وبنى حكمه عليها وهم يشبعون الحركة في آخر الكلمة فيقولون: يعلمّهم ويلعـنُهم مثقلة، بينما يسكّن التميميّون فيقولون يُعلِّمْهم ويَلْعَنْهم(1)، وبذلك يكون قد استجاب لمقاييسه التي وضعت لضبط أواخر الكلمات، واطمأَنَّ على سلامة قواعده(2).

**٢ - وأما أبو علي الفارسي (ت٣٧٧هـ)** فقد أشار في دراسته لظاهرة الإسكان في لام الكلمة إلى ثلاث روايات نقلت عن أبي عمرو (ت ١٥٤هـ) في قراءته(3): تذهب الأولى منها إلى اختلاس الحركة في آخر الكلمة، وتذهب الثانية إلى إشمام لام الكلمة شيئاً من الحركة، وذلك بضمّ الشفتين من غير صوت يسمع، وتذهب الثالثة إلى إسكان لام الكلمة.

وقد تبع أبو علي سيبويه فيما ذهب إليه فأجاز الإسكان في الشعر والاختلاس في الآيات الكريمـة الآنفة الذكر مشكّكاً في رواية الإسكان قائلاً(4): "وقال سيبويه: كان أبو عمرو يختلس الحركة من بارئكم، ويأمركم (البقرة،٦٧)، وما أشبه ذلك مما تتوالى فيه الحركات فيُري من يسمعه أنه قد أسـكن و لم يكـن يسكن" أي أن الراوي لم يتحقق من النطق و لم يضبط النقل.

وفي تحليله لظاهرة الإسكان في العربيّة أشار إلى أنها تقع على ضربين:

**الأول:** إسكان ما كانت حركته حركة بناء والمقصود به هنا إسكان عين الكلمة سواء وقع ذلك في كلمة مفردة نحو: فَخِذٍ (فَعِلٍ) وسَبُعٍ (فَعُلٍ) وإبلٍ (فِعِلٍ) وُضربَ (فُعِلَ) وَعِلمَ (فَعِلَ) وهذه إذاً خُفّفَت تُصْبح في حالة الوقف: سَبْعْ وفَخْذْ وإبْلْ وضُرْبْ وعَلمْ، أَو وقع في كلمتين فيسكن على تشبيه المنفصل بالمتصل كما جاء ذلك في مواضع من كلامهم نحو الإمالة والإدغام كما في قول الشاعر(5):

قال سُلَيْمى اشْتَرْ لَنَا سَوِيقاً

لأن (تَرِلَ) على وزن (فَعِلَ) فهي تشبه عَلِمَ.

وهذا الضّرْب من الإسكان لا خلاف في تجويزه بين النحويين سواء وقع في النثر أو في الشعر(6).

(١) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص١٠٩.
(٢) عبد الصبور شاهين، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، ص٣٤٦.
(٣) أبو علي الفارسي، **الحجّة للقراء السبعة**، ج٢، ص ص ٧٦-٧٨.
(٤) أبو علي الفارسي، **الحجة للقراء السبعة**، ج٢، ص٧٧.
(٥) **المصدر السابق**، ج٢، ص٧٩.
(٦) أبو علي الفارسي، **الحجة للقراء السبعة**، ج٢، ص٧٩.

**الثاني:** ما كانت حركته حركة إعراب وهي حركة لام الكلمة، وقد اختلف العلماء في نظرتهم إليها فذهب بعضهم إلى عدم جواز إسكانها في الشعر وفي النثر لأنها علم على الإعراب، وذهب سيبويه إلى جواز ذلك في الشعر واستشهد ببيتيه السابقين وزاد عليهما قول جرير(١):

سيروا بني العَمّ فَالأَهْوازُ مَنْزِلُكُمْ ونَهْرُ تيرى ولا تَعْرِفْكُمُ العَرَبُ

بإسكان الفاء في (تَعرفكم) وهو فعل مضارع مرفوع

وقول الآخر:

فاليومَ أَشرَبْ غيّرَ مُستَحْقِبٍ(٢)

بإسكان الباء في (أشْرب) وهو فعل مضارع مرفوع.

وقول وضّاح اليمن:

إنّما شِعْري شَهْدٌ قَدْ خُلِطْ بالجُلْجُلان(٣)

بإسكان الطاء في الفعل الماضي (خلط) وهو في الأصل فعل ماضٍ مبني على الفتح.

ويفهم من الشاهد الأخير أنه يريد بعلامة الإعراب حركة لام الكلمة سواء كانت معربة أو مبنيّة كما سبق أن ألمحنا.

ثم عَقّب الفارسي على هذه الشواهِد الشعريةِ بقوله: "فأما مَنْ زعم أنّ حذف هذه الحركة لا يجوز من حيث كانت علماً للإعراب فليس قوله بمستقيم"(٤). ومِنْ ثَمَّ أخذ يُفنّد قول المنكرين -وكأنه يرد بذلك على المبرّد- مؤيداً رأي سيبويه في هذه المسألة ومدلّلا على صوابه ومحتجّاً بما يلي:

١- إنّ حركات الإعراب قد جرى حذفها في مواضع أخرى لعلل معيّنة: فقد تمّ حذفها من آخر الكلمات في الوقف. كما تمّ حذفها من آخر الأسماء المعتلّة كالقاضي والدّاعي، ومن آخر الفعل المضارع نحو يرمي ويسمو، وطالما أن حذفها في هذه المواضع أصبح مقبولاً نتيجة هذه العوارض التي تعرض لهذه الكلمات، فعلى هذا الأساس يمكن حذف حركات الإعراب لعوارض تعرض لها في الشعر، ويكون ما ذهب إليه سيبويه مقبولاً تشبيهاً له بما حدث من حذف لحركة عين الكلمة (حركة البناء). وفي هذا السياق يقول الفارسي: "فلو كانت حركة الإعراب لا يجوز حذفها من حيث كانت دَلالة الإعراب، لم يجز حذفها في هذه المواضع، فإذا جاز حذفها في هذه المواضع لعوارض تعرض، جاز حذفها أيضاً فيما ذهب إليه سيبويه

(١) **المصدر السابق**، ج٢، ص٨٠.
(٢) **المصدر السابق** ، ج٢، ص٨٠.
(٣) **المصدر السابق** ، ج٢، ص٨١.
(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص٨١.

وهو التشبيه بحركة البناء والجامع بينهما أنهما جميعاً زائدتان، وأنها قد تسقط في الوقف والاعتلال، كما تسقط التي للبناء للتخفيف"(١).

فإن قيل إن سقوطها في الوقف عَرَضي وجائز، لأنها تعود لآخر الكلمة عند وصل الكلام، ويمكن التعرّف عليها -في حالة حذفها- من خلال الموقع الإعرابي للكلمة، رُدَّ على ذلك بأن حذف الحركة، من "هَنُك" عرضي وجائز أيضاً ويمكن التعرّف عليها من خلال الموقع الإعرابي أيضاً "وإذا فارقت هذه الصيغة التي شُبِّهَت لها بسَبُع ظهرت كما تظهر التي للإعراب في الوصل"(٢).

ونتوقف قليلاً عند قول أبي علي: "أنهما جميعاً زائدتان" فهذا معناه أن الأصل هو الإسكان وأن التحريك يقع عند وصل الكلام وعدم الاعتلال. ونود الإشارة هنا إلى أن ما ذهب إليه أبو علي الفارسي في هذا السياق قد سبقه إليه الخليل بن أحمد فيما نقله عنه شيخ النحاة سيبويه بقوله: "وزعم الخليل أن الفتحة والكسرة والضمَّة زوائد وهنّ يَلحَقْن الحرف ليوصل إلى التكلّم به"(٣).

ومقتضى هذا الكلام أن الخليل يقرر أن إسكان أواخر الكلمات هو الأصل في العربيّة، وأن تحريكها طارئ ويحدث عندما تدعو الحاجة إليه، وذلك في حالة وصل الكلام بعضه ببعض، فإذا لم يقتضِ المقام الحركة، لم يؤت بها، وعلى هذا الأساس فالحركة ليست جزءاً من بنية الكلمة، وإنما هي عارض يعرض لهذه البنية.

٢- والأمر الآخر الذي استند إليه أبو عليّ في ردّه، قول المنكرين لظاهرة الإسكان هو أن حركة البناء (حركة عين الكلمة) تدل على المعنى، وقد جاز حَذْفها، وعليه فإنه يجوز حذف حركة الإعراب (حركة لام الكلمة) وإن كانت تدل على المعنى قياساً على حذف حركة عين الكلمة "ألا ترى أن تحريك العين بالكسر في نحو ضُرِبَ يدل على معنى وقد جاز إسكانها فكذلك يجوز إسكان حركة الإعراب"(٤).

ونحن نسلّم بما ذهب إليه أبو علي الفارسي هنا ولكننا نقول: إنّ حذف الحركة، من عين الكلمة يقع في الشعر وفي النثر أيضاً، وقد أقرّ الفارسي بجواز ذلك، فلماذا لم يفعل الشيء نفسه في إسكان لام الكلمة، فيقر بجواز حذف الحركة منها في القراءات القرآنية الآنفة الذكر كما أجاز حذفها في الشعر؟ إنه الخضوع للمقاييس والخشية من انهيار القواعد التي وضعت ليس إلا.

٣- **وأما ابن جني** فقد تناول ظاهرة الإسكان في لام الكلمة في أكثر من مكان في كتابيه "الخصائص" و"المحتسب" وقد نهج منهج أستاذه أبي علي الفارسي في الأخذ برأي سيبويه في جواز إسكان لام الكلمة في

(١) أبو علي الفارسي، **الحجّة للقراء للسبعة**، ج٢، ص٨٢.
(٢) **المصدر السابق**، ج٢،ص٨٢.
(٣) سيبويه، **الكتاب**، ج٤، ص ص ٢٤١، ٢٤٢.
(٤) أبو علي الفارسي، **الحجّة للقراء للسبعة**، ج٢، ص٨٣.

الشعر واختلاس حركتها في النثر، ورفض مذهب أبي العباس المبرد في منع ذلك.

وعزا ابن جني سبب هذه الظاهرة إلى ثقل توالي الحركات مع الضمّ والكسر والميل إلى التخفيف بإسكان حركة الإعراب قياساً على إسكان حركة البناء، ولأن التخفيف لغة منسوبة إلى تميم حيث يقول(١): "أهل الحجاز يقولون يُعَلِّمُهُمْ ويَلْعَنُهُم مثقلة ولغة تميم يُعَلِّمْهُم ويَلْعَنْهم".

ومن شواهده في جواز إسكان لام الكلمة في الشعر قوله:

وَقدْ بَدا هَنْكِ مِنَ المِئْزَرِ

وقول الآخر: فَالْيَوْمَ أَشْرَبْ غيرَ مُسْتحقبٍ

وقول آخر: قالت سُلَيْمى اشْتَرْ لنا سَويقا

وقول غيره: فاحْذَرْ ولا تَكْتَرْ كَرِيّاً أَعْوَجا

مُبيناً أن الإسكان في الكلمات (هَنْك، أشربْ، اشتَرْ، تكتَرْ) من قبيل إجراء المنفصل مجرى المتصل فشُبِّه (هَنُك) في الشاهد الأول بـ(عَضُد) وشُبِّه (رَ بُ غَ) في الثاني بعَضُد أيضاً وشُبِّه (تَ رِ لَ) في الثالث بعَلِمَ وشُبِّه (تَ رِ كَ) في الرابع بِعَلِمَ أيضاً(٢).

ومن شواهدِهِ الشعرية في الإسكان أيضاً قول الشاعر(٣):

فَلَما تبيَّنْ غِبُّ أَمْري وَأَمْرِهِ    وَوَلَّتْ بأعْجازِ الأُمورِ صُدورُ

بإسكان (تبيَّنْ) وهو في الأصل (تَبيَّنَ) فعل ماض مبنيّ على الفتح.

وقول أبي دُواد(٤):

فأبْلوَني بَلِيَّتَكُمْ لَعَلّي    أُصالِحُكُمْ وأَسْتَدْرِجْ نَوِيّا

بإسكان "أَسْتدرجْ" وهو في الأصل "أستدْرِجُ" فعل مضارع مرفوع.

وفي إطار رفض ابن جنّي لمذهب المبرد في إنكاره الإسكان في الشعر حذا حَذْو شيخه أبي علي الفارسي في اعتراضه على هذا المذهب حيث ردّ على المبرد قائلاً(٥): ليس ينبغي أن يطلق على شيء له وجه من العربيّة قائم وإن كان غيره أقوى منه غَلَط".

وكلمات ابن جني هذه-في واقع الأمر- تثير الاستغراب والتساؤل، فَطالما أن لهذه الظاهرة وجْهاً في العربيّة وأنها ليست غلطاً باعتراف ابن جني، إذن، لماذا لم يعترف بجوازها في القراءات القرآنية؟ إنّ

---

(١) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص١٠٩.

(٢) ابن جني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٥٢م، ج٣، ص ص ٩٥، ٩٦.

(٣) **المصدر السابق**، ج١، ص٧٤.

(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص٣٤١.

(٥) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص٢٣٦.

الجواب -في اعتقادنا- يكمن في خضوع ابن جني لقواعده، وعدم استطاعته التخلّص من مقاييسه.

وهكذا يقتصر ابن جني في تجويزه الإسكان على الشعر مرجّحاً رواية سيبويه باختلاس الحركة في النظم على رواية القراء بالإسكان قائلاً: "وكذلك قوله عز وجلّ (فَتُوبُوا إِلَى بَارِئِكُمْ) مختلساً غير ممكن كسر الهمزة حتى دعا ذلك من لطف عليه تحصيل اللفظ إلى أن ادّعى أن أبا عمرو كان يسكّن الهمزة، والذي رواه صاحب الكتاب اختلاس هذه الحركة، لا حذفها البتّة، وهو اضبط لهذا الأمر من غيره من القراء الذين رووه ساكناً، ولم يؤت القوم في ذلك من ضعف أمانة لكن أتوا من ضعف دراية)[١].

بهذه العبارات يذهب ابن جني في خلافه مع القراء شوطاً أبعد من أستاذه الفارسي، لأن مؤدى هذا الكلام -كما هو واضح في النص-الطعن في رواية القراء واتهامهم بقلّة درايتهم بهذا الأمر، وكأنه يريد أن يقول إن الإسكان لا وجه له في العربية لأن الحركة في لام الكلمة علم على الإعراب لا يجوز حذفها إلا لضرورة، ولا تكون تلك الضرورة في النثر، ولو درى القوم ذلك لما رووا الإسكان، فروايتهم له تنمّ عن نقص في المعرفة.

ونعتقد أن ابن جني قد جانبه الإنصاف فيما ذهب إليه هنا فاليزيدي الذي روى الإسكان عالم نحوي وصف بأنه قد تجرد للرواية عن أبي عمرو ولم يشتغل بغيرها، فكيف لعالم في مثل منزلته وعلمه لا يتقن ضبط الرواية؟

وعلى أي حال، فإننا نكتفي بهذا القدر من الكلام في هذه المسألة، فإن لنا عودة إليها في حديثنا عن رأي القراء في الظاهرة، وننتقل لتناول رأي المنكرين لظاهرة الإسكان.

## ثانياً: رأي النحويين المنكرين:

ومن هؤلاء المنكرين لوقوع هذه الظاهرة أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت٢٨٥هـ) وتلميذه الزجاج (ت٣١١هـ).

**١ - أما المبرد** فإنه يذهب إلى عدم جواز إسكان لام الكلمة في الشعر وفي النثر، ويرى أن حذف حركة الإعراب لحن ولا وجه له في العربية، لأن علامة الإعراب قد وضعت للتفريق بين المعاني، ولا يمكن -والحالة هذه- الاستغناء عنها.

اختلف المبرّد بهذا المذهب مع سيبويه الذي أجاز الإسكان في الشعر واحتج له بشواهد شعرية لا

(١) ابن جني، **الخصائص**، ج١، ص ص ٧٢، ٧٣.

يتأتّى فيها التحريك، لأنه يؤدي إلى الإخلال بوزن الشعر، لكن المبرّد ردّ هذه الشواهد وأنشدها بروايات أخرى على النحو التالي:

فقول امرئ القيس:

فاليَوْمَ أَشربْ غَيرَ مُستحْقبٍ     إثماً مِنَ اللهِ ولا واغلِ

رواه المبرد "فاليوْمَ فَاشْربْ" أو "فاليومَ أُسْقى"(١).

وقول الشاعر:

رُحْتِ وفي رِجْلَيْكِ ما فيهما     وقَدْ بَدا هَنْكِ من المِئْزَرِ

رواه المبرّد: "وقد بَدا ذاكِ"(٢).

وقول الشاعر:

إذا اعوَجَجْنَ قُلْتُ صاحِبْ قَوّمِ     بالدَّوِّ أَمْثالَ السَّفين العُوَّمِ

رواه المبرّد: "قلتُ صاحِ قَوّمِ"(٣).

وبذلك تكون الضرورة قد انتفَت واستقام وزن الشعر، وتكون الأبيات قد جاءت على ما ينبغي أن يكون عليه الكلام في الشعر دون خلَلٍ أوْ خروج على أحكام النحو.

أثار المبرّد بردّه رواية سيبويْه للشواهد الشعرية نقد ابن جني الذي أيّد موقف سيبويه على الوجه الذي بَيّنّاه قبل سطور فاعترض على أبي العبّاس المبرّد غير مكتفٍ بالتلميح كما فعل شيخه أبو علي الفارسي، وإنما صرّح بذكره قائلاً: "وأما دفع أبي العباس ذلك فمدفوع وغير ذي مرجوع إليه، وقد قال أبو عَليّ في ذلك في عدّة أماكن من كلامه وقلنا نحن معه ما أيّده وشدّ منه"(٤).

دافع ابن جني عن سيبويه مشيراً إلى أنه قد روى الأبيات كما سمعها عن العرب، وليس لأحد أن يطعن في أمانته وصدقه يقول ابن جني: "وأما اعتراض أبي العباس هنا على الكتاب فإنما هو على العرب لا على صاحب الكتاب لأنه حكاه كما سمعه، ولا يمكن في الوزن أيضاً غيره، وقول أبي العبّاس إنما الرواية فاليوم فاشرب فكأنه قال لسيبويه كذبت على العرب، و لم تسمع ما حكيته عنهم، وإذا بلغ الأمر هذا الحدّ من السّرف فقد سقطت كلفة القول معه"(٥).

بهذه الكلمات يؤكد ابن جنّي على تمكن سيبويه من ضبط ما يرويه عن العرب، قاطعاً أيّ احتمال

---

(١) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص ١١٠، الزجاج، **معاني القرآن**، ج١، ص١٣٦، ١٣٧.

(٢) ابن جني، **المحتسب** ، ج١، ص ص ١١٠، ١١١، الزجاج، **معاني القرآن**، ج١، ص١٣٦، ١٣٧.

(٣) النّحاس أبو جعفر أحمد بن محمد، **إعراب القرآن**، تحقيق زهير غازي زاهد، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٨، ج٣، ص٣٧٨.

(٤) ابن جني، **الخصائص**، ج٢، ص٣٤١.

(٥) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص١١٠.

للتشكيك في شواهده على جواز ظاهرة الإسكان، وبذلك يكون قد ردّ مذْهب المبرّد الرافض لهذه الظاهرة في الشعر.

٢- **وأما الزجّاج (ت٣١١هـ)** فقد درس ظاهرة الإسكان في أكثر من موضع في كتابه (معاني القرآن وإعرابه)، ويبدو ومن خلال دراسته تأثره برأي أستاذه المبرّد (ت٢٨٥هـ) وتأييده له في إنشاده لأبيات سيبويه على الاستقامة بدون إسكان. فقد ذكر الزجاج قراءة حمزة بن حبيب (ت١٥٦هـ) للآية الكريمة "ومكر السّيّئ" (يس/ من الآية ٤٣) بالإسكان، وعقب على القراءة بقوله(١): "وهذا عند النّحويين الحّذاق لَحْنٌ ولا يجوز" جَرْياً على مذهب المبرّد ثم انشد ما رواه سيبويه من قول الشاعر:

إذا اعِوَجَجْنَ قلت صاحِبْ قوّمِ

وقول الآخر:

فاليوْمَ أَشْرَبْ غَيْرَ مُسْتحْقبِ إِثْماً من الله ولا واغِلِ

وقال(٢): "فالكلام الصحيح أن نقول: "يا صاحبُ" أو "يا صاحبِ أقبِلْ" ولا وجه للإسكان، وكذلك فاليوم أَشرَبُ يا هذا" الأمر الذي يفهم منه تأييده لرأي أستاذه المبرد (ت٢٨٥هـ) فيما ذهب إليه وميله لروايته للبيتين على الاستقامة بدون إسكان حيث يقول في موضع آخر(٣): "وهذان البيتان قد أنشدهما جميع النحويين المذكورين وزعموا كلهم أن هذا من الاضطرار في الشعر، ولا يجوز مثله في كتاب الله، وأنشدناهما أبو العباس محمد بن يزيد رحمه الله:

إذا اعوجَجْنَ قُلْتُ صاحِ قوّمِ

**وهذا جيد بالغ**، وأنشدنا:

فاليَوْمَ فاشْرَبْ غَيرَ مُستحْقبِ

وحتى يسلم للزجّاج موقفه طعن في رواية الإسكان عن أبي عمرو متّهماً الراوي بعدم الدقة في الضبط(٤).

يتضح من خلال هذه الأقوال السابقة أن الزجّاج ينهج منهج أستاذه في منعه الإسكان في أواخر الكلمات لأنه لا يتفق مع الفصيح الشائع من كلام العرب، ويتعارض مع المقاييس والأحكام التي أقام عليها مذهبه.

(١) الزجاج (أبو اسحاق ابراهيم بن سرّي)، **معاني القرآن وإعرابه**، تحقيق عبد الجليل شلبي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ج٤، ص٢٧٥.

(٢) **المصدر السابق**، ج١، ص١٣٦.

(٣) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢٧٥.

(٤) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢٧٦.

**ثالثاً: رأي المجيزين لظاهرة الإسكان:**

اختلف موقف النحاة المتأخرين من القراءات القرآنية عن مواقف المتقدّمين، فإذا كان الأوائل قد سعوْا إلى تأسيس علم أرادوا لقواعده أن تكون راسخة وقويّة ومبنيّة على الفصيح الشائع من كلام العرب كي يضمنوا لها البقاء والاستمرار، فتشدّدوا في رفض الخروج عن هذه المقاييس والأحكام التي ارتضوها خشية اهتزازها وانحلالها، فإن المتأخرين منهم قد اطمأنوا -على ما يبدو- على سلامة هذه القواعد، وارتاحت نفوسهم إلى استقرارها، فوقفوا من القراءات القرآنيّة موقفاً مغايراً لسابقيهم يتّسم بالمرونة وعدم التشدّد، فأجازوا كثيراً من تلك القراءات القرآنية التي اعتبرت لحناً عند بعض المتقدّمين.

ويأتي في مقدمة هؤلاء المتأخرين ابن مالك (ت ٦٧٢هـ) الذي بنى منهجه على الاحتجاج بالقراءات القرآنية سواء أكانت متواترة أم شاذّة، وأجاز منها ما اعتبره القدماء لحناً، يقول السيوطي: "كان قوم من النحاة المتقدمين يعيبون على عاصم وحمزة وابن عامر قراءات بعيدة في العربيّة وينسبونهم إلى اللحن، وهم مخطئون في ذلك فإن قراءاتهم ثابتة بالأسانيد المتواترة الصحيحة التي لا مطعن فيها، وثبوت ذلك دليل على جوازه في العربية. وقد ردّ المتأخرون -ومنهم ابن مالك- على مَنْ عاب عليهم ذلك بأبلغ رد، واختار جواز ما ورد به قراءاتهم في العربيّة وإن منعه الأكثرون مُسْتَدلاً به"[١].

ومن هؤلاء المتأخرين الذين انتهجوا هذا المنهج في نظرتهم إلى القراءات القرآنية بعد ابن مالك أبو حيان الأندلسي الذي وقف من ظاهرة إسكان أواخر الكلمات في القراءات القرآنية موقفاً يختلف عن مواقف النحاة المتقدّمين، فأجاز الظاهرة وردّ مذهب المبرد في تلحينها، جاء ذلك في معرض تناوله لرواية الإسكان في قراءة أبي عمرو للآية الكريمة: (فَتُوبُوا إِلَى بَارِئِكُمْ )(البقرة: من الآية٥٤) حيث قال[٢]: "ومنع المبرّد التسكين في حركة الإعراب، وزعم أن قراءة أبي عمرو لحن، وما ذهب إليه ليس بشيء، لأن أبا عمرو لم يقرأ إلا بأثر عن رسول الله صلى الله عليه وسلّم، ولغة العرب توافقه على ذلك، فإنكار المبرّد لذلك منكر".

ومؤدّى هذا الكلام أن أبا حيّان لم يكتف بإنكار ما ذهب إليه المبرّد في منع الإسكان، بل دعّم رأيه في جواز وقوع هذه الظاهرة بحجج متنوعة منها: أنها وردت في قراءة أبي عمرو -وهي سنّة متّبعة تتصل في سندها إلى الرسول عليه السّلام، وثبوت ذلك معناه قبولها في اللغة. ومما يسند هذه القراءة ورود تلك الظاهرة في قراءات أخرى مثل: ما حكاه أبو زيد من قوله تعالى (وَرَسُلُنا لَدَيْهِمْ يكْتُبونَ) (الزخرف: من

---

(١) السيوطي (جلال عبد الرحمن بن أبي بكر)، **الاقتراح في علم أصول النحو** (تصحيح أحمد سليم الحمصي وزميله، جروس برس، الطبعة الأولى، طرابلس ١٩٨٨م)، ص٣٧.

(٢) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، ج١، ص٣٦٥.

الآية ٨٠) بإسكان اللام في (رسلْنا)، وقراءة مسلمة بن محارب للآية الكريمة: (وبُعُولَتُهُنَّ أَحَقُّ بِرَدِّهِنَّ)(البقرة: من الآية٢٢٨) بإسكان التاء في (بُعولَتْهُنّ)، وقراءة حمزة للآية الكريمة (ومَكْر السّيِّئِ) (فاطر: من الاية ٤٣) بإسكان الهمزة في (السَّيِّئْ)[١]، الأمر الذي يشير إلى أن هذه الظاهرة قد شاعت في قراءات أخرى، و لم تعد مقتصرة على قراءة أبي عمرو أو منحصرة في بيئة معينة كما سبق أن أشرنا.

ومن هذه الحجج التي استند عليها أبو حيان الأندلسي في بيان رأيه بجواز إسكان لام الكلمة في النثر وفي الشعر أن لغة العرب تتفق مع ما جاء في القراءات القرآنية من إسكان، حيث إن هذه الظاهرة تنتسب -كما روى أبو عمرو- إلى تميم الذين يميلون في كلامهم إلى التخفيف من ثقل توالي الحركات ويلجأون إلى التسكين[٢].

ومنها أن هذه الظاهرة يمكن قبولها في اللغة قياساً على إسكان حركة عين الكلمة من قبيل إجراء المنفصل مجرى المتّصِل كقولهم "لنا إِبْلان" (بإسكان الباء)، أو أن يكون ذلك من قبيل إجراء وصل الكلام مجرى الوقف، أو للتخفيف من ثقل توالي الحركات[٣].

ومهما يكن من أمر فإننا في ختام عرضنا لآراء النحاة في ظاهرة إسكان أواخر الكلمات يتبيّن لنا مدى اختلافهم في نظرتهم إليها بين متأوّل لها أو منكر أو مجيز، وكيف أن هذه الظاهرة أثارت جدلاً طويلاً بين النحاة امتلأت به كتبهم وامتدّ قروناً. ومع ذلك فإن الناظر في هذه المناقشات لا يتأتى له الخروج برأي موحد للنحاة في هذه الظاهرة، وننتقل إلى القراء في محاولة للتعرف على الحجج التي استندوا إليها في دعم موقفهم من الظاهرة، وردّهم على النحاة الذين انتقدوا أو أنكروا عليهم قراءتهم للآيات الكريمة السابقة بالإسكان.

## رأي القراء في ظاهرة الإسكان:

يختلف رأي جمهور القراء عن رأي النحاة في نظرتهم إلى إسكان أواخر الكلمات على الوجه الذي ألمحنا إليه سابقاً، وذلك راجع -في اعتقادنا- إلى اختلاف منهج الفريقين:فالنحاة أصحاب رأي واجتهاد لا يتورعون- وبخاصة القدامى منهم- عن ردّ القراءة إذا كانت مخالفة لقواعدهم ومقاييسهم، ويخضعونها للنقد اللغوي النحوي، ويجعلونه أساساً في قبولها. أما القراء فإن القراءة عندهم سنة متبعة وهم أهل نقل ورواية، وهذا هو الأساس في منهجهم، وبه عرفوا، لأنهم يعوّلون عليه كثيراً، فلا مجال لرأي أو اجتهاد لهم فيها،

(١) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط** ، ج١، ص٣٦٦.

(٢) **المصدر السابق**، ج١، ص٣٦٥.

(٣) **المصدر السابق**، ج٧، ص٣٠٥.

ذلك ما دَرَج عليه الصحابة والتابعون وأئمة القراء وأكده ابن الجزري بقوله(١): "روينا عن عمر بن الخطّاب وزيد بن ثابت رضي الله عنهما من الصّحابة وعن ابن المنكدر وعروة بن الزبير وعمر بن عبد العزيز وعامر الشعبي من التابعين أنهم قالوا: القراءة سنّة يأخذها الآخر عن الأول فاقرأوا كما علّمتموه، ولذلك كان كثير من أئمة القراءة كنافع وأبي عمرو يقول: لولا أنه ليس لي أن اقرأ إلا بما قرأت لقرأت حرف كذا كذا وحرف كذا كذا".

وعلى هذا الأساس فالقراءة عند أئمة القراء تؤخذ بالشكل الذي رويت فيه عن الرسول عليه السلام، ويتناقلها الخلف عن السّلف-بعد التأكد من صحة النقل والسّند-دون تغيير، وليس لأحد أن يقرأ برأيه، وهم يستندون في حكمهم على القراءة إلى اعتبارات ثلاثة(٢) هي:

١- موافقة العربيّة ولو بوجه.

٢- موافقة المصاحف العثمانية في الرسم ولو احتمالاً.

٣- صحة سندها بأن يرويها العدل الضابط عن مثله حتى تنتهي إلى الرسول صلى الله عليه وسلم.

ويقصدون بقولهم: "موافقة العربيّة ولو بوجه" أن تأتي القراءة مطابقة لوجه من وجوه النحو سواء كان أفصح أم فصيحاً متفقاً عليه أم مختلفاً فيه اختلافاً لا يضر(٣)، بمعنى ألا يكون هذا الخلاف مما يفسد المعنى، ومؤدّى هذا الكلام أن القراء لم يديروا ظهورهم للنحو، بل جعلوا موافقة القراءة لأحكامه ولو بوجه شرطاً في قبولها، ذلك أن القرآن الكريم نزل بلغة العرب، وعليه فإن معرفة وجوه قراءاته ونحوه وصرفه وبلاغته لا تتم إلا بالرجوع إلى كلامهم وتبيّن طرائقهم ومذاهبهم في التعبير، وكلام العرب تتفاوت درجاته في الفصاحة والشيوع: ففيه الأفصح والفصيح والأقل فصاحة، وفيه الشائع والقليل والنادر. وقد بنى النحاة قواعدهم على الكثير الشائع وقاسوا عليه، و لم يقبل البصريون منهم القياس على الشاذ، لكن مذهب القراء مختلف في هذه الناحية فهم يرون أن القراءة إذا صَحّ سندها واشتهرت عندهم و لم تخالف رسم المصحف العثماني ووافقت ما ورد عن العرب حتى لو لم يكن شائعاً بينهم كانت صحيحة ومقبولة، لأن أئمة القراء "لا تعمل في شيء من حروف القرآن على الأفشى في اللغة والأقيس في العربية، بل على الأثبت في الأثر والأصح في النقل والرواية، إذا ثبت عنهم لم يردّها قياس عربيّة ولا فشوّ لغة، لأن القراءة سنة متّبعة يلزم قبولها والمصير إليها"(٤).

لأجل هذا تمسّك القراء برواية الإسكان في الآيات الكريمة الآنفة الذكر، فقرأ بها بعض القراء من

(١) ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ج١، ص٢١.
(٢) ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ج١، ص١٥.
(٣) **المصدر السابق**، ج١، ص١٦.
(٤) **المصدر السابق**، ج١، ص١٦.

السبعة ومن غيرهم على الوجه الذي بيّناه، الأمر الذي يشير إلى صحّة سندها وإلى تواترها وشهرتها عندهم.

ومما يعزز موقفهم من تلك الرواية توفّر موافقتها لقواعد النحاة من الوجه الذي يجيز تخفيف المتحرك بالضمّة أو الكسرة، وورود بعض النظائر لها في العربية. وهذا ما استند إليه ابن الجزري في دفاعه عنها في وجه المبرّد الذي منعها وعدّها لحناً وخروجاً عن أحكام النّحو بحجّة أنها تلغي الحركة الإعرابيّة التي وضعت للتفريق بين المعاني، فردّ عليه ابن الجزري بأن الإسكان له وجه من العربية غير منكر وهو التخفيف وإجراء المنفصل من الكلام مجرى المتصل من كلمة نحو إبل وعُنُقَ، وقد أجازه شيخ النحاة سيبويه في الشعر، وتبعه في مذهبه جمهور النحويين، كما أن له نظائر في لغة تميم وأسد، وفي أشعار العرب، ثم إنّ إجماع العلماء على جواز إسكان حركة الإعراب في الإدغام يعتبر دليلاً على جواز الإسكان هنا(١).

أما القول المنقول عن سيبويه بأن أبا عمرو بن العلاء قد قرأ الآيات الكريمة السابقة باختلاس الحركة فيها، وأن الراوي قد أساء السّمع عنه، و لم يضبط النقل ورواها بالإسكان، فقد سبق أن ألمحنا إلى بطلان هذا الرأي، ذلك أن الراوي الذي نقل الإسكان عن أبي عمرو والذي سمعه منه شفاهاً هو أبو محمد يحيى اليزيدي العالم النحوي والإمام في القراءة والذي وصف بأنه قد تجرد للرواية عن أبي عمرو و لم يشتغل بغيرها فكيف لعالم في مثل مكانته و علمه لا يضبط سماع القراءة ونقلها؟ لذلك ردّ الحافظ أبو عمرو الداني هذا القول بأن أشار(٢) إلى أن اليزيدي قد نقل عن أبي عمرو قراءات أكثر خفاء ودقّة من قراءة الإسكان، و لم يقل أحد إنه قد أساء السَّمْع فيها و لم يدقّقْ في ضبطها ونقلها، ومنها قراءة إشمام الهاء من (يهدي) والخاء من (يخصمون) شيئاً من الفتح، وكذلك قراءة إشمام الراء من (أرنا) شيئاً من الكسر. وقد سبق أن بَيّنّا أن اختلاس الحركة معناه الإسراع في نطقها، والإبقاء على جزء منها وعدم تحقيقها أو إلغائها تماماً، أما الإشمام فلا صوت فيه، وليست هناك حركة إطلاقاً(٣)، ويتعرّف عليه بالرؤية، ولا يستطيع الأعمى التحقق منه، لذلك كان أكثر خفاء من الاختلاس. ومع ذلك كان اليزيدي دقيقاً في رواية الإشمام في هذه الآيات، و لم يشكك أحد في روايته، فلماذا لا يكون كذلك في رواية الإسكان؟ ولماذا يقال إنه قد أساء سمعها ونقلها وأنّها في حقيقة الأمر اختلاس للحركة؟ ولو كانت القراءة اختلاساً للحركة -كما يقولون- هل ستخفى عليه؟ لهذا يختم أبو عمرو الداني ردّه بقوله: "فلو كان ما حكاه سيبويه صحيحاً لكانت روايته في (أرنا) ونظائره كروايته في (بارئكم) وبابه سواء، و لم يكن يسيء السّمع في موضع ولا يسيئه في آخر مثله"(٤).

(١) ابن الجزري، **النشر**، ج٢، ص ص ١٦٠، ١٦١.
(٢) انظر **المصدر السابق**، ج٢، ص١٦١.
(٣) ابن جني، **الخصائص**، ج١، ص٧٣.
(٤) ابن الجزري، **النشر**، ج٢، ص١٦١.

وسار في نفس الاتجاه ابن الجزري الذي أكَّدَ دقّة القراء في نقل ما يروون نافياً تهمة عدم الضبط عنهم بقوله: "فإنّ من يزعم أن أئمة القراءة ينقلون حروف القرآن من غير تحقيق ولا بصيرة ولا توقيف فقد ظنّ بهم ما هم منه مبرأون وعنه منزّهون"(١).

ومما يعزز موقف القراء من ظاهرة الإسكان أيضاً أن لها نظائر في العربيّة: فقد وردت في أشعار العرب، وسُقْنا أمثلة منها في معرض حديثنا عن رأي النحاة فيها، وجاءت كذلك في لغة أقوام من العرب هم بنو أسد وتميم. والله -عزت قدرته- يسّر على عباده، فكان من تيسيره أن أمر رسوله بأن يقرئ كل قوم بلغتهم وما جرت عليه ألسنتهم" فالهذلي يقرأ (عتى حين) يريد (حتّى حين) لأنه هكذا يلفظ بها ويستعملها، والأسْدي يقرأ: تِعْلَمون وتِعْلَم و(تسْوَدّ وجوه) وَ (أَلم إِعْهَد إليكم) ، والتميمي يهمز والقرشي لا يهمز"(٢). ذلك أن العرب زمن البعثة المحمدية، كانوا قبائل متعدّدة، ولهجاتهم مختلفة. ولو فرض الله عليهم أن يقرأوا القرآن بصورة واحدة لكان ذلك تكليفاً يشقّ عليهم، ولعجز كثير منهم أن يتحوّل عن لهجته التي نشأ عليها إلى لهجة أخرى، إلا بعد طول تدريب ومران، لذا أذن الله تعالى لرسوله أن يقرئ كل قوم كما اعتادت عليه ألسنتهم، فقال عليه الصّلاة والسلام(٣): "نزل القرآن على سبعة أحرف، فاقرأوا ما تيسَّر منه". وكان ذلك مدعاة لاختلاف القراءات القرآنية وتعدّدها، على أنّ هذا التعدد في هذه الصّور الرّاجعة إلى اللهجات لم يؤدّ إلى تناقض في الأحكام أو المعاني التي أراد الله بيانها للناس(٤).

هكذا بدا القراء مطمئنين إلى سلامة موقفهم من قراءة الإسكان، متمسّكين بها، واثقين من قدرتهم على ضبط ما يسمعون وعلى التحقق من صحّة السَّند، ولا يبالون بعد ذلك أن تختلف مع قواعد النحاة، وأن ينكر هؤلاء عليهم مذهبهم فيها، "فكم من قراءة أنكرها بعض أهل النّحو أو كثير منهم و لم يعتبر إنكارهم بل أجمع الأئمة المقتدى بهم من السَّلَف على قبولها كإسكان (بارئكم ويأمركم) ونحوه"(٥).

ومهما يكن من أمر فإننا في ختام هذا العرض لآراء الفريقين في ظاهرة إسكان أواخر الكلمات نرى أن كل فريق قد بقي متشبّثاً برأيه: فجمهور النحويين تأوّلوا الظاهرة على أساس اختلاس الحركة فيها كي تنسجم مع قواعدهم التي ارتضوها ولا تخرج عنها، وجمهور القراء تمسّكوا بإسكان الحركة وقرأ بها بعض أئمتهم من السبعة وغيرهم لاعتقادهم بتوفر شروط القراءة الصحيحة فيها، دون أن يبالوا بإنكار كثير من علماء النّحو لمذهبهم، الأمر الذي لا يساعد على الخروج برأي متفق عليه في هذه الظاهرة.

---

(١) ابن الجرزي، **النشر**، ج٢، ص١٦١.

(٢) ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، **تأويل مشكل القرآن**، شرحه ونشره أحمد صقر، المكتبة العلمية، القاهرة ١٩٧٣م، ص٣٩.

(٣) ابن حجر (أحمد بن علي)، **فتح الباري بشرح البخاري** (تحقيق وتصحيح عبد العزيز بن عبد الله بن باز، نشر وتوزيع رئاسة إدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد، الرياض، ١٣٧٩هـ)، ج١، ص٢٣.

(٤) أحمد البيّلي، **الاختلاف بين القراءات**، دار الجيل، بيروت والدار السودانية للكتب، الخرطوم، ١٩٨٤م، ص٥٤.

(٥) ابن الجزري، النشر، ج١، ص١٦.

استمرّ الخلاف بين القدماء -على هذا الوجه- متداولاً، وتناقلته أمهات كتب النحو والقراءات والتفسير دون إيجاد تفسير لهذه الظاهرة، أو تقديم حَلّ للمشكلة القائمة بين الفريقين، أو الخروج برأي موحّد في هذه الظاهرة، الأمر الذي يحدونا لأن ننتقل إلى المحدثين في محاولة للتعرف على رأيهم، وكيفية تفسيرهم للظاهرة وإيجاد حلٍّ لها.

## رأي المحدثين في الظاهرة

من المحدثين من يرى تفسير ظاهرة إسكان المتحرّك في أواخر الكلمات على أساس النظام المقطعي لنسج الكلمة العربيّة، ومنهم من يرى أن ظاهرة الإسكان في لهجة تميم ربما تمثل بوادر للتخلّي عن حركات الإعراب في اللهجات العربيّة المحكية على النّحو الذي انتهى إليه الأمر في لهجاتنا المعاصرة، فكيف يكون ذلك؟

**١ - النظام المقطعي وظاهرة الإسكان:**

بتطبيق النظام المقطعي على ما ورد من أمثلة ظاهرة الإسكان، وبالعودة إلى تحليل جمهور النحويين للظاهرة -كما مرّ سابقاً-، وإشارتهم إلى أنها تقع في الكلمات المفردة نحو (فَخِذٍ / فَعِلٍ) و(سَبُعٍ، فَعُلٍ) و(إبلٍ، فِعِلٍ) و(ضُرِبَ، فُعِلَ) وَ (عَلِمَ، فَعِلَ) فإن نسج كل كلمة في تقسيمها المقطعي يتكون في حالة الوقف من مقطعين: مقطع قصير مفتوح (ص ح) (النوع الأول) ومقطع مقفل (ص ح ص)(النوع الثالث) [١] على النحو التالي: (فَ + خِذْ). (سَ + بُعْ)، (إِ + بِلْ). (ضُ + رِبْ). (عَ + لِمْ). ومثل هذه الكلمات ذات المقطعين تتحوّل في ظاهرة الإسكان وفق ما قرّره القدماء ليصبح النطق بها على النّحو التالي: فَخْذْ، سَبْعْ، إِبْلْ، ضُرْبْ، عَلْمْ. **أي إلى كلمات ذات مقطع واحد مقفل (النوع الخامس) هكذا (ص ح ص ص).**

ويمكن أن تقع هذه الظاهرة في كلمتين فيحدث التسكين على تَشبيه المنفصل بالمتصل كما في قول الشاعر[٢]:

قالَتْ سُلَيْمى اِشْتَرْ لَنا سَويقا

وقول الآخر[٣]:

فالْيَوْمَ أَشْرَبْ غَيْرَ مُسْتَحْقِبٍ

(١) للتعرّف على أنواع المقاطع العربية في نسج الكلمة العربية، انظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية** (دار النهضة العربية. الطبعة الثالثة، القاهرة (١٩٦١)، ص١١٣.

(٢) ابن جني، **الخصائص**، ج٣، ص٩٦.

(٣) **المصدر السابق**، ج٣، ص٩٦.

لأن (ترِلَ) في (اشْتَرِلَنا)على وزن (فَعِلَ) و(رَبُغَ) في (أَشرَبُ غَير) على وزن (فَعُلَ) فهما تشبهان (عَلِمَ و(سَبُعَ)، وتتكوّنان -في حالة الوقف- من مقطعين: الأول مفتوح قصير (ص ح)، والثاني مقفل (ص ح ص) هكذا: (ت + رِلْ) وَ (رَ + بُغْ)، لتتحوّلا في ظاهرة الإسكان إلى مقطع واحد مقفل (ص ح ص ص) على النحو التالي: ترْلْ) و(رَبْغْ). وهكذا في بقيّة الكلمات التي تقع على هذه الشاكلة. ومنه يتّضح أنّ تتابع ثلاثة أصوات متحركة يجيز إسكان أوسطها سواء وقع ذلك في كلمة واحدة نحو (فَخِذٍ) (فَعِلٍ) أو في كلمتين نحو (ترِلَ) و(رَبُغَ) بشرط أن تكون على مثال الأوزان التي مرّ ذكرها[١].

ويذهب الدكتور عبد الصبور شاهين (في دراسته لظاهرة الإسكان عند أبي عمرو بن العلاء) إلى أن هذا المقياس ا لمقطعي "ليس بعسير تطبيقه على مثل "بارئكم" حيث تكون زنة القطاع (فِعِل) و"يأمُرُكُمُ" (فُعُل) و"يجمَعُكُم" (فَعُل) و"يُعَلِّمُهُم" بزنة (فِعُل) إلى آخر تطبيقات هذا القياس"[٢]، والمقصود بهذا الكلام أن (رِئِك) في بارِئِكُمْ على وزن (فِعِل) و(مُرُك) في يأمُرُكُم، على وزن (فُعُل) و(مَعُك) في يَجْمَعُكُمْ بزنة (فَعُل) و(لِمُه) في يُعَلِّمُهُم بزنة فِعُل. فتوالت ثلاثة مقاطع متحركة الأمر الذي يجيز إسكان أوسطها وهو لام الكلمة فيها أي الهمزة في بارئكم، والراء في يأمركم والعين في يجمعكم والميم في يعلّمهم.

ويتخذ القراء -كما سبق أن أشرنا- جواز إسكان حركة الإعراب في الإدغام -عند النحويين وفي مقدمتهم سيبويه- دليلاً على جواز الإسكان في الأمثلة المروية به في القراءات القرآنية. يقول سيبويه في باب الإدغام[٣]: "فإن كان قبل الحرف المتحرّك الذي وقع بعده حرف مثله حرف متحرّك ليس إلاّ، وكان بعد الذي هو مثله حرف ساكن حَسُن الإدغام وذلك نحو قولك: يَددّاودَ ". فالدال الأولى متحركة، وقد سُبقت بصوت متحرك (يَـ) وأُتبعت بصوت آخر متحرك (دا)، الأمر الذي يجيز إسكان الوسط، أي هذه الدال الأولى التي هي لام الكلمة الأولى، وهذا معناه أن لام الكلمة في وصل الكلام إذا لقيت مثلها متحرّكاً وسبقت بمتحرّك يصبح عندنا ثلاثة متحرّكات، وحينئذٍ يحسن الإدغام. والإدغام هنا يعني الإسكان للام الكلمة الأولى التي هي موضع الحركة الإعرابية لا غير. وتتفق وجهة النظر الحديثة معهم فيما ذهبوا إليه في هذه المسألة حيث لا يمكن الفصل بين ظاهرتي الإدغام والإسكان في تلك الأمثلة، لأن الإدغام ليس إلا إسكاناً للام الكلمة الأولى الذي هو موضع ظهور الحركة الإعرابية يعقبه بعد ذلك تغير للصوت إن كان مختلفاً طبقاً لقانون المماثلة، ومن هنا جاء الربط بين الظاهرتين لأن المشكلة واحدة من الوجهة الإعرابيّة

(١) انظر شاهين، عبد الصَّبور، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، ص٣٥٢.

(٢) شاهين، عبد الصبور، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، ص٣٨٦. من الواضح أن عبد الصبور في تطبيقه المقياس المقطعي على هذه الأمثلة يبني ما ذهب إليه على أقوال ابن جني الذي يأخذ ثلاثة أصوات متحركة دون النظر إلى باقي الحروف كما في (أَشرَبُ غيْر) فقد أخذ منها رَبُغَ (فَعُلَ) واعتبر الحرف الأخير منها (غَ) صوتاً متحركاً (مقطعاً مفتوحاً) دون اعتبار الياء بعده. لأن ابن جنّي لو فعل ذلك لأصبح المقطع (غَيْـ) مُغْلقاً. ومن هنا لم ينظر د. عبد الصبور إلى الميم الساكنة في نهاية الكلمات: بارئكم، يأمركم، يجمعكم، يُعلِّمهم، واكتفى بأخذ الحروف الثلاثة المتحرّكة قبلها على هذا الأساس المتقدّم.

(٣) سيبويه، **الكتاب** (٤٣٧/٤).

وهي حذف الحركة الإعرابيّة من باب التخفيف، لأنهم يجدون في تتابع الحركات ثقلاً فينـزعون إلى الإسكان، والكلمة في نظرهم معربة بحركة محذوفة للتخفيف(١). ولا فرق في الواقع بين الإسكان في قوله تعالى: (إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ )(البقرة: ٦٧)، وقوله: (فَلِلَّهِ الْعِزَّةُ جَمِيعاً )(فاطر: ١٠) وقوله: (وَيَقُولُونَ سَيُغْفَرُ لنا)(لأعراف: ١٦٩) لأنه واقع في آخر الكلمات: (يأمر. العزة، سيُغْفرْ) ومؤدٍ إلى حذف الحركة الإعرابية منها، وإن كان الإسكان في المثال الثاني يؤدي إلى إبدال التاء جيماً لتقاربهما في المخرج ثم إدغامها في الجيم في بداية الكلمة الثانية تبعاً لقانون المماثلة، وكذلك الأمر في المثال الثالث حيث يؤدّي إسكان الراء إلى إبدالها لاماً لتقاربهما في المخرج وإدغامها في اللام الثانية للغرض نفسه، وتنتسب الظاهرتان (الإسكان والإدغام) إلى بني تميم الذين اعتادوا إسكان أواخر الكلمات، ومعنى ذلك أنهما يمثلان اتجاهاً عاماً لدى الناطقين بتلك اللهجة ينجم عنه أداء لغوي لا شعوري عندهم يدخل في حكم السليقة اللغوية.

وخلاصة الأمر في كل ما تقدم أن الدّاعي إلى إسكان لام الكلمة في ظاهرة الإسكان (وكذلك في ظاهرة الإدغام بالطبع) هو تتابع ثلاثة مقاطع مفتوحة من كلمتين الأمر الذي يجيز إسكان أوسطها وهو لام الكلمة الأولى، وعلى هذا الأساس فإن ظاهرة الإسكان تخضع في جوهرها للنظام المقطعي الذي يجري عليه الكلام العربي.

ولا شك أن هذا التفسير يريحنا من التأويل الذي لجأ إليه النحاة القدامى، أو الحكم بالتخطئة واللحن، في دراستهم للظاهرة، ويجنبنا الخلاف الذي وقع بينهم، ويعفينا من الجدل الذي ثار بين القراء والنحاة. والأهم من كل ذلك أنه يقربنا من المناهج اللغوية الحديثة ومن روح العصر الذي نعيش فيه.

### ٢ - ظاهرة الإسكان واللهجات العربيّة القديمة:

ومن المحدثين من يرى أن ظاهرة إسكان المتحرّك في أواخر الكلمات على نحو ما ورد في تلك الأمثلة والشواهد السابقة، وفي تميم وأسد وغيرهما، ربّما تكون مقدّمة وإرهاصاً للتخلّي عن الحركات الإعرابية في اللهجات المحكية (الدّارجة)، ذلك أن تلك المرحلة من تاريخ اللغة العربيّة شهدت فتوحات إسلاميّة واسعة، وانتشاراً للإسلام خارج الجزيرة العربيّة، ونزوحاً لقبائل عربيّة من الحجاز ونجد وباقي الأرجاء للعيش في تلك البلاد المفتوحة، الأمر الذي أدّى إلى اختلاط العرب بالأعاجم، مما كان له الأثر الكبير في فساد الملكة اللسانيّة لدى الأجيال الناشئة من العرب، وانتشار اللحن بينهم. وهذا ما عبّر عنه ابن خلدون (ت٨٠٨هـ) بقوله(٢): "فلما جاء الإسلام وفارقوا الحجاز لطلب الملك الذي كان في أيدي الأمم والدول، وخالطوا العجم، تغيّرت تلك الملكة بما ألقى إليها السمع من المخالفات التي للمتعرّبين من العجم.

(١) شاهين، عبد الصبور، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، ص ص ٣٨٢، ٣٨٣.

(٢) ابن خلدون (عبد الرحمن). **المقدمة** (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى/ ١٩٩٣)، ص٤٧٠.

والسّمع أبو الملكات اللسانيّة، ففسدت بما ألقى إليها مما يغايرها لجنوحها إليه باعتياد السمع".

ويحدثنا الرواة عن حوادث فرديّة. وقع فيها اللحن أمام الرسول عليه السلام، وأمام الخلفاء الراشدين، فاستنكروه ونبّهوا إلى إصلاحه[١]. غير أن مثل هذا اللحن كان في دائرة محدودة، ثم أخذ يدخل في مرحلة جديدة في زمن الدولة الأمويّة نتيجة هذه الفتوحات الإسلاميّة وكثرة مخالطة العرب للأعاجم، واتخاذ الكثير منهم الجواري والإماء من العجم في البيوت. فاتسع اللحن وتسرّب إلى الأوساط العليا في المجتمع كالخلفاء والولاة والفقهاء والشعراء وغيرهم من أمثال الوليد بن عبد الملك وعبيد الله بن زياد وخالد بن عبد الله القسري وخالد بن صفوان وأبي حنيفة والفرزدق وآخرين[٢].

استحدثت لدى هذه الأجيال الناشئة ملكة لسانية ممتزجة من الملكة الأولى التي كانت للعرب ومن الملكة الثانية التي للعجم، وهي ملكة ناقصة[٣] عن الأولى التي كانت للآباء والأجداد قبل اختلاطهم بأبناء الأمم الأخرى من غير العرب. ولهذا لم يعد العربي ينطق اللغة على سجيّته كما كان العهد به في الجاهلية وصدر الإسلام[٤]، و لم تعد السليقة اللغويّة تسعفه في سلامة لغته لدى مخاطبته الآخرين، بعد أن انتشر اللحن على نحو ما نقل الجاحظ (ت٢٥٥هـ) عن بعضهم قال: "ارتفع إلى زياد رجل وأخوه في ميراث فقال: إن أبونا مات وإن أخينا وثب على مال أبانا فأكله. فأما زياد فقال: الذي أضعت من لسانك أضَرّ عليك مما أضعت من مالك"[٥].

هكذا كانت العرب تستقبح اللحن وتنفر منه حتى قيل[٦]: "اللحن في الكلام أقبح من التفتيق في الثوب والجدريّ في الوجه".

لهذا كله أصبحت الحركة الإعرابيّة تمثل عبئاً ثقيلاً على كاهل العربي لعدم تمكنه من سلامة لغته عند الحديث في كثير من الأحيان، ولخشيته من الوقوع في الخطأ في كلامه، فقد قيل لعبد الملك بن مروان: "لقد عجل عليك الشيب يا أمير المؤمنين، قال: شيّبني ارتقاء المنابر وتوقع اللحن"[٧]. وأخذ بعضهم ينفر من النطق بالحركة، وينزع إلى التسكين، طلباً للسلامة وتلافياً للّحن، فقد روى الجاحظ (ت٢٥٥هـ) أن مهدي بن هليل كان يقول: "حدثنا هشامْ مجزومة ثم يقول: ابنْ ويجزمه ثم يقول حسّانْ ويجزمه، لأنه حين لم يكن نحويّاً رأى السّلامة في الوقف"[٨].

---

(١) أبو الطيّب اللغوي، **مراتب النحويين**، تقديم وتعليق محمد زينهم (دار الآفاق العربية، القاهرة ٢٠٠٣م)، ص١٤.

(٢) ابن عبد ربه الأندلسي (أحمد بن محمد)، **العقد الفريد**. تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر ١٩٤٠م، ج٢، ص ص٢٧٥-٢٧٩ والجاحظ (عمرو بن بحر) البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون.مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الرابعة، ج٢، ص ص ٢١٠-٢٢٤.

(٣) ابن خلدون، **المقدمة**، ص٤٧٧.

(٤) الزبيدي (محمد بن الحسن)، **طبقات النحويين واللغويين** (تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم. دار المعارف، الطبعة الثانية. القاهرة ١٩٧٣)، ص١١.

(٥) الجاحظ، **البيان والتبيين** ٢/٢٢٢.

(٦) ابن عبد ربه الأندلسي، **العقد الفريد**، ٢/٢٧٥.

(٧) **المصدر السابق**، ٢/٢٧٥.

(٨) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ٢/٢٢١.

أدّى هذا الوضع القائم في تلك الفترة الزمنيّة إلى بروز تحوّلات في النظام الإعرابي للعربيّة عبّر عنه الدكتور نهاد الموسى بقوله: "وخلال تلك الحقبة من تاريخ العربيّة كان اتجاه شمولي داخل النظام الإعرابي يَتَشكّل ويتبلور في صورة من التحوّلات الكليّة والجزئية. وهو اتجاه ينحو نحو اطّراح الحركة الإعرابيّة، ويبدو كأنما هو النواة الأولى لظاهرة التسكين التي سادت في اللهجات المحكية"(١).

ومن هذه التحوّلات التي بدأت تظهر اتجاه نحو الإسكان في بعض اللهجات العربيّة القديمة في مواضع تقتضي ظهور الحركة وعدم اختفائها، حيث إن الإعراب بالحركة في اللغة المشهورة الشائعة ما يزال هو الوجه الغالب. ومما ورد من ذلك:

**١ - إسكان ياء المنقوص في حالة النصب:**

اللغة الفصيحة المشهورة في إعراب الاسم المنقوص أن ينصب بفتحة ظاهرة على الياء نحو قوله تعالى: (يا قومنا أجيبوا داعِيَ الله) (الأحقاف/٣١). ومن العرب مَنْ يعامل الاسم المنقوص في حالة النصب معاملته في حالتي الرفع والجر فيحذف الفتحة من الياء، وزعم أبو حاتم السجستاني(٢) أنّ إسكان الياء في المنقوص في حالة النصب لغة لبعض العرب. ومن الشواهد التي ذكرها النحاة على هذه اللغة قول الشاعر(٣):

وكسوْتَ عاري لَحْمِهِ فتركْتَهُ

فإن قوله: "عاري" مفعول به منصوب، وحقه أن تظهر الفتحة على الياء في آخره، لكنه سكّن الياء وحذف الفتحة على هذه اللغة لبعض العرب. وقوْل الآخر(٤):

ولو أنّ واشٍ باليَمامةِ دارُهُ وَداري بأعْلى حَضْرموتَ إهتَدى لِيا

فقوله: "واش" اسم إنّ منصوب، وحقّه أن ينصب بفتحة ظاهرة وأن يقال: "واشياً" لكنه سكّن على هذه اللغة، وحذفت الياء واستعيضَ عنها بالتنوين.

وقول شاعر آخر(٥): كأَنّ أيديهنَّ بالقاعِ القَرِقْ

"أيديهنّ" اسم كأنّ منصوب، وحقّه أن تظهر الفتحة على الياء وأن يقال "أيديَهُنَّ"، لكن الشاعر جاء به على هذه اللغة التي تسكن ياء المنقوص في حالة النصب.

---

(١) الموسى، نهاد، **ظاهرة الإعراب في اللهجات العربيّة القديمة**، (مجلة الأبحاث، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، كانون الأول ١٩٧١م)، ص٧٧.

(٢) أبو حيان الأندلسي، **ارتشاف الضرب** ٨٤٩/١.

(٣) السيوطي، **همع الهوامع** ١٧٩/١.

(٤) **المصدر السابق**، ١٧٩/١، والأشموني، **شرحه على الألفية** ٤٤/١.

(٥) السيوطي، **همع الهوامع** ١٧٩/١.

وفي تخريج النحاة لهذه الشواهد المتقدّمة عزوها إلى الضرورة التي ألجأتهم إلى إسكان الياء لإقامة الوزن، وقد وصفها أبو العباس المبّرد بأنها "من أحسن ضرورات الشعر لأنه حمل حالة النصب على حالتي الرفع والجر"(١). ولا مبّرر لما ذهب إليه النحاة في اعتقادنا إذا صَحّ قول أبي حاتم السجستاني بأنها لغة لبعض العرب، ومما يعزّز قوله ورود هذه الظاهرة (تسكين ياء المنقوص في حالة النصب) في غير الشعر حيث إنها وردت في قراءة قرآنية للآية الكريمة "من أوسط ما تطعمون أهليكم" (المائدة / ٨٩) حيث قرئت: "من أوسط ما تطعمون أهاليكم" بإسكان الياء، وعقّب عليها أبو حيّان الأندلسي بقوله(٢): "وقرأ جعفر الصادق "أهاليكم" جمع تكسير وبسكون الياء .. وأما تسكين الياء في أهاليكم فهو كثير في الضرورة، وقيل في السّعة ... شبّهت الياء بالألف فقدرت فيها جميع الحركات".

**٢ - إسكان آخر المضارع المعتل الآخر في حالة النصب:**

الأصل في المضارع المعتل الآخر بالياء أو الواو أن تظهر الفتحة في آخره في حالة النصب نحو قوله تعالى: (وما كنا لنهتديَ لولا أن هدانا اللهُ) (الأعراف/٤٣) وقوله: (فأولئك عسى اللهُ أن يَعْفُوَ عنهم) (النساء/٩٩).

هذه هي اللغة المشهورة في إعراب المضارع المعتل الآخر، ووردت شواهد على خلاف المطرد في كلامهم تذهب إلى حذف الحركة وتسكين الواو والياء في حالة النصب، ومنها قول الشاعر(٣):

إذا شئت أن تَلْهو ببعْضِ حَديثِها نَزَلْنَ وأَنْزَلْن القَطينَ المولَّدا

وقول آخر(٤):

فما سَوَّدَتْني عامرٌ عَنْ وراثَةٍ أبى الله أنْ أَسْمو بأُمٍّ ولا أبِ

وقول غيره(٥):

كي لِتَقْضيني رقيَّةُ ما وَعَدَتْني غيْرَ مُخْتَلَسِ

وقول آخر(٦):

ما أَقْدَرَ اللهُ أَنْ يُدْني على شَحَطٍ مَنْ دارُهُ الحُزْنُ مَمَّن دارُهُ صولُ

بتسكين الواو في (تلهو وأسمو) والياء في (تَقْضي ويُدني) واللغة المشهورة فيها أن يقال: (تَلْهُوَ، أَسْمُوَ،

(١) الأشموني، **شرحه على الألفية** ٤٤/١.

(٢) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط** ٣٥٣/٤.

(٣) ابن جني، **الخصائص** ٣٤٢/٢ والسيوطي، **همع الهوامع** ١٨٢/١.

(٤) ابن جني، **الخصائص** ٣٤٢/٢.

(٥) ابن هشام (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف)، **أوضح المسالك**. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة السادسة، الرياض ١٩٧٤)، الجزء الرابع، ص١٥١، وأبو حيان، **الارتشاف** ٨٤٦/٢.

(٦) الأشموني، **شرحه على الألفية** ٤٥/١.

تقضِيَ، يُدْنِيَ) بإظهار الحركة في آخرها.

وأشار ابن جني إلى أن إسكان الياء في موضع النصب قد وقع كثيراً، وشبهت الــواو في ذلــك بالياء[١].

وقد وردت الظاهرة في قراءة قرآنية للآية الكريمة: (إلا أن يَعْفون أو يَعْفُوَ الذي بيده عقدة النكاح) (البقرة/ ٢٣٧) حيث قرأها الحسن البصري بإسكان واو الفعل في "يعفو"[٢].

**٣- إسكان المتحرّك في آخر الكلمة في الوقف:**

ويمثل الوقف مظهراً آخر من مظاهر حذف الحركة من آخر الكلمات. ولعلّ هــذه الظــاهرة أن تكون "من المعالم البارزة على طريق اتجاه العربيّة إلى التسكين، فإن الوقف في أبرز مظاهره العمليّة اتجاه في التسكين بإسقاط الحركة"[٣].

والغرض من التسكين في الوقف هو الاستراحة، وتكون بالسكون أبلغ[٤]. ومعلــوم أن النحــاة يجيزون هذا التسكين في أواخر الكلمات في الوقف، دون أن يكون لذلك أثر على معنى العبــارة حيــث يستدل على الحركة المحذوفة من خلال الموقع الإعرابي للكلمة، وعلى هذا الأساس تكون هذه الحركــة إذا أسكنت في الوقف مرادة[٥].

**٤- الإسكان في وصل الكلام:**

لم يقتصر إسكان المتحرّك في أواخر الكلمات على الوقف، بل وجدنا صوراً منه تنتقل إلى ثنايــا الكلام إجراء للوصل مجرى الوقف، وتشير هذه الظاهرة إلى بُعْد جديد من تفشي ظاهرة التسكين في البناء النحوي في العربيّة[٦].

وتقع هذه الظاهرة في وصل الكلام في الشعر بكثرة. وقد تقع في سعة الكلام في النثر بقلّة على نحو ما أشار إليه ابن مالك بقوله[٧]:

وربّما أعطِيَ لفظُ الوصلِ ما　　　للوقف نثراً، وفشا مُنْتَظَما

(١) ابن جني، **الخصائص** ٢/٣٤١، ٣٤٢.
(٢) ابن جني، **المحتسب** ١/١٢٥.
(٣) الموسى، نهاد، **ظاهرة الإعراب في اللهجات العربيّة القديمة**، ص٧٨.
(٤) محمد الخضري، **حاشيته على ابن عقيل** (دار إحياء الكتب العربيّة لأصحابها عيسى البابي الحلبي وشركاه)، ج٢، ص١٧٦.
(٥) أبو علي الفارسي، الحجّة ٢/٨٢.
(٦) الموسى، نهاد، **ظاهرة الإعراب في اللهجات العربيّة القديمة**، ص٧٩.
(٧) **شرح الأشموني** ٣/٧٦١.

ومن مظاهر وقوع التسكين في الشعر قول الشاعر[١]:

ومَنْ يَتّقْ فإن اللهَ مَعْهُ ورِزْقُ اللهِ مُؤْتابٌ وغادِي

فقد أسكن الفعل (يَتَّق) على خلاف الأصل، حيث إنه فعل مضارع مجزوم بحذف حرف العلّة من آخره، وعلى هذا الأساس يقال "يَتَّقِ" بتحريك آخره بالكسرة.

وقول غيره[٢]:

فَظَلْتُ لدى البيتِ العَتيق أُخيلُهُ ومُطِوايَ مشتاقان لَهْ أَرِقانِ

بإسكان الضمير الهاء في (لَه) وأصله هُنا التحريك بالضمَّة.

وقول الآخر[٣]:

وَأشرَبُ الماءَ ما بي نَحْوَهُ عَطَشٌ إلاّ لأَنّ عُيونَهْ سَيْلُ واديها

بإسكان الضمير (الهاء) في (عُيونَهْ) أيضاً على خلاف الأصل في تحريكه.

وقد تسرّبت ظاهرة إسكان الضمير (الهاء) إلى النثر، وروى أبو الحسن[٤] أَنَّها لغة لأزد السّراة يقولون: مررت بهْ أمس. كما تسربت إلى القراءات القرآنيّة حيث قرأ أبو عمر وبن العلاء وحمزة بن حبيب وأبو بكر الآيات الكريمة التالية: (ومِنْ أهلِ الكتابِ مَنْ إنْ تأمَنْهُ بقنطار يُؤَدِهِ إليك) (آل عمران/٧٥) و(وَمَنْ يُرِدْ ثَوابَ الدّنيا نُؤْتِهِ منها) (آل عمران/ ١٤٥) (ويَتبعُ غيْرَ سبيل المؤمنين نُوَلِّهِ ما تولّى وَنُصْلِهِ جهنم وساءت مصيراً) (النساء/١١٥) بإسكان الهاء في "يُؤَدِّهْ، و"نُؤْتِهْ" و"نُوَلِّهْ" و"نُصْلِهْ"[٥].

## ٥ - الإسكان في تميم وأسد:

تجاوز الأمر في تميم وأسد ما تقدّم كلّه، فلم يعد يقتصر على الاسم المنقوص أو الفعل المضارع المعتل الآخر في حالة النصب، أو هاء ضمير الغائب، أو بعض الحالات الأخرى في ضرورة الشعر، بل شمل الكلمات المبنيّة والمعربة في مختلف المواقع في الشعر وفي النثر على النحو الذي عرضته هذه الدراسة[٦]، وأثار خلافاً بين النحاة والقراء، الأمر الذي يشير إلى شروع في إسقاط الحركة الإعرابية من المواضع التي تقتضي ظهورها فيها على الوجه الذي آل إليه الوضع في اللهجات المحكيّة وكما نشاهده في لهجاتنا المعاصرة[٧].

(١) ابن جني، **الخصائص**، ١/٣٠٦، ٢/٣٣٩.
(٢) ابن جني، **المحتسب** ١/٢٤٤.
(٣) ابن جني، **المحتسب**، ١/٢٤٤.
(٤) **المصدر السابق**، ١/٢٤٤.
(٥) ابن الجزري، **النشر** ١/٢٤٠.
(٦) انظر أمثلة الإسكان في القراءات القرآنية في الصفحات ١-٥ من البحث، وشواهد الإسكان من الشعر في الصّفحات ٩-١٣.
(٧) الموسى، نهاد، **ظاهرة الإعراب في اللهجات العربيّة القديمة** ، ص٨١.

## الخاتمـــــــة

توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

١. تَنْتَسِبُ ظاهرة إسكان أواخر الكلمات إلى بني تميم وأسد، وقد تسرّبت إلى القراءات القرآنية، فقـــرأ بأمثلة منها عدد من القراء السبعة وغيرهم، الأمر الذي أثار مشكلة خطيرة بين النحاة والقـــراء، لأن حذف الحركة الإعرابية يمس ظاهرة الإعراب في الصميم.

٢. أرجع بعض النحاة القدامى الظاهرة لأسباب نطقيّة صوتيّة تتمثل في ثقل نطـــق الـــضمة والكـــسرة، وبخاصّة عند توالي كل منهما، الأمر الذي يدعو أصحاب هذه الظاهرة إلى التخفيف، وذلك باللجوء إلى التسكين وحذف الحركة من أواخر الكلمات.

٣. اختلف النحاة في تناولهم للظاهرة بين متأول لها على أساس اختلاس الحركـــة في النثـــر لا إلغائهـــا، وجوازها في الشعر. ومنكر لحذف الحركة في النثر وفي الشعر لأنها وضعت للتفريق بين المعاني. ومجيز للظاهرة في النثر (في القراءات القرآنية) وفي الشعر، لوجود نظائر لها في العربية.

٤. أدى منهج القراء الذي يقوم على الأثبت في الأثر والأصح في النقل والرواية، ولا مجال فيـــه للـــرأي والاجتهاد، إلى تمسك جمهورهم بقراءة الإسكان في الآيات الكريمة، وعدم الالتفات إلى اعتراضـــات النحاة، لتوفر شروط القراءة الصحيحة عندهم فيها.

٥. هكذا بقيت المشكلة قائمة بين الفريقين، دون أن يستطيع الناظر في أقوالهم الخروج برأي موحد فيها، أو إيجاد تفسير للظاهرة أو حلّ لها الأمر الذي يدعونا للانتقال إلى المحدثين للتعرف على آرائهم.

٦. من المحدثين من يرى تفسير ظاهرة إسكان المتحرّك في أواخر الكلمات على أساس النظـــام المقطعـــي لنسج الكلمة العربيّة، ذلك أن تتابع ثلاثة مقاطع متحرّكة في كلمتين يجيز إسكان أوســـطها (أي لام الكلمة الأولى) على نحو ما أورده القدامى عن لهجة تميم التي تسرّبت منها بعض الأمثلة إلى القـــراءات القرآنية، وعلى هذا الأساس فإن ظاهرة الإسكان تخضع في جوهرها للنظام المقطعي الذي يجري عليه الكلام العربي.

٧. ومن المحدثين من يرى أن هذه الظاهرة في تميم وأسد، ربما تمثل بوادر للتخلّي عن حركات الإعراب في اللهجات العربيّة الدّارجة، على النَّحو الذي نشاهده في لهجاتنا العربيّة المعاصرة.

٨. إنّ تفسير ظاهرة الإسكان على الوجه المتقدّم عند المحدثين، يريح الدارسين من الجدل والخلاف اللذين أثيرا حولها، ويقلّل من أحكام الضرورة والتأويل، كما أنه يزيد من اطراد القواعد والقوانين في النّحو العربي.

# الليل في شعـــر عبد الله بن المعتز

صالح علي سليم الشتيوي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/٦/١ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٥/٢٢


## ملخّص

يدور هذا البحث حول "الليل في شعر عبد الله بن المعتز"، ذلك أن الليل بمترادفاته، من مثل: الدجى والظلام، قد شكّل ظاهرة بارزة في شعره.

ومن الجدير ذكره أن الليل عنده لم يبقَ مجرد ليل موضوعي، وإنما تحول إلى زمان لتجارب تجسدت فيها رؤيته ومشاعره.

ويقف البحث عند محورين رئيسين، هما:

١. الليل المشرق.
٢. الشكوى من الليل.


**الكلمات الدالة:** الليل، ابن المعتز.


## Abstract

This paper deals with "Night time in the Poetry of Abdullah Bin al-Mutazz" Night time, with its various synonyms, such as darkness, etc. constituted a prominent phenol-mena is his poetry.

It has to be noted that night in his opinion has not remained a physical, but rather transformed into a time entity for experience in which his vision and feelings are reflected.

The paper headlines two main points:

1. The illuminated night.
2. Complaints about night.


**Keywords**: Night, Bin al- Mutazz

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية.

**مقدمة:**

الليل من الظواهر الكونية التي وقف الإنسان حائراً أمامها، منذ القدم؛ فقد شكل سراً غامضاً وقوة مخيفة تبعث القلق لدى البشر.

وقد استأثر الليل باهتمام الشعراء منذ العصر الجاهلي، فأبدعوا في وصفه، وتفننوا في رسم عالمه، على أن الليل لم يبقَ مجرد زمن موضوعي، وإنما "تحول في خيال الشاعر العربي قديماً من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زماناً لتجارب حياتية تجسدت فيها رؤى الشعراء ومواقفهم ومشاعرهم"(١).

وظل وصف الليل شائعا في الشعر الأموي والعباسي، ولعل من أشهر الشعراء العباسيين الذين أحسوا بالليل إحساساً كبيراً: ابن المعتز، فقد غطى مساحة كبرى من شعره، إذ برزت مفرداته ومترادفاته، من مثل: الدجى والظلام، كما ظهرت متعلقاته التي تستدعي ذكره، من مثل: البدر والكواكب والنجوم...

وقد تبدت صورة الليل الموضوعي العادي في شعره، من مثل قوله(٢):

وما الدهرُ إلا مثلُ يومٍ وليلةٍ وما الموتُ إلا نازلٌ وقريبُ

ولكن هذه الصورة كانت نادرةً لديه.

ويمكن أن ندرس الليل في شعره من خلال محورين رئيسين، هما:

**أولاً**: الليل المشرق.

**ثانياً**: الشكوى من الليل.

**أولاً: الليل المشرق:**

كان ابن المعتز يُحسُّ بالليل المشرق المفعم بالبهجة والسعادة، من ذلك قوله يتغزل(٣):

قالـــتْ ألا تُبْصِرْنَ قُلْنَ بلى صَدَقتْ مُنَاكِ ولُقِّيتِ يُسْرا
ونَهضْنَ يُخلِينَ الحديثَ لنا كَيْلا يكُنْ على الهوى وَقْرَا
يا ليلةً ما كان أطيبَها لا زِلْتُ بعدَكِ أشكُرُ الدَّهْرا

(١) الرباعي، عبد القادر، معنى المعنى، **تجليات في الشعر المعاصر: الليل نموذجا**، ضمن كتابه " جماليات المعنى الشعري"، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨، ص ٢٠٢.

(٢) ابن المعتز، عبد الله (ت ٢٩٦هـ / ٩٠٨م)، **ديوان أشعار الأمير أبي العباس**، دراسة وتحقيق محمد بديع شريف، دار المعارف، القاهرة، ج٢، ص٣٧٧، وانظر ج٢، ص ٤٨١.

(٣) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٥٦.

فيبدو الشاعر، هنا، معجباً بتلك الليلة التي تذوق فيها السعادة، حتى صار يشكر الدهر الذي عادة ما يقترن بالشر والمصائب في الثقافة العربية.

ومن البين أن ابن المعتز قد تأثر، هنا، بعمر بن أبي ربيعة [١]، "فعمد إلى السرد القصصي والحوار، ليجعل من نفسه معشوقا لا عاشقا، ومتبوعا لا تابعا... هذا فضلا عما أضفاه الشاعر على الأبيات من قيم صوتية نبعت من اختياره الألفاظ السلسة والكلمات الرشيقة، ومن إلحاق الألف بحرف الروي هذا الإلحاق الذي جعل الأبيات ملائمة للغناء والترنم"[٢].

وكان اجتماع الأحبة يحول ليالي الوصل إلى سحر الصباح، ولذا، فالشاعر يحث على شرب الخمر، يقول[٣]:

| | |
|---|---|
| قُمْ نَصطَبِحْ فليالي الوَصْلِ مُقْمِرةٌ | كأنَّها باجتماعِ الشَّمْلِ أسحارُ |
| والدهرُ في غفلةٍ نامت حوادثُه | ونبَّهتنا إلى اللذاتِ أوتارُ |

والحقيقة أن الشاعر يصوِّر لنا واقعه النفسي من خلال النص السابق، ذلك أن ابن المعتز كان يقتنص أوقات السرور، كما كان يدفن أحزانه في الملذات.

وقد نجح الشاعر في أنسنة "الدهر" و "الأوتار" وإعطائها صفات الإنسان وطبائعه.

ويستذكر الشاعر لياليه الحلوة، فيقول[٤]:

| | |
|---|---|
| كم ليلةٍ محمودةٍ أحييتَها | جاءتْ بأسْعَدِ طائرٍ لم يُنَحسِ |
| بيضاءَ مُقمرةٍ أتاها صُبحها | وثيابُها من ظُلمةٍ لم تَدْنَسِ |
| وتَوقَّدَ المرِّيخُ بينَ نجومِها | كَبَهارةٍ من رَوْضةٍ مِن نَرْجِسِ |
| كَمُلَتْ وتَمَّ سُرورُها ونعيمُها | بأحبِّ زائرةٍ وأطيبِ مجلسِ |

يرصد الشاعر، هنا، البعد الزمني الليلي، لكنه يحيله تعبيرياً إلى ليل نهاري من خلال البياض المقمر والصبح.

---

(١) وذلك حين قال عمر (ت ٩٣ هـ/ ٧١١م):

| | |
|---|---|
| قالت لِتَربيها: بِعَمْرِكُما | هل تَطمعانِ بأنْ نرى عُمَرا |
| فأجابتاها في مُهازلةٍ | وأسرَّتا من قولها سَخَرا |
| إنا لعمرُكِ ما نخافُ وما | نرجو زيارةَ زائرٍ ظُهُرا |

انظر **الديوان**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ١٩٨٠ ص ١٥٥.

(٢) مسعود، زكية خليفة، **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**، ط١ منشورات جامعة قازيونس – بنغازي، ١٩٩٩، ص ١٤٥ – ١٤٦.

(٣) **الديوان**، ج٢، ص ٤٧٦.

(٤) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٢٧٦، البهار: نبات طيّب الرائحة.

ويبدو أن البياض يرمز إلى النقاء والصفاء والطهارة، فقد جاء: "أن العرب إذا قالت عن فلان هذا أبيض، فإنها لا تعني اللون، وإنما تعني نقاء العرض من الدنس"(١).

وتلفت الانتباه الصور التي رسمها الشاعر، فالشاعر يُحيي تلك الليلة، ويتخيل الصباح – كالإنسان – يأتي إليها، أما الظلامُ، فيصوره ثياباً لها، ويتراءى المريخ الأحمر للشاعر ناراً تتوقّد بين النجوم، ثم يشبِّهه بأنه "بهارة من روضة من نرجس"، ولا شك في أنها صور تؤثر في المتلقي، وتشده إلى وهج النص.

وتتبدى صورة الإشراق، حين يقول(٢):

يـــا رُبَّ ليــــلٍ قــــد نَعِمْـــتُ بـــهِ ... يـــــسعى علـــــيَّ بكأسِـــــهِ البـــــدرُ

يصف ابن المعتز ليلة كان يحتسي فيها الخمر، فسعد فيها، ويصور ساقي الخمر بأنه جميل الوجـــه يشبه البدر. والشاعر، هنا، يلهي نفسه بالشعر عما يجري حوله من أحداث جسام، فقد كان يعيش حالـــةً نفسيةً مريرةً، فقد أُبعِد عن السلطة إلى جانب أن الأوضاع العامة رديئة، وقتذاك، فقد كان يـــرى جنـــد الأتراك يطيحون بالخلفاء واحدا تلو الآخر، دون أن يستطيع فعل شيء إلا الشعر الذي كان يفزع إليــه، ويتخذه متنفسا له.

ويصف الشاعر الليل، فيقول(٣):

يــــا رُبَّ ليــــلٍ سَــــحَرٌ كلُّــــه ... مُفْتَـــضحِ البـــدرِ عليـــلِ النـــسيمْ
تلـــتقطُ الأنفـــاسُ بَـــرْدَ النَّـــدى ... فيـــه فتَهديـــهِ لحـــرِّ الهـــُمومْ

فهو يصوّر النسيم العليل الذي يهب في الليل، والندى الذي يتكوّن في أخرياته، فيزيل الهموم من النفوس، ولا شك في أن ابن المعتز كان يحس بهذا في لياليه الماجنة.

ويعرض الشاعر علينا لوحات مشرقة، حين يقول(٤):

وليـــلٍ بـــتُّ أُسْـــقَاها سُـــلافاً ... مُعتَّقـــةً كلـــونِ الجُلَّنـــارِ
كـــأنَّ حُبابَهـــا خَـــرَزاتُ دُرٍّ ... عَلَـــتْ لَهَبـــاً بأقـــداحِ النُـــضارِ

ولا بد لنا من الإفادة من حياة الشاعر ووضعه الاجتماعي والمادي، فقد كان لهذا جميعه أهمية بالغة

(١) ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (ت ٧١١هـ/ ١٣١١م)، **لسان العرب المحيط**، قدّم له عبد الله العلايلي، دار الجيل، بيروت، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٨٨، بيض.

(٢) **الديوان**، ج٢، ص ٢٦٢، البدر: أراد به الساقي.

(٣) **المصدرنفسه**، ج٢، ص ٣٠٩.

(٤) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٢٥٨، الجلنار: زهر الرمان. الحباب: الفقاقيع التي تتكون على وجه الإناء. النضار: الذهب.

في التأثير على اتجاه الصورة الشعرية لديه وفي بنائها، فالشاعر يصف الليل والخمر في الظاهر، ولكن صورة القصر -الذي عاش فيه- ومعطياته هي التي كانت تدور في مخيلته.

ويناجي الشاعر إحدى لياليه فيقول(١):

| | |
|---|---|
| يـــا لـــيلتي بـــالكَرْخِ دومـــي هكـــذا | يـــا لـــيلتي لا تـــذهبي لا تـــذهبي |
| جـــاء الرســـولُ مُبَـــشِّراً بزيـــارةٍ | مِـــن بَعْـــدِ طـــولِ تَهـــاجُرٍ وتغـــضُّبِ |

يذكر الشاعر " الكرخ " لأنه من المواضع التي شهدت مجونه ولهوه.

من الواضح أن الصيغ الإنشائية في البيت الأول قد خرجت إلى معنى التمني، ذلـك أن الـشاعر يخاطب غير العاقل- الليل-.

كما عمد الشاعر إلى التكرار في قوله: "يا ليلتي يا ليلتي" وقوله: "لا تذهبي لا تذهبي"، ولا ريب في أن لهذا التكرار وظيفة تعبيرية ونفسية في النص، فهو يدل على أن قـضية الـزمن- اسـتمرارية الليلـة وحضورها- تسيطر على فكر الشاعر وشعوره.

ويدعو ابن المعتز بالسقيا لليالي الماضية التي كان يلهو فيها، فيقول(٢):

| | |
|---|---|
| ســـقى اللهُ لـــيلاتٍ بليلـــى لهوتُهـــا | وسَلْمى وهِنْدٍ وَيْـــحَ نفـــسي مـــن هنـــدِ |

تبدو طقسية السقيا في البيت السابق، وهي طقسية ترمز إلى النماء والحياة والخـضرة، فالـدعاء بالسقيا يعني الدعاء بولادة الحياة والنماء وتجدد الزمن النفسي عند الشاعر.

ومن الجدير ذكره أن هذه الظاهرة كانت شائعة في الشعر العربي، فقد اقترن المطـر -في الـشعر الجاهلي- بالحياة، ومن أجل ذلك دعوا بالسقيا للأطلال والقبور(٣).

ولا شك في أن في هذا الدعاء ضراعة وتوسلا يعكسان شدة تعلق الشاعر بهذه الليالي، لأن الليالي مرتبطة بزمن ماض مثل شباب الشاعر الذي قضاه في الملذات، وكأنه – الشاعر – يجد متعة في تذكر تلك اللذات الغابرة (٤).

(١) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣١٩.
(٢) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٦١.
(٣) انظر ناصف، مصطفى، **دراسة الأدب العربي** ط٣، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ص ٢٦٣.
(٤) انظر مسعود، زكية خليفة، **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**، ص ٣٠٨.

ويرسم ابن المعتز لوحةً لإحدى لياليه المشرقة، حين يقول[(١)]:

يا ليلةً نسي الزمانُ بهـــــــــــــــــا أحداثَهُ كوني بلا فَجْـــــــــــــرِ
باح الظلامُ ببدرِها ووشَـــــــــــــتْ فيها الصَّبا بمواقعِ القَطْــــــــرِ

فهو يتمنى أن تطول ليلته هذه، لأن الزمان كان قد غفل عن أحداثه، فاطمأن الشاعر إليها، وأحسَّ الأمن، ثم يصور الظلام بأنه باح بالبدر رمز الإشراق والوضوح والأمن، أما رياحُ الصَّبا، فقد وشت بمواقع الغيث الذي يرمز إلى الحياة والبركة والخير، وهذا ما يرنو إليه ابن المعتز: الأمن والحياة والجمال.

والليل يستر البشر ويخفي أسرارهم، يقول[(٢)]:

لا تلـــــقَ إلا بليـــــلٍ مَـــــنْ تواصُـــــلُه فالـــــشمسُ نمَّامَـــــةٌ واللَّيـــــلُ قَـــــوَّادُ
كـــــم عاشـــــقٍ وظـــــلامُ الليـــــلِ يـــــستُرُهُ لاقَـــــى أحِبَّتَـــــهُ والنـــــاسُ رُقَّـــــادُ

يخلع الشاعر على الليل أبعاداً غرائبية من خلال استغلال خياله في تشخيص الليل وتجسيمه، فقد صار الليل قواداً وظلامه يستر العشاق. ويبدو أن الشاعر أفاد من الثقافة العربية، "فالعرب تقـــول: الليـــل أخفـــى للويل... وتقول: فلان أنم من الصبح وأقود من الليل"[(٣)].

ولعل ابن المعتز استمد هذه الصورة، أيضاً، من واقع عصره الاجتماعي والسياسي؛ فقد تفـــشت مثل هذه المظاهر: النميمة والوشاية وقتذاك؛ ولذا، كان لليل فضل كبير في إخفاء الأسرار ولقاء الأحبة.

ويوجه الشاعر الشكر إلى الليل، حين يقول[(٤)]:

لليــــــلِ عنــــــدي يــــــدٌ سأشـــــكُرها فإنَّهـــــا نعمـــــــةٌ مِـــــن الـــــنِّعَمِ
يـــــــستُرني والرقيـــــــــبُ يُبـــــــصرُني إذا لَقِيـــــــتُ الحبيـــــــبَ في الظُّلَـــــــمِ

لقد كان ابن المعتز يعاقر الخمر ويلتقي أحبته في جوف الليل وتحت جنح الظلام - شأنه شأن كثير من الخلعاء والماجنين في عصره- بعيدا عن أعين الرقباء والعذل، فصور هذا في النص السابق.

وقد اتكأ الشاعر على بنية التضاد في البيت الثاني، في قوله: "يسترني" و "يبصرني" — دون تكلف — وقد أدى التضاد دورا جماليا، فأسهم في لفت انتباه المتلقي وإيقاد جذوة ذهنه.

(١) **الديوان**، ج ٢، ص ١٨٤.
(٢) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٤٢.
(٣) ابن منظور (ت ٧١١هـ / ١٣١١م)، **نثار الأزهار في الليل والنهار**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٣١.
(٤) **الديوان**، ج١، ص ٤٢٠.

ولنلاحظ أن الشاعر استخدم ضمير المتكلم (ي) في قوله: "يسترني"؛ ليلائم موقف التستر والاختفاء، وقد ربطه بنون الوقاية التي لم تقِ الفعل من الكسر فحسب، وإنما لتقي الشاعر من الرقيب أيضاً، في حين زرع لفظة "الرقيب" بعد واو الحال وأتى بالخبر جملة فعلية طويلة، ليعبر عن حالة المراقبة والترصد - حتى وإن حاول الشاعر التخفي -.

ويلح الشاعر على هذه الصورة، ستر الليل للناس، إذ يقول في الغزل(١):

و لم أزَلْ والليـــلُ سِـــترٌ لنـــا مـــن دونِ رُقَّـــابٍ وحُـــرَّاسِ
أشـــكو إلى فَتْـــرةِ عَيْنَيْـــهِ مـــا قاســـيتُه مـــن قلبـــهِ القاســـي
في ليلـــةٍ مـــا مثلُهـــا ليلـــةٌ لـــستُ لهـــا مـــا عِـــشْتُ بالنَّـــاسِ

يجري الشاعر على نهج أسلافه الجاهليين والأمويين، ذلك أن لفظتي " رُقَّاب" و" حُـرَّاس" مـن متطلبات شعر الغزل العربي، والشاعر يستذكر، هنا تلك المواقف الجميلة التي عاشها وبخاصـةٍ في لياليـه الماجنة.

وتستوقفنا الصور الفنية في الأبيات، فقد استحال الليل ستراً للشاعر، وأضحى الشاعر يشكو آلامه إلى فتور العينين – وهو محسوس – مما أصابه من قلب معشوقه – وهو معنوي – ولهذا، يتولد إيقاع نفسي يؤثر في السامع ويستثيره.

كما أن الإيقاعات الناجمة عن بعض الصيغ الصرفية في قوله: "رُقَّاب وحُرَّاس"، وعن تكرار حرف السين – وهو صوت مهموس يلائم موقف السرية الذي حرص عليه الشاعر – قد منحت الـنص جـواً موسيقياً يلتذ له السامع.

ويدعو الشاعر الله سبحانه وتعالى أن يُنسي الصبح ليلته، إذ يقول(٢):

يـــا رَبِّ أنْـــسِ الـــصُبْحَ ليلتنـــا حـــتى تـــدومَ إلى الحَـــشْرِ

ويضيق الشاعر ذرعاً بالنهار، فيتشوق إلى الليل، قائلاً(٣):

طـــال النـــهارُ فـــأينَ الليـــلُ والـــسَّهَرُ؟ إنّـــي لِبَـــدْري وبـــدرُ الليـــلِ مُنْتظِـــرُ

(١) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٢٧٠. فترة عينيه: انكسارها وضعفها.
(٢) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٦٥. والعجز مختل الوزن في البيت.
(٣) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٦٧.

يا طولَ شـــوقي إلى نـــومِ الرقيـــبِ وقـــد خـــلا حبـــيبي لي حـــتى بَـــدا الـــسَّحَرُ

يتمنى ابن المعتز لهذا الليل أن يمتد طوله حتى لا يأتيه الإصباح ما دام قد أمضاه في لقاء أحبته.

ومن الجلي أن ابن المعتز يتناص مع عمر بن أبي ربيعة في قصيدته الرائية [1]، في البناء والمعـــنى وفي الوزن - البحر الطويل – والقافية – الراء المضمومة – مما يدل على أن قصيدة عمر كانت في ذهن ابـــن المعتز وهو ينظم قصيدته، وبالتالي، حاول – ابن المعتز – أن يتمثل تجاربه ومواقفه في مغامراتـــه الغزليـــة اللاهية.

ومن الجدير ذكره أن الخمر والكؤوس والرياحين والرسل والنجوم والقمر ثم ما تحويه القصور من ألوان الرفاهية لا تتأتى إلا من الحياة الرغدة التي كان يحياها الشاعر، فكان لها أثر كبير في رغبة الشاعر في استمرارية الليل، إذ هي من متعلقات الليل ومتطلباته.

ويقرن ابن المعتز الليل بالنار؛ ليعبر عن افتخاره بكرمه، يقول[2]:

ورُبَّ نـــارٍ أَبَـــتْ الجـــودَ يوقـــدُها في ليلـــةٍ مـــن جُمَـــادَى ذاتِ تَهْتَـــانِ
يُقَيِّـــدُ اللحـــظ فيهـــا عـــن مَـــسَالِكِهِ كأنّهـــا لَبِـــسَتْ أثـــوابَ رُهبـــانِ
مازِلْـــتُ أدعـــو بِـــضَوءِ النـــارِ مُغْتَرِبـــاً يَفْري دُجَى الليـــلِ منـــه شَـــخْصُ حَيْـــرانِ

فقد استحال الليل المظلم الممطر - الذي يشبه ثياب الرهبان السوداء- إلى مجال للفخر، ذلـــك أن إيقاد النار في الليل في جمادى يتضمن - عند العرب- معنى إشارياً يرمز إلى الكرم؛ فالنار، هنا، ذات دلالة اجتماعية وإنسانية معاً، فهي تدعو كل مغترب، وهذا ما يعرف عند العرب القدماء بنار القرى[3]، وهـــي النار التي كانت توقد للضيف؛ ليستهدي بها خاصة في ليالي الشتاء الباردة وهي محل فخر واعتزاز.

(١) ومطلعها:

أمِنْ آلِ نُعْمٍ أنتَ غـــادٍ فَمُبكـــرُ غَداةَ غَدٍ أم رائِحٌ فمُهَجِّـــــــرُ

وفيها يقول:

وغابَ قُمَيْرٌ كنتُ أرجو غُيـــوبَهُ ورَوَّحَ رعيانٌ ونوَّمَ سُـــــــمَّرُ
فيا لكَ من ليلٍ تقاصرَ طولُـــــهُ وما كان ليلي قبلَ ذلكَ يقصُـــرُ

انظر **الديوان**، ص ٩٢- ٩٧.

(٢) **الديوان**، ج١، ص ٢٩٤. ذات تهتان: ممطرة. يفري: يقطع.

(٣) انظر الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ / ٨٦٩م)، **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، ١٩٦٩، ج٥، ص ١٣٦.

**ثانياً: الشكوى من الليل:**

يبدو الليل في شعر ابن المعتز، أحياناً، مليئاً بالمعاناة والأرق، فيحس الشاعر ثقله وشدة وطأته، انطلاقاً من نفسيته المروعة، ولذا، كان "يكثر من الحديث عن الهم الذي هو سبب في طول الليل"(١)، من ذلك قوله يرثي أحدهم(٢):

أقولُ وقد طالَ ليلُ الأسى  عليَّ فسامرتُ قلباً حزينا

يأتي الشاعر بضمير المتكلم مشدداً ويقرنه بحرف الجر "على" الدال على الاستعلاء؛ ليدلل على الضغط النفسي الذي يعانيه، ويختار صيغة فاعل: "سامر" الدالة على المشاركة، وكأن الشاعر يتغي أن يصوّر حالة التمزّق النفسي والهذيان الذي وصل إليه، فصار يسامر قلبه، ومن المعروف أن الإنسان لا يحدّث نفسه إلا في المواقف الجسيمة.

وتدور صورة الأرق ومقاساة الهموم في شعره، كقوله يتغزل (٣):

أقولُ وقد طالَ ليلُ الهمومِ  وسامرتُ نجوى فؤادٍ سَقِيمِ
عسى الشمسُ قد مُسِختْ كوكباً  وقد طَلَعتْ في عِداد النجومِ

فالشاعر يُقدِّم، هنا، صورةً طريفةً، فقد صار "يسامر نجوى فؤادٍ سقيم"، دلالةً على الأرق، أما الشمسُ، فيتخيلها "مُسِخت كوكباً"، ومن المعروف أن الكواكب والنجوم لا تظهر إلا في الليل، فكأنه يريد أن يبين أن حياته قد استحالت إلى ليلٍ طويلٍ من المعاناة والحزن، ولعل هذه الصورة جاءت صدىً لما ينتاب عصره من قلاقل وفتن.

ويستطيل الشاعر الليل حين يرثي الموفق بالله، فيقول(٤):

أيا ليلتي لستِ مثلَ الليالي  وطُلْتِ ولا كالليالي الطوالِ
خليليَّ لا تَرْجوا نائلاً  فقد قطعَ الموتُ كفَّ النَّوالِ

يمارس الليل سلطةً على الذات المبدعة، في البيتين السابقين، فيشعر الشاعر بطوله، ومن هنا، توجه بالخطاب إلى صاحبين وهميين، ليؤنساه في وحدته - ولو فنياً-، ويستفزنا قوله: "خليليَّ"، فلفظة "الخليل"

(١) العمر، فاطمة، **الليل في الشعر العباسي**، جامعة حلب، رسالة ماجستير مخطوطة، ١٩٩٨، ص ٢٩.
(٢) **الديوان**، ج٢، ص ٣٧١.
(٣) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٤٢٠.
(٤) **الديوان**، ج٢، ص ٣٥٧.

تدل على عمق الصداقة والمودة[١]، وهذا مما ينسجم والسياق، فالشاعر في وضع نفسي مرير، ولذا، فهــو بحاجةٍ إلى من يخلص له الود والصحبة.

ولعل الشاعر عمد إلى أنسنة الليل في النص السابق، كي يتخلص من رهبته وسكونه.

إلى جانب أن قوله" قطع الموتُ كفَّ النوال" ذو دلالةٍ على نفسية الشاعر والعصر الذي عاش فيه، فقد استشرى الفتك والقتل وقتذاك، ولا ريب في أن " الأديب عندما يعبر عن أفكاره ومشاعره، فإنــه لا يعبر عن تلك الأفكار والمشاعر في عزلة عن الواقع الاجتماعي المحيط به. إنه لا يقدم للقارئ تلك الأفكـــار والمشاعر مجردة، بل يقدمها في سياق أو أحداث أو مواقف أو علاقات اجتماعية [٢].

ويصف ابن المعتز السهاد والأرق في الليل، قائلاً[٣]:

مُـــــــسَهَّدٌ في ظـــــــلامِ الليـــــــلِ أوَّاهُ    عـــــضَّته للــــــدهرِ أنيـــــابٌ وأفـــــوَاهُ

يضعنا الشاعر أمام كوكبة من المفردات والجمل التي تصنع جواً من الرهبة والخوف، فقوله: "أواه" جاء شبيهاً بالصرخة والأنين وبخاصةٍ أنه ارتبط بالأرق في الليل؛ مما يدل على الوحدة التي تبتلــع كيانــه، وتعتصر فؤاده، كما أن الصورة الاستعارية في قوله: "عضّته للدهر أنياب وأفواه" توحي بالرهبة، أيضاً، فقد تخيّل الدهر حيواناً مفترساً ذا أنياب وأفواه.

وأعتقد أن بُعدًا نفسياً يتوارى خلف الصورة في البيت السابق، ذلك أن ابن المعتز قد تعرض لمآسٍ عظيمةٍ في حياته، فظل هاجس الخوف والقلق يرافقه، فأسقطه على أشعاره.

ويجأر الشاعر بالشكوى الصارخة من هول عالمه الليلي، فيقول[٤]:

أيُّهــــــــا الليــــــــلُ الطويــــــــلُ    سِـــــــرْ وخفِّـــــفْ يــــــا ثقيـــــلُ
أيــــــنَ ضــــــوءُ الـــــصُبحِ عنّـــــي    غَالـــــــتِ الإصـــــــباحَ غـــــــولُ

ويبدو لي أن الشاعر امتاح الصورة في البيت الثاني من واقع حياته وعصره، فمن المعروف أن مسألة

(١) انظر السويدي، فاطمة محمد، **الاغتراب في الشعر الأموي**، ط١ مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٧٢.

(٢) أسعد، يوسف ميخائيل، **سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب**: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٤١.

(٣) **الديوان**، ج٢، ص ٤٢٢. المسهد: من السهد أي الأرق.

(٤) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٤٨٧.

الاغتيال قد طالت أسرته، فجده المتوكل قد قتله الأتراك (١)، كما قتلوا والده المعتز (٢)، فظلت هذه الصورة —الاغتيال-، مهيمنة على تفكيره وشعوره، ولا شك في أن " الشاعر ينطق بالشعر للتعبير عن نفسيته ومتطلبات الزمن الذي يعيش فيه"(٣).

ولنلاحظ كثافة الأساليب الإنشائية التي امتلأ بها النص السابق، كالنداء والأمر في البيت الأول والاستفهام في البيت الثاني، وهي صيغ تدل على أن الشاعر يعيش حاضره، ومما لا شك فيه أن القلق والتوتر من مستلزمات الزمن الحاضر، وهذا بدهي؛ "فلأن القلق يشعرنا بالعدم، فإنه يرتبط بالحاضر، ويقوم في الآن؛ لأنّ الشعور في هذه الحالة لا يتعلّق بلحظة ذات كيان، بل ببرهة لا سمك لها إطلاقاً وهي ما نسميه الآن"(٤).

ويبدو أن ابن المعتز تأثر بامرئ القيس (٥) في مناجاته الليل، مما يدل على تمازج الرؤية وتقارب المواقف بينهما، ذلك أن كلا الشاعرين كان يحس طول الليل بسبب الوضع النفسي الحزين لديهما، إلى جانب أن تأثر الشعراء بسابقيهم أو معاصريهم أمر طبيعي، "فالنص الشعري في حقيقة أمره مجموعة من النصوص المتداخلة....... ولذا، فهو كتابة أخرى لتلك النصوص، دون نفي لذاتية المبدع"(٦).

ويصور ابن المعتز المعاناة والتعب في الليل، حين يقول (٧):

وكابدنا السُّرى حتى رأينا ... غُرابَ الليلِ مقصوصَ الجَناحِ

فالليل زمن السير والمكابدة، ولذا، كان طويلاً على الشاعر، فراح يشبِّهه بالغراب الذي قُصَّ جناحاه، فلا يستطيع أن يبرح مكانه.

ويُشبِّه الشاعر الليل بالحبشي الذي يفر من أصحابه، فيقول: (٨)

قد أغتدي والليلُ في مآبِهِ ... كالحبشي فرَّ من أصحابهِ

(١) المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين (ت ٣٤٦هـ / ٩٥٧م)، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٨٨، ج٤، ص ١١٧-١١٨.

(٢) **المصدر نفسه**، ج٤، ص ١٧٨.

(٣) كيليطو، عبد الفتاح، **الأدب والغرابة**، ط٢، دار الطليعة للنشر، ١٩٨٣، ص ٤٥.

(٤) بدوي، عبد الرحمن، **دراسات في الفلسفة الوجودية**، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٥١.

(٥) وذلك حين قال امرؤ القيس:

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي ... بصبحٍ وما الإصباحُ فيكَ بأمثلِ

انظر الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف القاهرة، ١٩٥٨، ص ١٨.

(٦) ابن خليفة، مشري، **سلطة النص**، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٠، ص ١٤.

(٧) **الديوان**، ج ١، ص ٢٤٤.

(٨) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ١١٣.

والصـــــــبحُ قد كشَّــــــف عن أنيــابهِ كأنه يضـــــــحكُ مـــن ذَهابــــهِ

يعتمد الشاعر في رسم صورته السابقة على عنصري اللون والحركة، سواد الليل المنجلي كالحبشي الهارب، وإشراقة الصبح المقبل ضاحكا كأنه يضحك من ذهاب الليل. يعلق شوقي ضـيف علـى هـذه الصورة، قائلاً:" فإنك ما تلبث أن تستغرق في الضحك من هذا الحبشي أو هذا الوجه المستعار، بل إنـه لوجه حقيقي يعبر عن حقيقة مظلمة، ولكن سرعان ما يخلفه وجه آخر ضاحك، هـو وجـه الـصباح الجميل "(١).

والحقيقة أن ابن المعتز قد تأثر بأبي نواس (٢) في الصورة السابقة، وإذا ما عرفنا أن أبا نواس كـان يعيش حالةً نفسيةً قاتمةً، أيضاً، لأنه نشأ بعيداً عن رقابة الأب وحنان الأم، فجاءت صوره الشعرية – بمـا يغلب عليها من تشاؤم وخوف – صدىً لهذه النفسية، فإننا ندرك سِرَّ تناص ابن المعتـز معـه في هـذين البيتين، فالصورة ترمز إلى الواقع النفسي الذي يعيشه ابن المعتز، وهو الخوف والتوجس والفزع.

ويعصف الشوق بابن المعتز في الليل، فيحسّ حريقاً يكوي فؤاده؛ فلم يعد يميز بين حرقة الـشوق ونار الحريق، يقول(٣):

ومـــا أدري إذا مـــا جَـــنَّ ليـــلٌ أشـــوقاً في فـــؤادي أم حريقـــا

يلجأ الشاعر إلى ما يُسمى تجاهل العارف في البيت السابق، مما يثير يقظة المتلقـي، ويـشده إلى مضمون الخطاب.

وقد اختار الشاعر لفظة "الفؤاد" وهي كلمة في أصلها المعجمي ذات صلة بالنار، ليلائم بينها وبين كلمة "حريقا" في نهاية البيت، فقد جاء في المعجمات: "افتأدوا: أوقدوا نارا، والفئيد: النار نفسها، والمفتأد:

(١) **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط١٢، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٧١، وانظر مسعود، زكية خليفة، **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**، ص ٢١٥ - ٢١٦.

(٢) وذلك حين قال أبو نواس (ت ١٩٩هـ / ٨١٣م) يصف كلب صيد:

لّما تبدَّى الصبـــحُ من حِجَـــابهِ كطَلْعةِ الأشمـــطِ من جِلْبابهِ
وانعدلَ الليلُ إلى مآبـــــــهِ كالحبشيِّ افترَّ عن أنيـــابهِ
هِجْنا بكلبٍ طالمـــا هِجْنا بـــهِ يَنْتَسِفُ المِقْوَدَ من كَـــلاَّبهِ

انظر **الديوان**، تحقيق علي العسيلي، ط١، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٩٧، ص ٨٤. الأشمط: من خالط سواده بياض. افترّ: تبسّم فبدت أسنانه. ينتسف: ينتزع. بقوة. الكلاّب: صاحب الكلاب.

(٣) **الديوان**، ج٢، ص ٤٥٦.

موضع الوقود، والفؤاد: القلب، لتفؤده، وتوقده" (١).

ويشكو الشاعر من البعوض، أحياناً، وذلك حين يصف بلدة نزلها، فيقول(٢):

وتُمطِرُنــــــا لياليهـــــــا بعوضـــــــاً     يـــــذبُّ النـــــومَ عنّـــــا والـــــسُّباتا

يخترق الشاعر، هنا، المألوف، إذ يجعل الليالي - وهي معنوية - تمطر بعوضاً؛ مما يبعث الدهــشة لدى السامع الذي لم يألف مثل هذه الصور؛ كل ذلك ليبيّن كثرة البعوض الذي يزعج الناس ويؤذيهم في الليل.

وغير خافٍ أن الشاعر قد أورد المفعول به ضمير النحن "نا" مباشرة بعد الفعل المضارع المتعدي: "تمطر"؛ ليدلل على تأثير هذا الفعل وقوته.

ويصف الشاعر الليل، فيقول(٣):

كـــم قـــد قطعـــتُ إليـــكَ مـــن ديمومـــةٍ     نُطَـــفُ الميـــاهِ بهـــا ســـوادُ النـــاظرِ
في ليلـــــةٍ فيهـــــا الـــــسماءُ مُلمّـــــةٌ     ســـوداءُ مُظلمـــةٌ كقلـــبِ الكـــافرِ

فالشاعر يصور، هنا، رحلة خيالية تجشم فيها الصحراء الموحشة القاحلة، في ليلة شديدة الظلمــة، مقلدا الشاعر العربي القديم الذي كان يصف رحلته في الصحراء الموحشة على ظهر ناقته القوية السريعة – بعد حديثه عن الأطلال – وكأنه – الشاعر العربي – أراد بهذه الرحلة أن "يترع نفسه نزعا من الأطــلال العافية وكل ما يتصل بها من دوافع الفناء والحزن والبكاء، محاولا بكل ما استطاع الهروب من هذه الشباك والتعلق بالحياة والتغلغل في أنحاء الصحراء المترامية الأطراف" (٤).

وقد قلده ابن المعتز، ولا عجب، "فقد استبقى الشاعر العباسي هذا العنصر، رامزا به إلى الحيـــاة ورحلته فيها وما يقتحمه من طرق عسيرة ملتوية" (٥).

وواضح أن ابن المعتز قد اتكأ على الصورة التشبيهية وبخاصة في البيت الثاني، فشبه ســـواد الليـــل

(١) ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، فأد.

(٢) **الديوان**، ج٢، ص١٦٣.

(٣) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ١٨٤. الديمومة: الصحراء الواسعة التي لا ماء فيها. النطف: جمع نطفة وهي القطرة الصغيرة من الماء. الملمة: أراد بها سماء سوداء داجية، وأصل الملمة المصيبة تحل.

(٤) ضيف، شوقي، **فصول في الشعر ونقده**، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١، ص ٥٨ – ٥٩، وانظر مسعود، زكية خليفة، **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**، ص ٤٠.

(٥) ضيف، شوقي، **فصول في الشعر ونقده**، ص ٥٩.

بقلب الكافر الأسود، وهي صورة طريفة، إذ شبه شيئا محسوسا بشيء معنوي.

ويصور الشاعر السهر في الليل، فيقول[١]:

وليلٍ قد سَـــــهِرْتُ ونـــامَ فيـــهِ ... نـــدامى صُــــرِّعوا حَوْلي رُقُــودا
أســــامرُ فيـــه قَرقـــرةَ القَنـــاني ... ومِزْمَــــاراً يُحَــــدِّثُني وعــــودا
فكـــاد الليـــلُ يـــرجمُني بـــنجمٍ ... وقـــال: أراهُ شـــيطاناً مَرِيـــدا

يستحضر الشاعر صورة الصراع بين الذات الإلهية وجانب الخير وبين المردة من الشياطين الـذين يتحدون ويصرون على السماع إلى الملأ الأعلى.

والشاعر، هنا، يتقمص دور الشيطان ورغبته في تحدي الزمن، من خلال شربه الخمر التي هي عمل شيطاني، ولذا، فهو- الشاعر- يشكل قوة وتحدياً بالنسبة لليل، ومن هنا، "يكاد يرجمه".

ومن الواضح أن الشاعر يتناص مع الخطاب القرآني، إذ قال سبحانه وتعالى: "إن يدعون من دونه إلا إناثاً وإن يدعون إلا شيطاناً مريدا"[٢]، ولكن الشاعر حوّر في الصورة، من خلال تجسيم الليل وإضفاء الصفة الإنسانية عليه.

ومما يستحق الذكر أن ابن المعتز يستعين بالصور الاستعارية في النص السابق – وفي أشعاره بعامة كما مر سابقا – ولا غرو، "فالاستعارة هي المجاز بعينه، إذا عنينا بالمجاز مغادرة المفردات لدلالتها المعجمية ومغادرة الحياة لطبائعها المألوفة، ونصوص الشعر الحداثوي مدينة بجمالياتها الجديدة لتقنيات الاستعارة القديمة" [٣].

ويوحي الليل بالاختلاط وعدم التمييز الذي يفضي إلى الأذى والشر -أحياناً- قال يسخر من أعدائه[٤]:

أظُـــنُّكُم كحاطـــبِ الليـــلِ جمَّعـــتْ ... حبايلُـــــه عقارِبـــــاً وأفاعيـــــا

فالشاعر، هنا، يشبه هؤلاء الأعداء بحاطب الليل الذي لا يعرف ما يحطب، فربما يحمل العقارب والأفاعي التي يظن أنها حطب.

ولعل الحالة النفسية للشاعر هي التي انبثقت عنها هذه الألفاظ: "العقارب والأفاعي" باعتبارها-

(١) **الديوان** ،ج٢ ص ٢٤٥.
(٢) سورة النساء، آية (١١٧).
(٣) الصائغ، عبد الإله، **الشعر الحداثوي والصورة الفنية "الحداثة وتحليل النص"**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص ٢٣٩.
(٤) **الديوان**، ج٢، ص ١٠٨.

الألفاظ- رموزا لمكبوتات داخلية، فالشاعر يخشى الأعداء والوشاة، في عصره، مثلما يخاف العقارب والأفاعي التي تنفث سمومها القاتلة.

والظاهر أن الشاعر استمد الصورة في قوله: "حاطب الليل" من الموروث، ذلك أن حاطب الليل يشبه به المكثار، لأن "حاطب الليل ربما احتطب واحتمل فيما يحتطبه حية وهو لا يشعر بها لمكان الظلمة، فيكون فيها حتفه، كذلك المكثار ربما عثر لسانه في إكثاره بما يجني على رأسه"(١).

والليل هو زمن الوعيد والتهديد للشاعر، إذ يقول(٢):

لئن طار الوُشاةُ إليكِ عَنّي بقَولٍ طالَ منكِ لهُ الصُّدودُ
وقد نُبِّئتُ أهلُكِ أوعدوني فقلتُ الآنَ طابَ لي الورودُ
فكم بالليلِ قد أُوعِدْتُ فيكم وكم ليلٍ نبا عنِّي الوعيدُ

لعل الشاعر يتحدث، هنا، عن الخلافة التي حرم منها، فهو يرنو إليها، ولكنه في الوقت نفسه، يخشى الحساد والأعداء الذين يتربصون به، فجاءت الأبيات إطلالة على عوالمه الداخلية، إذ سيطر عليه الخوف والقلق، مما دفعه إلى أن يصف عصره بأنه: "الزمان المتلون الأخلاق، المتداعي البنيان، الموقظ للشر، المنيم للخير.."(٣).

وتتبدى الصور القاتمة في شعره، من ذلك قوله(٤):

تطاولَ هذا الليلُ حتى كأنّني أسيرٌ تُغنّيه الجوامعُ والكَبْلُ

ويبدو لي أن الصورة في البيت السابق جاءت معادلاً لواقع الشاعر النفسي المظلم، فهو لم يعرف الأمن ولا الطمأنينة، فأحس أنه أسير في هذه الحياة، فهيمنت هذه الرؤية النفسية الداخلية عليه.

ويحس ابن المعتز الليل عاماً كاملاً، أحياناً، فيقول(٥):

مُفْرَداً بِضَنَاه يَحْسِبُ الليلَ عاما

---

(١) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري، (ت ٤٢٩هـ/ ١٠٣٨م) **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٦٣٩-٦٤٠.

(٢) **الديوان**، ج١، ص ٣٣٩. نبا عني: لم يصبني، جاوزني.

(٣) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، (ت ٣٣٥هـ / ٩٤٧م)، **أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم من كتاب الأوراق**، نشر ج. هيورث. دن، دار المسيرة، بيروت، ص ٢٨٨.

(٤) **الديوان**، ج٢، ص ٩٧. الكبل: القيود.

(٥) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ١٠٠.

فاستطالة الليل، هنا، ناجمة عن المرض الذي يعاني منه الشاعر. ومن الطبيعي أن يـــشعر المـــريض بالسهر والأرق والوحدة.

ومن البين أن البيت يسيطر عليه بطء صياغي من خلال زرع الشاعر أحـــرف المـــد والأحـــرف الرخوة، من مثل قوله: "مفردا" و"بضناه" و"يحسب" و"عاما"، لتجسد حالة "المريض" وما ينتابه من مشاعر اليأس والتبرم.

والليالي تمحق البدر، يقول(١):

ولكُلِ قومٍ دولةٌ تأتيهُـــــــــــــــــــــمُ　　　ولكُـــــــلِ آتٍ مُـــــــدَّةٌ وثَـــــــوَاءُ
ولكُـــلِ ليـــلٍ كاشـــفٌ مِـــن صُـــبْحِهِ　　　ولكُـــلِ صُـــبحٍ مُقْبِـــلٍ إمْـــسَاءُ
كالبـــدرِ تمحقُـــهُ الليـــالي بعـــدما　　　مَـــلأ العيـــونَ لـــه ســـنىً وضـــياءُ

يعطينا الشاعر صورة عن عصره وانقلاب الأوضاع فيه - بصورة إيحائية رمزية - فقد انقرضـــت الدولة الأموية، وجاءت الدولة العباسية التي شهدت، أيضا، اضطرابات وتناصـــر قوميـــات وصـــراعات للوصول إلى السلطة، فتمزقت إلى دويلات، وشاع القتل فيها.

وقد وظف الشاعر تقنية التضاد في الأبيات، ليشير من خلالها إلى تقلب الزمـــان وأهلـــه، كمـــا استخدم صيغة المفرد "البدر" ليضعها مقابل صيغة الجمع: "الليالي" التي تدل علـــى الاحتـــشاد والكثـــرة، وبالتالي، ليمنحها سطوة وفاعلية في القضاء على البدر.

وحين تجتاحه المصائب، فإنه يفزع إلى الخمر لقضاء الليل الطويل وهمومه الثقيلة، يقول(٢):

استعـــــــــنْ بالراحِ بـــــــــــــــــا　　　صـــــــــــــاحِ على الليـــلِ الطويـــلِ

إنه ينصح نفسه -أو الآخر- بشرب الخمر؛ ليدفن في أقداحها أحزانه وهمومه، وقد اختـــار مـــن أسمائها -الخمر- الراح، ليوحي بالراحة النفسية التي ينشدها.

ولفظة "صاح" موحية - كما أعتقد- فهي تشي بالصحو الذي يـــدل علـــى الـــسهر والقلـــق - حتى وإن جاءت مرخمة بمعنى صاحب-.

---

(١) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٣٨. تمحقه: تمحوه وتنقصه.

(٢) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٢٩٥.

**خاتمـــــة:**

كشفت هذه الدراسة عن "الليل في شعر عبد الله بن المعتز"؛ فقد كان الشاعر يرى في الليل جمالاً وإشراقاً وبهجة، أحياناً، فالليل زمن لقاء الأحبة واجتماعهم، ونسائمه العليلة التي تهب في أواخـــره تزيـــل الهموم من النفوس، وهو يستر البشر، ويخفي أسرارهم، والشاعر في الحقيقة يعكس لنا حياة القصور بما فيها من ترف ونعيم.

ويبدو الليل، أحياناً، مليئاً بالمعاناة والأرق؛ إذ كان الشاعر يستطيله، حين يعاني المرض والوحدة، فلا يجد إلا الهموم تسامره، ولذا، فهو يستعين بالخمر على هذا الليل الطويل، كما كان الشاعر يتعـــرض للوعيد والتهديد في الليل، فلا يرتاح إليه، ولا عجب في ذلك، فقد كانت أحوال العصر مضطربة، تنتابهـــا الفتن والدسائس والمؤامرات، ومن هنا، برزت جوانب معتمة في صور ابن المعتز أحيانا.

# "مرويات وقعة صفين الشعرية لنصر بن مزاحم المنقري"

د. فريال عبدالله هديب *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/١٢/٢٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٦/٢٥


## ملخّص

مرويّات نصر بن مزاحم المنقريّ الشعريّة بكل ما تزدحم به من مضامين تلفت نظر الباحث والمهتم ببواكير تاريخ الدولة الإسلاميّة وأدبها شعراً ونثراً. فكتاب وقعة صِفِّين لمؤلفه المنقريّ يعد أول مؤلف يصلنا يرصد أحداث هذه الوقعة، فضلاً عن الحضور المكثف للشعر في كل مراحل الحدث، وفي كل تجليات السرد التاريخي فيه، أو تجلّيات حوارات شخصياته المباشرة وغير المباشرة.

إن طبيعة توظيف الشعر في رواية المنقريّ قد حولت مجريات الأحداث إلى ما يقارب الملحمة التراجيديّة الشائقة أو السيرة الشعبية الممتعة؛ إذ أنطقت الروايات كل شخصيّات الحدث الشعرَ للتعبير عن المواقف المؤيدة والمعارضة، وفي القتال ومجرياته، وفي المراسلات الشعرية والنثرية، فغدا الشعر هو المؤثر في الأحداث وهو صانعها ومصعدها، وبه تختم وتنتهى.

وإثر التدقيق في قراءة روايات المنقريّ الشعريّة، ومقابلة مضامينها وأساليبها بروايات أثبتها مؤرخون آخرون مثل الطبريّ والبلاذريّ، وقياس هذه الأشعار على شعر ارتبط بأحداث سابقة ولاحقة لصِفِّين فإنّ الباحث توصل إلى أنّ نحلاً وصناعة قد لحقت بهذه المرويّات الشعريّة، لذلك فإن الحذر والحيطة يرافقان كل قراءة تعتمدها بوصفها وثيقة سياسيّة أو تاريخيّة ترفد السرد التاريخيّ وتعززه.

و لم يقف الباحث عند تتبع مظاهر الوضع في هذه المرويّات بل حاول بيان الدور الوظيفي المضمر خلفها، وتوصل إلى جملة من الغايات التي قدر أن الشعر وضع لتحقيقها.



## Abstract

The narrated accounts in verse of Nasr Ben Muzahem al Minkari are full of themes that attract the attention of the researcher who may be interested in the early history of the Islamic State and its literature. Al Minkari's book "The Siffin Battle" is considered the first to record the events of that battle, to present an intenstive corpus of verse about all the phases of the combat, to manifest the historical accounts, and to relate the events to the characters involved directly or indirectly in the combat.

Using verse in the narrated accounts converted the events to a kind of fascinating tragic epic. In the accounts, the primary characters as well as the secondary ones say "Poetry" to express supporting or opposing views about fighting, happenings, and about correspondence acts, whether in prose or verse, making the verse the main influential element in the events, or, moreover, creating of exalting these events.

By examining the accounts of Al Minkari, and by comparing them to other narrated accounts like those of Tabari and Balathuri, and by contrasting them with other preceding or following verse on Siffin. The researcher has found that some wrong ascriptions and misquotations took place. Therefore, historians should be cautioned not to rely on these accounts for any historical or political documentation to reinforce history. Not only could the researcher find the "fabricated" elements in that verse, but also the purposes behinde composing it.


* مركز اللغات، الجامعة الأردنية.

**المقدمة**

يسلط هذا البحث الضوء على جانب من جوانب رواية وقعة صِفِّين لنصر بن مزاحم المنقريّ. إذْ يُعْنَى برصد الشعر الذي رافق رواية الحدث، وتعرّف مدى مصداقيته وصحته؛ تمهيداً لقراءة الحدث قراءة واعية دقيقة.

ويرجع اختيار وقعة صِفِّين للمنقري إلى كونه مصدراً متقدماً، إذْ يُعَدُّ أَوَّلَ مُؤَلَّفٍ يَصِلِ إلينا وقف لصفين مؤرخاً وراوياً، فضلاً عن الكثافة الشعريّة اللافتة التي رافقت كل رواية، واقترنت بكل حَدَثٍ منها، بل إن الشعر يكاد يسيطر على رواية المنقريّ للحدث.

وقارئُ وقعةِ صِفِّين للمنقريّ يجد نفسه منساقاً في متابعة السرد التاريخي للأحداث بمتعةٍ، فلا يسري السأم إليه؛ إذ تنقله الروايات من خبر تاريخي إلى: خطبة، ورسالة، وإلى مقطوعات شعريّة تصنع الأحداث وتُصعِّدُها. ويجد القارئ نفسه مدفوعاً فيها إلى المتابعة بعناصر التشويق والترقب التي تضمنتها هذه الرواية. وأهم هذه المشوّقات المقطوعات الشعرية المتنوعة المتناثرة بين ثنايا الأحداث، فكأنه أمام ملحمة تراجيديّة شعريّة، أبطالها كلهم شعراء، لا ينفكون عن نظم الشعر في المواقف والظروف كافة.

إلا أنّ القارئ الباحث له شأن آخر في "وقعة صفين" لنصر بن مزاحم المنقريّ؛ فحينما يعاود القراءة بعين المدقِّق المتفحِّص، ويقارب رواية المنقريّ بما رواه مؤرخون آخرون، مثل: البلاذريّ والطبريّ، ويقارن أحداث صِفِّين بما سبقها ولحقها، فإنّه يجد أَنَّ متعة القراءة السابقة، والتشويق الذي رافقها كان على حساب مصداقية المؤرخ؛ حيث إنّ الشعر الذي حمل القارئ من حدث إلى آخر، ومن حالة ترقُّبٍ وتَشَوُّقٍ إلى أخرى، قد تسللت إليه أيدي الرواة صنعاً ووضعاً، فنسبته إلى أقطاب الحدث وشخصياته.

ومنطلق الباحث في هذا الحكم على شعر صِفِّين جملة أسباب وظواهر رافقته. ويمكن حصرها بما يأتي :

١. المبالغة التي تجلَّى ظهورها في شعر القتال، وشعر المواقف الذي يدرس من خلال :
   أ. مواقف شعرية متشابهة.
   ب. الشعراء المجاهيل.
   ج. صناعة شعراء.
٢. التلاعب بالمعلومات التاريخية.
٣. شعر المراسلات، ويقسم إلى:
   أ. شعر تذيل به المراسلات النثرية.
   ب. الرسائل الشعرية.
٤. المرويات الشعرية فنيّاً.
٥. المنقريّ راوية.

و لم يكن الهدف من الدراسة نفي كل الشعر الذي روي في "وقعة صفين" للمنقريّ، بل إن القصد والغاية كانا تنبيه القارئ إلى عدم أخذ هذه الأشعار على أنها قد قيلت بالجملة، وأن يحذر وهو يتابع الحدث، ولا ينساق خلف الحبكة القصصيّة الملحمية التي رافقت رواية مجريات الوقعة. وأن يقابل بين رواية المنقريّ وغيره؛ ليكون أقرب إلى الإنصاف، فلا تأخذه العاطفة ومتعة القصّ إلى القناعة بما هو موضع شك وريبة.

*** المبالغة في رواية الشعر والاستئناس به**

تتجلى سمة المبالغة في رواية شعر صِفِّين في أغراضه كافة، إلاّ أنها أكثر بروزاً في غرضين رئيسين، هما: شعر القتال، وشعر المواقف. ونقصد بالمبالغة تجاوز الحدّ المقبول والمألوف من الأشعار في مثل هذه المواقف قياساً على أحداث سابقة ولاحقة لصِفِّين، وقياساً على مادَوّنَتْه المَظانُّ التاريخية المهمة التي أرّخت لوقعة صِفِّين، وحازت على عنايتها واهتمامها.

أما شعر القتال فقد تبدّى في المعارك التي كان الفريقان يتواجهان فيها مبارزين ومقاتلين. وقد حول الرواة مشاهد القتال كلها إلى مبارزات شعرّية؛ فجميع المقاتلين يترلون إلى ساح الوغى وهم يقولون الشعر، وبعد هزيمة الخصم يتوجون انتصاراتهم بأبيات شعريّة، فلا مقاتل ليس بشاعر(١)، ولا تنفك الروايات تقول: ".. يقاتل وهو يقول"، و ".. يضربهم بالسيف وهو يقول"، و "..فتقدم باللواء وهو يقول"، و ".. فشدّ عليه النجاشيّ وهو يقول"، و "..فحمل عليه الأشتر وهو يقول". وللقارئ أن يتخيّل جُنْد عليّ يقاتلون وهم ينظمون الشعر، ويوزعون قوتهم وعنايتهم لنظم الشعر وللقتال، وينتصرون. إنها صورة غير واقعيّة، بل هي نتاج خيال الرواة.

وقد أظهرَتْ الروايات الشعرية صورة المقاتلين من أصحاب عليّ بن أبي طالب على أنها الأقوى، إذ صَوَّرَتْهُمْ في إهاب الأبطال الشجعان الذين لا يشق لهم غبار، في حين ظهر معاوية بن أبي سفيان وأصحابه من المقاتلين بصورة المتخاذلين الجبناء، الذين إن هبّوا للمبارزات كان مصيرهم الهزيمة، فارّين أو مقتولين على يد الأشتر، أو النجاشي، وعلى يد غيرهم من جند عليّ(٢) الذين بالغت الروايات في تصوير قوة بعضهم مثل: الأشتر النخعيّ الذي ظهر وكأنه بطل أسطوريّ؛ فلا يبرح ينازل فرسان معاوية واحداً تلو الآخر، منهيا المبارزة بقتل خصومه جميعاً، ولا ينفك عن قول الشعر قبل المبارزة وبعدها(٣). و لم يخْلُ مشهد

(١) المنقريّ، نصر بن مزاحم (ت ٢١٢هـ/٧٢٨م)، **وقعة صِفِّين**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط٣، مكتبة الخانجي، مصر، المؤسسة العربية الحديثة، مصر، ١٩٨١، ص: ١٦٦، ١٦٧، ١٧٠-١٧٤، ١٧٩-١٨٣، ١٩٣-١٩٥، ٢٠٢، ٢٢٥، ٢٢٩، ٢٤٤-٢٤٥، ٢٥٨-٢٥٩، ٢٦٥، ٢٦٨-٢٧٠، ٢٧٧، ٢٧٩-٢٨٠، ٢٩٩، ٣١٠-٣١٢، ٣٢٠، ٣٤١، ٣٤٣، ٣٤٧، ٣٥٥، ٣٩٥-٣٩٦، ٣٩٩-٤٠٠، ٤٠٣-٤٠٤، ٤٠٦-٤٠٧، ٤٢٧-٤٣١، ٤٤٣، ٤٣٧، ٤٤٠-٤٤١، ٤٤٢، ٤٥٠-٤٥١، ٤٦٠-٤٦١.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٢٧-٤٣١، ٢٧٤-٢٧٥.

(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ١٧٠، ١٧١، ١٧٣-١٨٣.

قتاليٌّ للأشتر أو لغيره إلا والشعر شريك رئيس في القتال. أما جيش معاوية فلا بطل في صفوفه؟!

وللمعارك الشعرية لون آخر، تجلى في معاركَ كلامية، يفخر فيها كل فريق بشجاعته، ويمدح فريقه وقائده، مُبَيِّناً دور قبيلته في القتال والحرب. ويرد عليه الفريق الآخر مفتخراً وهاجياً. وقد احتل هذا اللون جانباً وحيزاً مبالغاً فيه، وقد جاءت هذه الأشعار ملصقة في أثناء سرد الحدث، فلا وشائج الزمان والمكان تربطها، إذ تتتابع وراء بعضها دونما مُسوِّغات لها علاقة بالحدث وتطوره(١).

ولا اعتراض على ظهور الشعر أو مرافقته أجواء الحرب، فهو يُحرِّضُ الجند، ويبث فيهم روح الحماسة والقوة، ولكن من غير المقبول أن تتحول حرب كهذه إلى مبارزات شعريّة، ويتحول المقاتلون كلهم فيها إلى شعراء، ولا يخلو مشهد قتاليّ من الشعر ونظمه. إن ذلك مما يثير أسئلة وشكوكاً يدعمها ويقويها مقابلة ما جاء في وقعة صِفِّين للمنقري من شعر في القتال بما روته مصادر تاريخية أخرى مثل: تاريخ الطبريّ، وأنساب الأشراف للبلاذريّ، إذْ لا نجد فيهما هذه الكثافة الشعرية(٢). ويدعم الشكوك في روايات صِفِّين الشعريّة كذلك، موازنة الباحث بين صِفِّين وبين معارك سابقة وتالية لها، مثل: اليرموك، ومؤتة، وغيرهما، من معارك الفتوح(٣) التي كان الجانب الآخر فيها عربيّاً، أو غير عربيّ؛ فالمُطَّلِعُ على أحداث هذه المعارك لا يجد في رواياتها حضوراً للشعر مثل ما يجد في وقعة صِفِّين للمنقري، والأمر ذاته يقال عن المعارك التي خاضت غمارها جيوش الدولة الأمويّة في الفتوح.

وثمة أمر آخر في روايات المنقريّ يعارض ما روي في المصادر التاريخية الأخرى، فالنصر عند المنقريّ كان دائماً حليف جيش عليّ، فلا هزيمة بين صفوفهم، لكن الطبريّ الذي عُنِي بتأريخ هذه المرحلة عناية كبيرة يظهر القتال ونتائجه بصورة أكثر قبولا ومنطقيّة؛ إذ كانت الهزيمة والنصر متداولة بين الفريقين، بل إن المتتبِّعَ للأحداث يرى أن التراجع والتراخي في صفوف علي بن أبي طالب كان الأكثر، يدل على ذلك أنَّ علياً كان دائم التحريض لجنده على الثبات والعودة إلى صفوف الجيش المقاتل، وقد كلف الأشتر مهمة حث الجند على القتال(٤).

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٧٠ -٣٨٤.

(٢) انظر البلاذريّ ، أحمد بن يحي بن جابر (ت ٢٧٩هـ–٨٩٢م)، **أنساب الأشراف**، تحقيق: سهيل زكار ورياض زدكلي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦، ٣/٦٥-١١٥.

الطبري، محمد بن جرير (ت ٣١٠هـ/٩٢٢م)، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، لبنان، ٤/٥٥٨-٥٧٥، ٥/٥-١٣٦.

(٣) الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٣/٣٩٤-٥٧٩؛ وانظر: الأزديّ ، محمد بن عبد الله (ت ٣٣٤هـ/٩٤٥م)، **فتوح الشام**، تحقيق: عبد المنعم عبد الله عامر، **مؤسسة سجل العرب**، القاهرة، ١٩٧٠، البلاذريّ ، أحمد بن يحي بن جابر، **فتوح البلدان**، تحقيق: عبد الله أنيس الطباع وعمر أنيس الطباع، مؤسسة المعارف، بيروت، ١٩٨٧، ابن حبيش، عبد الرحمن بن محمد بن عبد الله (ت ٥٨٤هـ/١١٨٨م)، **الغزوات الضامنة الكاملة، والفتوح الجامعة الحافلة الكائنة في أيام الخلفاء الأول الثلاثة**، تحقيق: سهيل زكار، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٢، جزء ١ و ٢.

(٤) الطبربي، **تاريخ الرسل والملوك**، ٥/٢٠-٢١.

*** شعر المواقف الفكرية:**

جرى الشعر على لسان الشخصيات الرئيسة والثانوية تعبيراً عن موقفها الفكري من الأحداث في مجالات عدة: مناصرة وتأييداً لجهة دون أخرى، أو حواراً متجاذباً بين أطراف الفئة الواحدة، أو ردة فعل على الأحداث الطارئة، أو تنفيساً عن هوى النفس فخراً وهجاءً.

وقد طغى شعر هذه المجالات المنوعة على رواية الحدث الذي لا يكاد الباحث يظفر إلا بالقليل من متعلقاته التي لا تغطي أسبابه وتفاعلاته من حيث النماء والتطور؛ فقد نابت الأبيات الشعرية والقدرة على التفوق فيها مناب السرد والأحداث، وغدا بروز الشاعرية لأطراف الحدث هو المبدأ والكمال في هذا المجال، فصار الشاهد والمثل أصلاً، والحدث وتفاعلاته فرعاً؛ فقد جرى النسق في عرض الأحداث أو المناقشات في إيجاز واختصار ليتبعه المؤلف بشعر معنون له بلازمة "قال في ذلك"، والشعر المروي تحت هذا العنوان يطغى على ما سبقه طغياناً ظاهراً. ومتتبع هذه المواقف يلمس الافتعال والوضع في كثير منها(١)، إذ تصرّ الروايات على أن الشعر هو الذي يؤثر فيهم سلباً أو إيجاباً، لا صدى ولا تأثير للنثر. وللدلالة على ذلك نعرض نموذجا من نماذج متعددة متكررة، يتعذر قبولها والأخذ بها.

يقول الخبر: إنَّ سعد بن قيس قام خطيباً في الأنصار بعد أن انتهى إليه كلام معاوية فيهم إثر قتلهم لعدد كبير من حزب معاوية، ورَدَّ في خطبته على معاوية ردًّا قاسياً جداً(٢). وأكملت الرواية الخبر بقولها: "وقال في ذلك" ونسبت لسعد بن قيس مقطوعة من عشرة أبيات. والذي يقارن بين الرد المنثور والمنظوم يجد فارقاً؛ فالشعر ضعيف هزيل، في حين أن الخطبة جزلة قوية، ويفترض أن ينسب التأثير في معاوية إليها، إلا أنّ التأثير في معاوية كان للشعر، كما جاء في الروايـــــة: "فلما بلغ شعره معاوية دعا عمرو بن العاص فقال: ما ترى في شتم الأنصار؟ ..."(٣).

ونعرض أمام القارئ الخطبة والشعر ليرى مصداق ذلك،

"إن معاوية قد قال ما بلغكم، وأجاب عنكم، فلعمري لئن غظتم معاوية اليوم لقد غظتموه بالأمس، وإن وترتموه في الإسلام فقد وترتموه في الشرك، وما لكم إليه من ذنب أعظم من نصر هذا الدين الذي أنتم عليه، فَجِدُّوا اليومَ جِدّاً تنسونه به ما كان أمسِ، وجِدّوا غداً جِدّاً تنسونه به ما كان اليوم، وأنتم مع هذا اللواء الذي كان يقاتل عن يمينه جبرائـــيل، وعن يساره ميكائيل، والقوم مع لواء أبي جهل والأحزاب، وأما التمر فإنا لم نغرسه، ولكن غلبنا عليه مَنْ غرسه، وأما الطفيشل فلو كان طعامنا لسمينا به

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٧٤، ٧٥، ١٦٧-١٦٥، ٣٤٣-٣٤٥، ٤٣٥-٤٣٦، ٤٤٦-٤٤٧، ٤٤٩-٤٥٠، ٤٨٨-٤٨٩.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٤٤٦-٤٤٧.

(٣) انظر: المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٤٤٦-٤٤٧.

اسماً كما سميت قريش (السخينة). ثم قال قيس بن سعد في ذلك[1] :

| | |
|---|---|
| يا ابنَ هندٍ دع التوثبَ في الحـــــر | بِ إذا نحن في البلادِ نأينــــــا |
| نحن مَنْ قد رأيتَ فادنُ إذا شئـــــ | تَ بمن شئتَ في العجاجِ إلينــا |
| إنْ برزنا بالجمعِ نلقكَ في الجمـــ | عِ وإن شئتَ محضةً أسرينـــــا |
| فالْقَنَا في اللفيفِ نلقكَ في الخـــز | رجِ ندعوفي حربنا أبوينـــــــا |
| أيَّ هذين ما أردتَ فخـــــــذْه | ليس منا وليس منكَ الهوينـــا |
| ثم لا تنــزع العجاجةَ حتـــــى | تنجلي حربُنا لنا أو علينــــــا |
| ليت ما تطلبُ الغداةَ أتانـــــا | أنعم اللهُ بالشهادةِ عَيْنــــــــا |
| إننا إننا الذين إذا الفتـــــــــــ | حَ شهدنا وخيبرا وحنينـــــا |
| بعدَ بدرٍ وتلك قاصمةُ الظهـــــ | رِ، وأحْدٍ وبالنضيرِ ثنينـــــا |
| يومَ الاحزابِ، قد علـــــمَ النــا | سُ، شفينا من قبلكم واشتفينا |

ومما يثير الاستغراب لدى الباحث أن الشعر كان مرافقا للأحداث كلها صغيرها وعظيمها، إلا أنّ الرواة تجاوزوه في بعض المواقف الحاسمة، مثل قضية رفع المصاحف وطلب الاحتكام إلى كتاب الله، فقد تحدث في هذا الأمر ما يزيد على عشرة من رجالات القبائل ورؤسائها، و لم ينسب إلى أحدهم ولو بيت شعر[2]. ألا يوجد بينهم شاعر في حين أنّ البقية كلهم شعراء مجهولون ومعروفون ؟! أم أن حدث رفع المصاحف أرتج قول الشعر على هؤلاء بعد بيان موقفهم نثراً؟!. وفي ظني أن الرواة لم يجدوا للشعر في هذا الموقف صدى تشويقياً أو تأثيرياً، كما لم يجدوا فيه وسيلة لبيان قوة حزب علي في صراعه مع الطرف الآخر؛ لذلك غيبوا الشعر عن هذا الموقف وما يشابهه.

وستتم مناقشة شعر المواقف ضمن عدد من المحاور البارزة، وهي: الشعراء المجهولون، ومواقف شعرية متشابهة، وصناعة شعراء.

*** الشعراء المجهولون :**

كثر شعراء صِفِّين ذوو الهويّة المحددة كثرة تجعل القارئ يلاحظ أن جميع من ورد اسمه في الحدث قال شعراً: قَلّ، أو كَثُر. لكن الأمر لم يقف عند ذلك، بل إن الرواة نسبوا شعراً كثيراً لشعراء مجهولين، كان لشعرهم دور في الأحداث ومجرياتها. وقد جاء إسناد هذه الروايات إلى مجهولين بعبارات مختلفة، لكنها

(١) انظر: المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٤٦-٤٤٧.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٨٢-٤٨٦.

جميعا كانت بطريقة التنكير، نرصدها تجلية لهذه الظاهرة التي تجاوزت عند المنقريّ المقبول والمألوف(١):

١. "قال رجل"
٢. "فقال الفتى في ذلك شعراً"
٣. "فإذا هو بغلام يتغنى على قعود له وهو يقول"
٤. "وكتب رجل من الأنصار مع كتاب عبد الله بن عمر"
٥. "فدعوا شاعراً لهم، فقال هذه الأبيات"
٦. "فقال راجزٌ من أهل الشام"
٧. "فرد عليه أهل العراق وقالوا"
٨. "وصاح رجل من أهل الشام"
٩. "وصاح رجل من أهل العراق"
١٠. "فإذا مُنادٍ ينادي إلى جنب مترل الأشعث وهو يقول"
١١. "فأجابه شاعر من شعراء أهل العراق"
١٢. "إذ خرج عليهم فتىً شاب يقول"
١٣. "وقال رجل من بني عذرة"
١٤. "وقالت امرأة من أهل الشام"
١٥. "فَرُدَّ على عمرو"
١٦. "وتقدم رجل من عك وهو يقول"
١٧. "وارتجز رجل من همدَان .."
١٨. "فقال فتى من جذام، من أهل الشام، ممن كان في طليعة معاوية"
١٩. "وقال ابن عمّ لعروة"
٢٠. "ونادى إنسان من أهل الشام في سواد الليل بشعر سمعه الناس"
٢١. "...فإذا ابن عمٍّ لأبي موسى يقول"
٢٢. "..فرد عليه رجل من أصحاب علي فقال.."
٢٣. "وقال الحضرميّ في ذلك شعراً".
٢٤. "ونادى غلام من يحصب .. وهو يقول"
٢٥. "فخرج عمرو ومعه ابن عمّ له غلام شاب وهو يقول"

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٨، ٤١، ٥٤، ٦٣، ١٣٩، ٢٢٧، ٢٢٨، ٣٥٤، ٣٥٧، ٣٩٩، ٤٣٤، ٤٣٧، ٤٤٠-٤٤١، ٤٥٠، ٤٥٣، ٤٨٣، ٤٨٥، ٥٤٥، ٥٤٩،٥٤٨.

إنّ الإسناد في نسبة الشعر إلى: رجل / فتى / شاب / امرأة ، لا يخرجه عن التنكير تعريفه القبليّ: أنه من بني عذرة، أو من همدان، أو من علكّ، أو من جذام، ولا يخلصه من الجهالة انتماؤه الجغرافي: أنه من أهل حضرموت، أو أهل العراق، أو أهل الشام، ولا يعرف به صلات القرابة للمشاهير: أنه ابنُ عمِّ عمرو بن العاص، أو ابن عمِّ أبي موسى الأشعريّ، إنّ ذلك لا يقدم ولا يؤخر في هذا المجال من التعريف والنسبة.

ومن عجـــب أن أشعار هؤلاء المجاهيل قد حملت مواقف ذات قيمة ظاهرة في الحدث، لكن الرواة حادوا عن نسبتها على الرغم من أنهم نسبوا شعراً لقائليه لم يكن بمثل قيمة ما ذكر غفلاً من اسم قائله. ومن هذه المواقف المهمة ما قاله مجهول يتهم عليا بقتل عثمان بن عفان صراحة[(١)]:

أنا ابنُ أربابِ الملوكِ غســانْ والدائن اليومَ بدينِ غسّـــــانْ
أنمانا أقوامُنا بما كـــــانْ أنّ عليا قتلَ ابنَ عفّـــــانْ

وهذا الفتى الغساني جعلته الرواية التاريخية بطل قصة مع هاشم بن عتبة الذي سمعه يسبّ عليا ويسهب في ذمه ويلعنه، فتقدم هاشم إليه وحاوره مبيناً له مآثر عليّ ومن معه، فيتحول عن معاوية ويقاتل مع علي إلى أن يقتل. ومع ذلك تبقيه الرواية مجهولاً[(٢)].

ومجهول آخر يذيل عبد الله بن عمر رسالته إلى معاوية بشعره؛ وذلك حين طلب معاوية إلى ابن عمر الدخول إلى جانبه، فمن هذا المجهول الذي يعبّر عن رأي ابن عمر في مقتل عثمان، ومطالبة معاوية بدمه في قوله [(٣)]:

معاويَ إن الحقَ أبلجُ واضـــحٌ وليس بما ربّصتَ أنتَ ولا عمــــرو
نصبتَ ابنَ عفانَ لنا اليومَ خدعــةً كما نصبَ الشيخانِ إذ زُخرفَ الأمرُ
فهذا كهذاك البلا حذوَ نعلِـــهِ سواءً كرقراقٍ يغرُّ به السّفــــرُ
رميتم عليا بالذي لا يضـــرّه وإن عظُمتْ فيه المكيدةُ والمكــــرُ
وما ذنبُه أن نالَ عثمانَ معشـــرٌ أتوه من الأحياء يجمعهم مصـــرُ
فصارَ إليه المسلمون ببيتِـــه علانيةً ما كان فيها لهم قســـرُ
فبايعه الشيخانِ ثم تحمـــــلا إلى العمرةِ العظمى وباطنُها الغـــدرُ

ويلاحظ أن هناك تبايناً كبيراً بين ما جاء في رسالة ابن عمر النثرية إلى معاوية وهذا الشعر الذي يقدم

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص ٣٥٤.
(٢) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٣٥٤-٣٥٥.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٦٣-٦٤.

تفسيراً لما حلّ بعثمان بن عفان؛ حيث جاء في الرسالة المنسوبة إلى عبد الله بن عمر في رده على معاوية وعمرو: "أما بعد فلعمري لقد أخطأتما موضع البصيرة، وتناولتماها من مكان بعيد، وما زاد الله من شاكٍّ في هذا الأمر بكتابكما إلا شَكّاً. وما أنتما والخلافة؟ وأما أنت يا معاوية فطليق، وأما أنت يا عمرو فظنون. ألا فكفّا عني أنفسكما، فليس لكما ولا لي نصير"(١).

نسب إلى رجل من أهل العراق شعر فيه اعتراف بقتلهم عثمان، وبتبرير هذه الفعلة وذلك في قوله(٢):

كيف نردُّ نعثلاً وقد قَحَـــــــلُ(٣) ... نحن ضربنا رأسَه حتى انجفـــــــلْ(٤)
لما حكى حكمَ الطواغيـــتِ الأُوَلْ ... وجارَ في الحكمِ وجارَ في العمـــــلْ
وأبدلَ الله به خيرَ البــــــــــدلْ ... أقدمَ للحربِ وأنكى(٥) للبطـــــــلْ

وموقف رابع نسب إلى إنسان من أهل الشام، يدعو فيه أهل العراق إلى حقن دماء المسلمين ووقف القتال، جاء فيه(٦):

رؤوسَ العراقِ أجيبوا الدعــــــاءَ ... فقد بلغتْ غايةُ الشـــــــــدَّه
وقد أودت الحربُ بالعالميــــــن ... وأهلِ الحفائظِ والنجـــــــــدَه
فلسنا ولستم من المشركيـــــن ... ولا المجمعين على الـــــــرّدَه
ولكن أناسٌ لقوا مثلَهـــــــــــم ... لنا عدّةٌ ولهم عـــــــــــــدَّه
فإن تقبلوها ففيها البقـــــــــاءُ ... وأمنُ الفريقين والبلـــــــــــدَه
وإن تدفعوها ففيها الفنـــــــاءُ ... وكلُّ بلاءٍ إلى مـــــــــــــدَّه

وللباحث حق التساؤل عن عدم ذكر اسم هذا الإنسان الذي يبدو حصيفاً في رأيه؟ في حين أن الروايات ذكرت أسماء عدد من رؤساء القبائل في الحرب وآراءهم(٧)، فهل هذا الشاعر لا يعتد بنسبه وليس له شهرة، أم أنّه غير موجود أصلاً ؟! ومثل هذا يقال عن باقي الشعراء المجهولين، الأمر الذي يحمل على القول: إن عدم نسبة هذه الأشعار إلى قائليها عامل أساس في التشكيك في صحتها، وانفتاح القول في صناعتها وتلفيقها ونحلها.

*** مواقف شعريّة متشابهة (زمن السرد في المروية) :**

---

(١) المنقرى، **وقعة صِفِّين**، ص: ٦٣.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٢٨-٢٢٩.
(٣) قحل: مات وجف جلده.
(٤) انجفل: انقلب وسقط.
(٥) أنكى: من النكاية وهي الهزيمة والغلبة.
(٦) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٨٣-٤٨٤.
(٧) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٨٤-٤٨٥.

تضمنت روايات صِفِّين للمنقري عدداً من المواقف الشعريّة المتماثلة في زمن سردها أو في مجرياها. ويصعب على القارئ أن يقتنع، أو أن يصدق حدوثها محض صدفة من غير تدخل من قبل الرواة، ومن هذه المواقف:

لما وافق أهل الشام بأجمعهم على الطلب بدم عثمان بن عفان، وبايعوا معاوية على ذلك، أمسى معاوية وكان قد اغتم بما هو فيه. قال نصر: "فحدثني محمد بن عبيد الله عن الجرجانيِّ قال: لما جنّ معاويةَ الليلُ، واغتم وعنده أهل بيته قال .."[١].

وحين طلب معاوية إلى عمرو بن العاص أن يأتيه ليذاكره أمر الثأر لدم عثمان. قال نصر: عن عمر بن سعد ومحمد بن عبيد الله قالا: .. فلما جنّه الليلُ رفع صوته وأهله ينظرون إليه فقال"[٢].

ولّما جنّ الليلُ على عتبة بن أبي سفيان قال شعراً يزين فيه لمعاوية الموافقة على إعطاء مصر لعمرو بن العاص، ولما سمع معاوية الشعر اقتنع بما قاله عتبة[٣].

ومن الشعر الليلي ما قاله سعد بن أبي وقاص الذي اعتزل الحرب؛ إذْ حين وصلت الأحداث إلى لقاء الحكمين عرض عليه ابنه عمر بن سعد أن يشارك فيما سيحدث، فردّ عليه أبوه مبيناً موقفه وقراره بشكل جَلِيٍّ وواضح. لكنَّ الرواية لا تقف عند هذا الحدّ، إذ جعلت الرد النثريَّ غير كافٍ للابن وغير مقنع؛ فروي أن سعداً طلب إلى ابنه أن يقيم ليلته عنده. ولما جنّ الليل سعدا قال شعراً ليسمع ابنه. و لم يأت الشعر بجديد بل هو نظم للنثر الذي قيل سابقاً، وقد ارتحل ابن سعد بعد أن استبان له رأي أبيه إثر سماعه الشعر الذي قيل ليلاً[٤]. وللدلالة على أنّ الشعر يلحق بالأخبار لإعطائه الدور الأكثر فاعلية في الحدث نورد رد سعد بن أبي وقاص نثراً، ونورده شعراً:

"مهلاً يا عمر، إني سمعت رسول الله -صلى الله عليه وسلم- يقول: "يكون من بعدي فتنةٌ خيرُ الناسِ فيها الخفيُّ التقيّ". وهذا أمر لم أشهدْ أولَه فلا أشهدُ آخرَه، ولو كنت غامساً يدي في هذا الأمر لغمستها مع عليّ. قد رأيت القوم حملوني على حَدِّ السيف فاخترته على النار، فأقم عند أبيك ليلتك هذه"[٥].

ولما جنّ سعداً الليلُ رفع صوتَه ليسمع ابنه فقال[٦]:

---

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٣.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٤-٣٥.

(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٩-٤٠.

(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٣٨-٥٣٩.

(٥) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٣٨ -٥٣٩.

(٦) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٣٨-٥٣٩.

دعوتَ أباك اليومَ واللهِ للـــــذي دعاني إليه القومُ والأمرُ مُقْبِـــــــلُ
فقلتُ لهم: لَلْموتُ أهونُ جرعــةً من النارِ فاستبقوا أخاكم أو اقتلوا
فكَفوا وقالوا إن سعدَ بنَ مالــكٍ مزخرفُ جهلٍ والمجهّلُ أجهــــلُ
فلما رأيتُ الأمرَ قد جــدَّ جــدّه كــاشفنا يومٌ أغرُ محجّـــــلُ
هربتُ بديني والحوادثُ جمّــــةٌ وفي الأرضِ أمنٌ واسعٌ ومعــوّلُ
فقلت : معاذَ الله من شَرَّ فتنــــةٍ لها آخرٌ لا يُستقـــــــالُ وأوّلُ
ولو كنتُ يوماً لا محالةَ وافـــداً تبعتُ علياً والهوى حيث يجعـــلُ
ولكنني زاولتُ نفساً شحيحـــــةً على دينها تأبى عليَّ وتبخـــــلُ
فأما ابنُ هندٍ فالترابُ بوجهـــــه وإنّ هوايَ عن هواه لأميـــــلُ
فيا عمرُ ارجعْ بالنصيحةِ إنــــني سأصبرُ هذا العامَ والصبرُ أجمـــلُ

ألا يكفي الرد المنثور الذي تضمن حديثاً نبوياً ليستبين لابن سعد رأي أبيه؟! ولا يخفى أن بداية وضع الشعر كانت في جملة: "أقم عند أبيك ليلتك" ليسمعه الشعر الذي يوضح له الرأي بصورة أكثر جلاء كما قصدت الرواية إظهاره.

و لم يكن قول الشعر ليلاً قصراً على بث مواقف أطراف النزاع الفكرية، بل تجاوزه إلى الأسرى، فها هو الأصبغ بن ضرار الأزديّ يقع في يد حزب علي أسيرا، ويشد وثاقه انتظارا للصباح، وحين نام أصحابه قال شعرا ليسمع ابن الأشتر آسره(١). ولجأ معاوية بن الضحاك إلى الليل يبث فيه شعراً يبين من خلاله موقفه من قتال علي(٢). ونادى إنسان في سواد الليل بشعر سمعه الناس داعيا إلى وقف القتال(٣).

فما هي حكاية الليل مع الشعر في صفين؟ هل أصبح وسيلة إعلام غير مباشرة؟ إن الروايات التي سبقت تظهر فيها الصنعة والوضع، إذ القول المباشر للشعر فيها متاح ليلاً ونهاراً، وأمام صاحب الموقف.

وليس مستنكراً أن يكون الليل زمناً تحفيزياً لقول الشاعر، إذ فيه السكون وحركة الهموم، ووساوس النفس، والتعمية والستر، وما إلى ذلك من جمالية اللحظة في الزمان والمكان، لكن المستغرب المستنكر ألا يكون للشعر زمن جماليٌّ آخر يحفز على القول.

ومن المواقف التي يظهر فيها غفلة الرواة وعدم تدقيقهم ما نسب إلى عمرو بن العاص وهو يُعَبِّئُ الجيشَ للقتال، إذ قال (٤):

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٦٦.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٦٨-٤٦٩.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٨٣.
(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٢٨.

يا أيها الجندُ الصليبُ الإيمـــانِ قوموا قياماً واستعينوا الرحمـــــنْ
إني أتاني خبرٌ فأشجــــــــــانِ أنّ علياً قتل ابنَ عفّــــــــــــــانْ

فرد عليه أهل العراق وقالوا [1]:

أبت سيوفُ مَذْحَجٍ وهمــــدانْ بأنْ نردَّ نعثلا كما كــــــــــــانْ
خلقاً جديداً مثلَ خلقِ الرحمــنْ ذلك شأنٌ قد مضى وذا شــــانْ

وبعد سردٍ طويلٍ للأحداث يعاود الرواة ذكر ما كان من عمرو بن العاص والمجهول الذي ردّ عليه، إذ قال عمرو محرضاً أهل اليمن[2]:

أكرمْ بجمعٍ طيّبٍ يمـــــــــانْ جدّوا تكونوا أولياءَ عثمـــــانْ
إني أتاني خبرٌ فأشجـــــــــانْ أن عليا قتل ابنَ عفــــــــــــانْ
خليفةَ الله على تبيـــــــــانْ ردّوا علينا شيخنا كما كـــــانْ

فرُدَّ على عمرو[3] :

أبت شيوخُ مذحجٍ و همــــدانْ بأن نردّ نعثلا كما كـــــــــــان
خلقاً جديداً مثلَ خلقِ الرحمنْ

ونعاود سؤال البدء: أكل هذه المواقف محض صدفة أم هي افتعال رواة استهدفوا المزيد من التشويق والترقب عند القارئ؟ و لم يدركوا الخلط، وانعدام الوعي بما يصنع وينسب لأبطال الحَدَث.

**صناعة شعراء :**

لم يكتفِ رواة صِفِّين عند حدّ إنطاق الشخصيّات، أو بث الشاعرية في نفس كل من له صلة مباشرة أو غير مباشرة بالحدث، بل تجاوزوا ذلك إلى صناعة شعراء قد فتقت صِفِّين موهبة الشعر عندهم، وغدوا لا ينطقون إلا شعرا. ومن هؤلاء: عمرو بن العاص الذي روي له في صِفِّين ما ينوف على أربع وعشرين مقطوعة، تتعلق كلها بمجريات أحداث الوقعة. وظهر فيها عمرو صاحب الكلمة، والشاعر المجيد الذي لا ينفك مُعبِّراً عن كل المواقف بمقطوعات شعرية تباينت بين الطول والقصر. ومن عجب أن بداية ظهوره في

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٢٨.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٩٩.
(٣) نعثل، رجل من أهل مصر كان طويل اللحية وإذا عيب عثمان كان يشبه به لطول لحيته.

أحداث صِفِّين كانت شعرا[١]. ونهاية دوره كانت شعراً أيضاً، حيث زَفَّ فيه خبر النصر إلى معاوية بن أبي سفيان، حليفه في الوقعة[٢].

ومناقشة شاعرية عمرو بن العاص تفرض على الباحث منهجاً تاريخياً، يتوقف فيه عند المصادر التاريخية التي جاء ذكر عمرو بن العاص فيها، فضلاً عن وقعة صفين.

١. بواكير شعر عمرو بن العاص يجدها الباحث في مقطوعتين شعريتين رويتا له في معركة أحد قبل إسلامه، وإثر هزيمة المسلمين فيها[٣]، غير أن ابن هشام أنكر إسناد المقطوعة الثانية لعمرو بقوله: "وبعض أهل العلم بالشعر ينكرها لعمرو"[٤].

٢. خاض عمرو بن العاص معارك مفصليّة في تاريخ الإسلام أميراً وجندياً، إذ كان أميراً على أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب في غزوة ذات السلاسل في عهد رسول الله-عليه الصلاة والسلام-. وكان أميراً في قتال أهل الردة زمن أبي بكر الصديق. وهو من قادة معركة أجنادين، واشترك كذلك في معركة اليرموك، بالإضافة إلى أنه فاتح مصر[٥]. ولم يقف الباحث على شعر ينسب إليه في هذه الأحداث على الرغم من أن مؤرخي الفتوح الإسلامية حرصوا على أن يكون الشعر رديفاً للحرب وأحداث النصر. فهل يعقل أن يخصَّ عمرو صِفِّين بكل هذا الشعر في حين غاب الشعر عنه في بقية الوقائع؟ إن الذي أنطق عمراً الشعر في صِفِّين ليس الحدث ذاته؛ لأن أحداثاً جساماً مرت به قبل صِفِّين ولم ينسب فيها شعر إليه، ولو كانت عند عمرو هذه الشاعرية لاستثمرها مُعَبِّراً عن انتصاراته وبطولته، إن الذي أنطق عمراً في صِفِّين رواة الحدث وصانعو الشعر، وليس الشاعريّة.

٣. وشاعرية عمرو في صِفِّين تدفع الباحث إلى سؤال عن شعره بعد صِفِّين؟ إذ لا تروي المظانُّ التاريخية شعراً له بعد صِفِّين، كما لم ترو له شعراً قبل صفين؟ فهل فتقت صِفِّين شاعريته فجأة؟! وهل اختفت هذه الشاعرية وخبا وهجها فجأة –كذلك- بعد انتهاء الحدث؟!

٤. وإذا ما فتش الباحث عن شعر لعمرو بن العاص في مواضيع غير صِفِّين وأحداثها فإنه لا يحظى بشيء؟!

---

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٥.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٤٧.

(٣) ابن هشام، عبد الملك بن هشام (ت٢١٨هـ/٨٣٣م) **السيرة النبوية مع شرح أبي ذر الخشني**، تحقيق: همام عبد الرحيم سعيد ومحمد بن عبد الله أبو صعيليك، ط١، مكتبة المنار، ١٩٨٨، ٣/٢٠٣-٢٠٤، ٢٠٨-٢٠٩.

(٤) ابن هشام، **السيرة النبوية**، ص / ٢٠٩.

(٥) ابن سعد، محمد بن سعد بن منيع (ت ٢٠هـ/٧٤٦م) **الطبقات الكبرى**، تحقيق: علي محمد عمر، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠١، ٥/ ٤٥، ٦١-٦٢، ٦٥-٦٦.

٥. وملاحظة أخرى نثبتها ترتبط بموقف المظانّ التاريخية التي ترجمت لعمرو من هذه الشاعرية والشعر المنسوب إليه. ونتوقف في البداية عند صاحب تراجم، قريب زمانياً للمنقري المتوفى سنة ٢١٢هـ، وهو ابن سعد المتوفى سنة ٢٣٠هـ. وقد ترجم ابن سعد لعمرو ترجمة مطولة في طبقاته، وتحدث عن دوره في الوقائع التي حدثت قبل صِفَّين، وتعرض لصفين ودوره فيها، ولم يروِ من الشعر الذي رواه المنقريّ في وقعة صِفِّين إلا بيتاً واحداً[١]، ولم يتحدث في أثناء ترجمته لعمرو عن كونه شاعراً، أو أن له شعراً في مواقف أخرى[٢].

ونتوقف عند مؤرخ آخر ترجم لعمرو، وهو البلاذريّ المتوفَّى سنة ٢٧٩هـ، في كتابه (أنساب الأشراف)، إذْ روى لعمرو بعض المقطوعات الشعرية في أثناء حديثه عن صِفِّين[٣]، في حين أن ترجمته لعمرو خَلَتْ من أي بيت شعري، أو من حديث عن شاعرية عمرو[٤]. وفي ظنيّ أنّ ما فعله البلاذريّ يُعَدُّ موقفاً مما نسب إلى عمرو من شعر عند سابقه المنقريّ، إذْ خص الشعر بالحدث كما روي له، أي أنه رأى أن هذا الشعر مما قيل على لسان شخصيات الحدث. أما الترجمة فحرص البلاذريّ على أن يثبت فيها ما هو ألصق بصورة عمرو بن العاص وشخصيته ولم يعدّ الشعر والشاعرية جزءاً من هذه الصورة والشخصية، مع العلم أن عدد المقطوعات الشعرية التي ذكرها البلاذريّ لشخصيات صِفِّين لا يصل إلى خمس وعشرين مقطوعة قصيرة، في حين أن المنقريّ روى لعمرو وحده ما يزيد على أربع وعشرين مقطوعة[٥]، تضمنت حوالي مئة وسبعة وأربعين بيت شعر.

أما الطبريُّ في تاريخه فقد وقف حَيِّزاً واسعاً من تأريخه للحديث عن مجريات وقعة صِفِّين، واتكأ على المنقريّ فيما رواه، إلا أن الشعر الذي أورده قليلٌ جداً إذا ما قيس بما جاء عند المنقريّ، ولعل في هذا موقفاً من هذه الأشعار، وإلا لذكرها جميعاً، لا سيّما أنه لم يَمِلْ إلى الإيجاز في حديثه عن هذه الحقبة[٦]. فما الذي جعل عمرو بن العاص شاعراً عند المنقريّ، ولم يجعله كذلك عند معاصريه ولاحقيه من المؤرخين؟

ونخلص إلى أن كبار مؤرخي التاريخ الإسلامي لم يوافقوا المنقريَّ فيما رواه من شعر منسوب لعمرو بن العاص. وهذه الملاحظة مع سابقاتها تقودنا إلى أنّ هذه الأشعار موضوعةٌ بالجملة، أو أن وضعاً كبيراً قد لحقها.

وما قيل من انتقادات حول شعر عمرو وشاعريته يقال مثله عن شخصيات أخرى لعبت دوراً

---

(١) ابن سعد، **الطبقات الكبرى**، ٥/٧٦.

(٢) ابن سعد، **الطبقات الكبرى**، ٥/٤٧-٨٢.

(٣) البلاذريّ ، **أنساب الأشراف**، ٣/٦٥-١١٥.

(٤) البلاذريّ ، **أنساب الأشراف**، ١٠/٢٧٧-٢٨٢.

(٥) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٥، ٣٨، ١٣٦، ١٧١، ٢٢٨، ٢٤٢، ٢٧٦، ٣٤٥، ٣٤٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٨-٣٧٩، ٣٨٤، ٣٩٩، ٤٠٦-٤٠٧، ٤١١-٤١٢، ٤١٨، ٤٣٥، ٤٤٠، ٤٧٢، ٤٧٣، ٥٤٧، ٥٥٠.

(٦) الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٤/٥٥٨-٥٧٥، ٥/٥-٧١.

كبيراً في الحدث، وألصِقَت بها المقطوعات الشعرية مثل: معاوية بن أبي سفيان، وعلي بن أبي طالب.

**التلاعب بالمعلومات التاريخية :**

إن أشعار صِفِّين للمنقريّ تتضمن معلومات وأخباراً تاريخية لا تقرها المظانُّ التاريخية التي وقفت عند هذا الحدث وأرّخته، ومن هذه الأخبار:

أ. تصوير بعض المقطوعات الشعرية العلاقة بين معاوية بن أبي سفيان وحليفه في الحـــرب عمرو بن العاص على غير ما عرف عنهما؛ إذ تظهرهما وكأنهما على تدابر، وعدم اتفاق؛ فعمرو يصف معاوية بالضعف والتخاذل، ومعاوية يشمت بعمرو لما حدث معه في أثناء القتال :

قال عمرو بن العاص لمعاوية(١):

تسيرُ إلى ابنِ ذي يزنٍ سعيــــدٍ ... وتتركُ في العجاجةِ مَنْ دعاكــــا
فهل لك في أبي حسنٍ علــــيٍّ ... لعل اللهَ يمكنُ من قَفَاكــــــــــا
دعاكَ إلى النزالِ فلم تجبْــــه ... ولو نازلتَه تربتْ يداكــــــــــا
وكنت أصمَّ، إذ ناداك عنهــا ... وكان سكوتُه عنها مُناكــــــا

وقال شامتاً بمعاوية إثر قراءته رسالة علي إلى معاوية(٢) :

ألا لله دركَ يا ابنَ هنـــــــــــدٍ ... ودرُّ الآمرينَ لك الشهـــــــــودِ
أتطمعُ لا أبا لكَ في علــــــــيٍّ ... وقد قُرِعَ الحديدُ على الحديــدِ
وترجو أن تحيره بشــــــــــكٍّ ... وترجو أن يهابَك بالوعيـــــــدِ
وقلتَ له مقالةَ مستكيـــــــــنٍ ... ضعيفِ الركنِ منقطعِ الوريــدِ
دعنّ الشامَ حسبك يا ابنَ هنــدٍ ... من السوءاتِ والرأيِ الزهيــدِ
ولو أعطاكَها ما ازددتَ عــزاً ... ولا لكَ لو أجابكَ من مزيـــــدِ

إن هذا الموقف السلبيّ الذي يتخذه عمرو من معاوية، يقابله موقف إيجابيٌّ يتخذه عمروٌ من عليٍّ بن أبي طالب؛ إذ يمدحه على حساب الإساءة إلى معاوية(٣)، فالمقصود من هذه الأشعار هو الإبانة عن شخصيّة ذات موقف متباين الظاهر والباطن، فلو كان العداء قائماً بين عمرو ومعاوية كما تصوره الأبيات الشعرية التي تخلو أو تفتقر إلى أبسط صور الاحترام والتقدير لما نجحا في مسعاهما، ولما استمرّا معاً. وإذا كان عمرو

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٣٢.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٧٢، وانظر، ص: ٢٧٦.

(٣) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٣٢، ٤٧٢.

يرى في معاوية المتخاذل الضعيف، مغتصب الحقوق، ورأى غير ذلك في عليٍّ فَلِمَ لَمْ يتبعْ عَلِيّاً؟ وقد يقال: إن هذا حساب المصالح ؟ ويقال –كذلك- إن حساب المصالح بين عمرو ومعاوية يقتضي أن يكونا على وفاق تام، وهذا ما صورته المظانُّ الأخرى، ومنها: تاريخ الطبريّ: "فكان معاوية أَحَبَّ إليه من عليٍّ بن أبي طالب"(١).

وهذ الصورة لعدم الوفاق بين رأسي حزب الشام معاوية وعمرو قصد منها التغطية على شتات قلوب حزب عليٌّ، وعدم تماسكهم، الذي كان علي دائم الشكوى منه؛ وهو ما صوَّره الطبريُّ بقوله(٢):

".. فكان معاوية إذا كتب إلى عمرو جاء الرسول وذهب لا يدري بما جاء به، ولا بما رجع به، ولا يسأله أهل الشام عن شيء. وإذا جاء رسل عليٍّ جاءوا إلى ابن عباس فسألوه: ما كتب به إليك أمير المؤمنين ؟ فإن كتمهم ظنوا به الظنون فقالوا: ما نراه كتب إلا بكذا وكذا. فقال ابن عباس: أما تعقلون؟ أما ترون رسول معاوية يجيء لا يعلم بما جاء به، ويرجع لا يعلم ما رجع به ، ولا يسمع لهم صياح، ولا لفظ. وأنتم عندي في كل يوم تظنـــون الظنون؟". وخطب علي بن أبي طالب في جنده حين تسللوا من العسكر وتركوه خاليا، و لم يستجيبوا له حين دعــاهم للمسير إلى القتال(٣): "عباد الله، ما لكم إذا أمرتكم أن تنفـــروا اثَّاقلتم إلى الأرض؟! أوكلما ندبتكم إلى الجهاد دارت أعينكم كأنكم من الموت في سكرة، وكأن قلوبكم مألوسة فأنتم لا تعقلون..". وقال لهم كذلك(٤):"... المغـــرور من غَرَّرْتموه، ولمن فاز بكم فاز بالسهم الأخيب، لا أحرار عند النداء، ولا إخوان ثقة عند النجاء، إنا لله وإنا إليه راجعون، ماذا منيت به منكم ! عُمْيٌ لا تبصرون، وبُكْمٌ لا تنطقون، وصُمٌّ لا تستمعون، إنا لله وإنا إليه راجعون".

ويمكن تناول الأمر من جانب آخر، وهو أننا لو افترضنا –جدلاً- أنّ رأي عمرو في علي كما صوَّرَتْهُ الروايات، فلماذا يهدده في الحرب ويتوعده كما نسب إليه قوله(٥) :

لا تأمننا بعدها أبا حســـــــــنْ ... إنا نُمِرُّ الحربَ إمرارَ الرَّسَـــــــنْ
لتصبحنّ مثلها أمَّ لُبُـــــــــــنْ ... طاحنةً تدقكم دقّ الحُفَــــــــنْ

(١) انظر، الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٤/٥٦٠-٥٦١، ٥/٦٩، ٩٨-٩٩.
(٢) الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٥/٦٧.
(٣) الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٥/٩٠.
(٤) الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٥/١٣٣-١٣٤.
(٥) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٤٢.

وقال[١]:

أنا الغلامُ القرشيُّ المؤتمـــنْ ... الماجدُ الأبلجُ ليثٌ كالشطـــنْ
يرضى به الشامُ إلى أرضِ عدنْ ... يا قادَة الكوفةِ من أهلِ الفتـــنْ
يا أيها الأشرافُ من أهلِ اليمنْ ... أضربكُم ولا أرى أبا حســنْ

وللقارئ أن يلاحظ عدم الدقة وعدم التنبه للخلط وللتناقض في هذه المرويَّات الشعرية.

ومن صور عدم دقة المعلومة التاريخية والتلاعب بها، ماصورت به القبائل في نصرتها علي بن أبي طالب.فقد حملت المرويّات أشعاراً كثيرة في وقعة صِفِّين للمنقريّ تبين الدور الذي قامت به القبائل في نصرة علي بن أبي طالب، وهذه المقطوعات تحاول إظهار صورة مغايرة لهذه القبائل حين تخلت عن علي ولم تنصره، وحين لم يبذل مقاتلوها الوسع والجهد في القتال، فجاءت هذه الأشعار تظهر دوراً وهمياً لم يكن له على أرض الواقع وجود حقيقي.

ومن هذه الأشعار التي قيلت[٢]:

قد صابرتْ في حربها كنانـــه ... واللهُ يجزيها بها جنانـُــه
من أفرغَ الصبرُ عليه زانَـــه ... أو غلبَ الجبنُ عليه شانـــه

ومنها كذلك[٣] :

قد ضاربتْ في حربِها تميـــمُ ... إن تميماً خطبُها عظيـــمُ
لها حديثٌ ولها قديـــمُ ... إن الكريمَ نسلُه كريـــمُ

ولم يكتف الرواة بهذه الأشعار المنسوبة لأفراد القبائل، بل نسبوا شعراً لعلي بن أبي طالب مبيناً فيه فعل هذه القبائل وقوتها ووقوفها إلى جانبه، إذ قال[٤]:

ما علّتي وأنا جلدٌ حـــازمْ ... وعن يميني مذ حجُ القماقـــمْ
وعن يساري وائلُ الخضـــارمْ ... والقلبُ حولي مُضر الجماجـــمْ
وأقبلتْ همدانُ في الخضـــارمْ ... مشيَ الجمالِ البُزَّلِ الخلاجـــمْ

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٣٧١.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٣١٠، وانظر: ص: ١١، ١٢، ١٣، ٢٦٨، ٢٧٩-٢٩٩، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٨٤، ٣٩٩، ٤٠٠.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٣١٠
(٤) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٢٧٣، وانظر: ص: ٢٧٤، ٢٨٩-٢٩٠.

ولو أنَّ عليّاً حظي بهذه النصرة التي عبرت عنها المقطوعات الشعرية لما اشتكى منهم هذه الشكوى المُرَّة، ولكان للحدث التاريخي شأن آخر.

ب. ومن صور التلاعب بالأخبار والمعلومات التاريخية تصوير الشعر شخصيات الحدث مسلوبة الإرادة، تابعة في الرأي والتصرف لما يملى عليها من الآخرين شعراً، فتظهر وكأنها لا تملك قراراً في الأمور الحاسمة، ولا تصدر حكماً إلا بتأثير من قول شاعر، الأمر الذي يظهرهم بصورة مخالفة لما عرف عنهم من الحكمة والدهاء والفطنة. ومن أمثلة ذلك أن عمرو بن العاص لمّا طلب (مِصر) ثمناً لوقوفه إلى جانب معاوية، تدخل عتبة بن أبي سفيان، وقال لمعاوية[١]: "أما ترضى أن تشتري عمراً بمصر إنْ هي صفت لك، فليتك لا تغلب على الشام، فقال معاوية: يا عتبة: بت عندنا الليلة"، وحين بات عتبة قال شعراً مُوجِّهاً لمعاوية في الليل، واستجاب معاوية لما سمع، في حين أنه لم يستجب لرأي عتبة المنثور. أما كان بمقدور عتبة أن يقول الشعر أمام معاوية ولا يسمعه أحداً كما قال رأيه منثوراً؟ أليس بمقدور معاوية وضع الأمور في نصابها وحده، وأن يعرف قيمة وقوف عمرو إلى جانبه دون رأي من غيره ؟ مع الترجيح أن معاوية أبقى عتبة ليناقشه ويحاوره، إن كان في حيرة من أمره، ولم يبقه ليوصل إليه شعراً. على أن فرقاً ظاهراً في مضمون رأي عتبة يلحظه الباحث بين الشعر والنثر يحثه فيه على الموافقة، ومما جاء في الشعر المنسوب لعتبة[٢] :

| | |
|---|---|
| أيها المانعُ سيفاً لم يهــــــــزّْ | إنما ملتَ على خزٍّ وقَــــــزّْ |
| إنما أنت خروفٌ ماثــــــــلٌ | بين ضرعين وصوفٍ لم يجــزّْ |
| أعطِ عمراً إن عمراً تـــــاركٌ | دينَه اليومَ لدنيا لم تحــــــزّْ |
| واسحب الذيلَ وبادرْ فُوقَهـــا | وانتهزها إن عمراً ينتهــــزّْ |
| أعطه مصرَ وزده مثلَهـــــــا | إنما مصرُ لمن عزَّ وبــــــزّْ |
| واترك الحرصَ عليها ضَلَّـــــةً | واشبب النارَ لمقرورٍ يكـــزّْ |

ج. وأظهرت المرويات الشعرية معاوية مستلب الرأي في موقف ذي أهمية في صِفِّين، وهو منع الماء عن حزب علي، وكان الذي اقترح المنع على معاوية رجل من السكون، يقال له السليل بن عمرو، وجاء في شعره[٣] :

(١) المنقريّ، **وقعة صفِّين**، ص: ٣٩-٤٠.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٩-٤٠.

(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ١٦٢.

اسمع اليومَ ما يقولُ السليـــــلُ    إن قولي قولٌ له تأويــــــــــلُ
امنع الماءَ من صحابِ علــــيٍّ    أن يذوقوه والذليل ذليـــــــلُ
واقتل القومَ مثلَ ما قتل الشيـــ    ـخُ ظَمَاً والقصاصُ أمرُ جميـــلُ

وَرَدَّ عليه معاوية: "الرأي ما تقول، ولكن عمراً لا يدعني"[١]، ومع ذلك منع الماء عن علي وأصحابه. إن الغاية من هذه الرواية إظهار عمرو بصورة الموالي لعليٍّ والمادح له، إذ يكمل الرواة الخبر بقول لعمرو بن العاص مبديا فيه رأيه، إذ قال: "خلِّ بينهم وبين الماء، فإنّ عليا لم يكن ليظمأ وأنت ريّان، وفي يده أعنة الخيل وهو ينظر إلى الفرات حتى يشرب أو يموت. وأنت تعلم أنه الشجاع المُطْرِق. ومعه أهل العراق وأهل الحجاز.."[٢].

د. وكذلك كان حال علي في إرادته المسلوبة الرأي أمام شاعر مجهول؛ إذ وقف ساكناً لعطش أهل العراق دون اتخاذ موقف إلى أن جاء رجل ينادي[٣]:

أيمنعنا القومُ ماءَ الفـــــــراتِ    وفينا الرماحُ وفينا الحَجَـــفْ[٤]
وفينا الشوازبُ[٥]مثل الوشيجِ[٦]    وفينا السيوفُ وفينا الزغَـــفْ[٧]
وفينا عليٌّ له ســــــــــــورةٌ    إذا خوفوه الردى لم يَخَـــــفْ

وكان هذا الشعر فاعلاً في تحريك عليٍّ الذي مضى إلى راية كندة فإذا مناد ينادي إلـــى جنب منزل الأشعث يحثه على القتال لأجل الماء، فتثور في الأشعث الهمة، ويُحَرِّضُ عَلِيَّاً على ذلك[٨] ؟!

تلحّ الروايات على دور الشعر في تحريك الأحداث وتفجيرها، والسير بها قدما دون التنبه إلى تناقضها مع ما عرف عن هذه الشخصيات من الحكمة والقدرة القيادية، فهي تسيء إلى هذه القيادات دون أن تدري حين تجعلها تسير وراء أشعار مجهولة النسبة ؟!

هـــ. أما القضية الأكثر أهمية في التلاعب في مَرْوِيَّاتِ صِفِّين، فهي التحكيم وما حدث فيه، إذ سلب الرواة فكرة المبادرة من عمرو بن العاص، ونسبوها إلى شاعر نصح عمراً بها، ولم يعرف عن هذا

---

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٦٣.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٦٣.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٦٤-١٦٥.
(٤) الجَحَف: جمع جحفة وهي الترس من جلود الإبل، والجحف: الضرب بالسَّيف.
(٥) الشوازب: الخيل الضامرة.
(٦) الوشيج: الرماح.
(٧) الزغف: جمع زغفة، وهي: الدرع الواسعة.
(٨) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٦٥-١٦٦.

الشاعر إلا أنه غلام شاب، ذو قرابة ونسب من عمرو بن العاص، فهو ابن عَمِّه، وقد قال له[١]:

يا عمرو إنكَ للأمورِ مجـــربٌ    فارفقْ ولا تقذفْ برأيك أجمـــعِ
واستبقِ منه ما استطعتَ فإنـــه    لا خيرَ في رأيٍ إذا لم ينفـــــعِ
واخلعْ معاويةَ بنَ حربٍ خدعةً    يخلعْ علياً ساعةً و تصنَّـــــــعِ
واجعله قبْلك ثم قلْ من بعـــدِه    اذهبْ فما لك في ابنِ هندٍ مطمعُ
تلكَ الخديعةُ إن أردتَ خداعَـــه    والراقصاتِ إلى منىً، خذْ أو دَعِ

وابن العم هذا المجهـــول الاسم والكنية كانت الروايات قد أظهرته في بداية أحداث صِفِّين، ووصفته بأنه "فتى شابٌّ، وكان داهياً حليماً"[٢]، وكان يرى غير هذا الرأي في اتفاق معاوية وعمرو، وقال في ذلك[٣] :

ألا يا عمرو ما أحرزتَ مصـــراً    وما ملتَ الغداةَ إلى الرشَـــــادِ
وبعتَ الدينَ بالدنيا خســـــاراً    فأنتَ بذاك من شرِّ العبَـــــادِ
فلو كنتَ الغداةَ أخذتَ مصراً    ولكن دونها خرطُ القتَـــــــــادِ
وفدتَ إلى معاويةَ بنِ حـــربٍ    فكنتَ بها كوافدِ قومِ عـــــــادِ

وينتهي أمر هذا الفتى بالفرار إلى علي بن أبي طالب، ويخبره بالاتفاق الذي تم[٤]. وفي نهاية قصة صِفِّين للمنقري يظهر ابن عم لعمرو ناصحا إياه نصيحة غيرت مجرى الأحداث، وقلبت موازين الخلاف لصالح معاوية وعمرو بن العاص.

إنّ الباحث تأخذه الحيرة في حقيقة هاتين الشخصيتين وموقفهما المتباين، فكل منهما ذو قرابة من عمرو بن العاص، وكلاهما شاعر ذو رأي وكلاهما بلا اسم وكُنية، فهل كانا شاعرين ذوا شخصيتين مختلفتين، أم أن وهم الراوي وغفلته حجب عنه أنهما شخصيّة واحدة أُسند إليها موقفان متناقضان دون دراية.

وغير خافٍ أن هذا التباين في المروية يعزز ما سبق قوله من أن الرواة حرصوا على أن يكون للشعر السيادة والفاعلية في توجيه الأحداث، إن أقل ما يدفع هذه المروية ما جاء في "الاستيعاب في معرفة الأصحاب" من وصف لعمرو بن العاص، إذ روي أن "عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- إذا استضعف

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٤٥.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤١.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٢.
(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٢.

رجلاً في رأيه وعقله قال: أشهد أن خالقك وخالق عمرو واحد، يريد خالق الأضداد"[١] ومن الطريف أن ابن عَمٍّ مجهول يظهر لأبي موسى، ويلعب دور المُوبِّخِ له، لأنّ حيلة عمرو بن العاص وخديعته قد جازت عليه[٢].

إن هذه المقطوعات الشعرية تلعب دور المُضَلِّل التاريخيّ، كونها تقدم أخباراً لا تتفق وطبيعةَ الحدثِ وظروفه، ولا تتناسب مع شخصيات الحدث وأصحاب القرار فيه، فضلاً عن تفرُّد المنقريّ في روايتها.

**الشعر والمراسلات:**

يكثر في وقعة صِفِّين للمنقري تبادل الرسائل بين الأفراد أو الأقطاب المتصارعة. وكان الشعر حاضراً في جزء كبير من هذه المراسلات، وتمثل حضوره في اتجاهين: **الأول:** تذييل الرسائل النثرية بالشعر، **والثاني:** المراسلات الشعرية.

وقد اتبعت في هذه الرسائل قواعد ذات نظام صارم في بنائها، وتمثّلت في :

أ. إذا ذيلت الرسالة المرسلة بالشعر فلا بد أن تذيل الجوابيّة بالشعر[٣].

ب. إذا كان الشعر من نظم المرسل فشعر الرسالة الجوابيّة من نظم المُجيب.

ج. إذا كان الشعر لغير المرسل فشعر الرسالة الجوابية لغير المجيب.

د. أما الرسائل الشعرية فلم يتبع فيها نظام معين، فقد ترسل الرسالة الشعرية رَدّاً على موقف، أو توضيحاً لموقف، أو ردّاً على رسالة نثرية أو شعرية[٤].

وللباحث بعض الملاحظات على استخدام الشعر في المراسلات عموماً، وعلى النظام المُتَّبَع في استخدامه خصوصاً :

١. إن الدارس لفن الرسائل في الحقبتين: عصر صدر الإسلام والدولة الأموية -أي قبل صِفِّين وبعدها- لا يجد هذا الحضور البارز للشعر في المراسلات التي تُنَظِّمُ شؤون الدولة الإدارية، أو التي تتعلق بالفتوح والمعارك[٥]، فتوظيف الشعر فيها يكاد وجوده يندر، وعلى هذا فإن المنقريّ ينفرد

(١) ابـن عبد الله، أبو عمر يوسف بن عبد الله (ت ٤٦٣هـ/١٠٧٠م)، **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، تحقيق: علي محمد البجاوي، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، القسم الثالث، ص ١١٨٨.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٤٨-٥٤٩.

(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٦-٥٧، ٦٣-٦٤، ٧٢-٧٣، ٧٤-٧٦، ٣٦٧-٣٦٨، ٣٨٥، ٣٨٦، ٤١١-٤١٤.

(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ١٣-١٤، ١٦-١٧، ٤٥-٤٦، ٤٨، ٥١، ٥٢-٥٤، ١٣٧، ١٣٩، ١٥١، ١٥٨-١٦٠، ٣٤٦، ٣٤٩، ٥٣٥، ٥٤٣-٥٤٤، ٥٤٧، ٥٠٢-٥٠٤.

(٥) الأزديّ ، **فتوح الشام**، البلاذريّ ، **الفتوح**، الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٣/١٨٤-٦٢٣، ٤/٥-٢٤٩، أنيس المقدسي، **تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي**، ط١، دار العلم للملايين، ١٩٦٠، جابر قمحية، **أدب الرسائل في صدر الإسلام**، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، **أدب الخلفاء الراشدين**، دار الكتب الإسلامية، دار الكتاب اللبناني، حسين نصار، **نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي**، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، شوقي ضيف، **العصر الإسلامي**، ط٧، دار المعارف، مصر، محمود المقداد، **تاريخ الترسل النثري عند العرب في صدر الإسلام**، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، سوريا، ١٩٩٣، فريال هديب، **الكتابة الديوانية في عصر صدر الإسلام**، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٨.

بمثل هذه الظاهرة في كتابه!

٢. بالرغم من أن الروايات صورتْ عليّاً ومعاوية شاعرين، إلا أنها ناقضت هذه الصورة، وجعلتهما يطلبان من آخرين نظم الشعر بدلا منهما؛ ليذيلا به رسائلهما. وهذا يقودنا إلى ملاحظة أخرى تتعلق بالمسوِّغ الذي يُلْجِئ معاوية وعليّاً إلى أن يجيب شاعر نيابة عنهما في أمر غاية في الأهمية[١]، وله أثر كبير على وحدة الأمة وتماسكها، بل إن بعض الردود الشعرية المذيلة للرسائل كانت تخالف ما جاء في الرسالة النثرية، مما يوحي بإلحاقها بالرسالة فيما بعد.

٣. وإذا كان الشعر المذيل للمراسلات من نظم كاتب الرسالة فما الداعي لنظم النثر مرة أخرى، وما الغاية منه ؟!، وحتى لو حمل الشعر مضموناً لم تحمله الرسالة النثريّة فلِمَ لـــمْ يكتب نثراً؟، فهل الشعر أقدر على التعبير أوالتأثير ؟! أم أنّ الرواة أرادوا التأثير الأكبر للشعر؟ الأمر الذي يظهر شخصيّات الحدث مشغولة بنظم الشعر أكثر من الحدث نفسه، وممّا يشكله من خطورة على وحدة الأمة وتماسكها.

٤. وتتبدى للباحث ولقارئ صِفِّين المدقق ملاحظة تتصل بطبيعة الحدث ذي الأهمية الكبيرة في هذه المرحلة، فأي هدوء نفس، وصفاء ذهن يسمح بنظم الشعر من قبل من صنعوا أحداث صِفِّين للتعبير عن قضية كهذه! ولا سيما أن نظم الشعر لم يقتصر على ما جاء في المراسلات بل تعداه إلى المواقف والأحداث كافة؟!

ولمزيد من التوضيح نعرض لبعض النماذج المختارة. جاء في رواية المنقريّ أن علي بن أبي طالب بعث رسالة نثرية إلى معاوية رد فيها على رسالة من معاوية، ومن ثَمَّ طلب عليٌّ من شاعر أهل العراق النجاشيّ أن يرد على معاوية شعراً. والفارق كبيرٌ بين الرَّدَّيْن؛ فالشعر يحمل إعلاناً بالحرب، وتهديداً لمعاوية ولأهل الشام بجحافل العراق، وهذا ما خلت منه رسالة عليٍّ. فهل ترك عليٌّ أمْرَ إعلان الحرب لشاعر لا قرار له في الحدث؟ ولِمَ لم يعلنه عليٌّ بنفسه؟![٢]. إن هذا باعث على التوقف في قبول مثل هذه المراسلات.

ومن شعر النجاشي الذي ذيلت به رسالة علي[٣] :

| | |
|---|---|
| دَعَنْ يا معاويُ ما لن يكونـــــا | فقد حققَ اللهُ ما تَحْذَرونَـــــــا |
| أتاكمْ عليٌّ بأهلِ الحجـــــــــازِ | وأهلِ العراقِ فما تَصْنَعونَـــــــا |

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٨-٥٩.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٦-٥٩.

(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٨-٥٩.

على كلِّ جرداءَ[١] خيفانـــــةٍ[٢] وأشعثَ نهدٍ[٣] يسرُّ العيونـــــا
عليها فوارسُ مخشيـــــــــــــةٌ كأسدِ العرينِ حمينَ العرينـــــا
يرونَ الطعانَ خلالَ العجـــــاجِ وضربَ الفوارسِ في النقعِ دينا

وهناك نموذج آخر يتضمن أربع رسائل متبادلة بين عليٍّ ومعاوية، استشهد كلٌّ منهما بشعر للمُخَارق في رسالتين، واستشهدا في رسالتين أخريين بشعر لأوس بن حجر[٤].

إن الحدث أكبر وأهم من أن يتحول إلى مساجلات شعرية لا غاية منها إلا إظهار ثقافة كلِّ قائد ومحفوظه من الشعر، الأمر الذي يظهر الحدث تافهاً بسيطاً، ويحيل الشخصيتين الرئيستين في الحدث إلى شخصيات متهافتة. فمن يتابع هذا الشعر ويحاول ربطه بالرسائل النثرية يجد فجوة بين النثر والشعر الذي بدا من جهة المضمون والمستوى الفنّي قد ألحق بالرسائل، ويؤكد أنه لم يكن جزءاً منها أصلاً.

وقد وقع الرواة في اضطراب حين ألحّوا على إقحام الشعر في المراسلات، وظهر هذا الاضطراب واضحاً في مراسلات معاوية مع ثلاثة من رجالات الإسلام، هم: عبد الله بن عمر بن الخطاب، وسعد بن أبي وقاص، ومحمد بن مسلمة، إذْ حملت الرسائل النثرية الموجهة إليهم مضامين متباينة، في حين أن الشعر الذي ذيلت به رسالة ابن عمر قد جمع معاوية فيه الرجال الثلاثة في توجيه واحد، وجاء فيه[٥] :

ألا قلْ لعبدِ الله واخصصْ محمدا وفارسَنا المأمونَ سعدَ بنَ مالكِ
ثلاثةُ رهطٍ من صحابِ محمـــدٍ نجومٌ ومأوى للرجالِ الصعالكِ
ألا تخبرونا والحوادثُ جمـــــةُ وما الناسُ إلا بين ناجٍ وهالـــكِ
أَحِلٌّ لكمْ قتلُ الإمامِ بذنبـــــه فلستم لأهلِ الجَوْرِ أولَ تـــاركِ
وإلا يكنْ ذنبا أحاطَ بقتلِــــــه ففي تركِه واللهِ إحدى المهالـــكِ
وإما وقفتمْ بين حقٍّ وباطـــــلٍ توقفَ نسوانٍ إماءٍ عَـــــواركِ

والخطاب في المقطوعة السابقة مُوَجَّهٌ إلى الشخصيات الثلاث، وهذا يعني أن الرسائل كانت من نسخة واحدة نثراً وشعراً، أو أن الكلام المنثور مختلف والشعر واحد. ومع ذلك فالروايات تتابع أن معاوية ألحق رسالة سعد مقطوعة شعرية أخرى، وخلت رسالته إلى ابن مسلمة من الشعر، وردّ ثلاثتهم على معاوية نثراً وشعراً[٦].

(١) جرداء: الفرس القصيرة الشعر.
(٢) خيفانة: الفرس السريعة.
(٣) نهد: الخيل الجسيمة المشرفة.
(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٨٥-٣٨٧.
(٥) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٧٢-٧٦، وانظر كذلك مراسلة معاوية لأبي أيوب الأنصاري، ص: ٣٦٨.
(٦) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٧٢-٧٧.

## مرويات وقعة صِفِّين الشعريّة فنياً :

إن قارئ أشعار صِفِّين التي رواها المنقريّ يقف عند بعض الملامح الفنية التي تبعد الكثير من الأشعار عن هذه الحقبة وعن الشخصيات التي نسب الشعر إليها. ويناقش الباحث هذه الملامح قياساً بشعر عصر صدر الإسلام والشِّعْر الأموي؛ إذ يجد فجوة واسعة بين شعر صِفِّين وهاتين المرحلتين، وهذا الحكم ليس عاماً على شعر صِفِّين، بل على جانب كبير مما حملته رواية المنقريّ.

### أ. التكرار وتشابه التراكيب:

يظهر تشابه كبير بين تراكيب المقطوعات وكأنها صادرة عن شخصية واحدة، أو أنها نسخ محرفة عن أصل واحد. وتجلى هذه الملمح في شعر الحرب إذْ تفخر كل قبيلة بدورها في القتال وبطولتها:

قال عبد الله بن خليفة الطائي[1] :

يا طيئَ الجبالِ والسهلِ معـــــــاً    إنا إذا داعٍ دعا مضْطَجَعـــــــا

وقال بشر بن العشوش الطائي[2]:

يا طيئَ السهولِ والجبـــــــــالِ    ألا انهضوا بالبيضِ والعوالــــي

وحملت كثير من المقطوعات مطالع متقاربة جداً مثل[3]:

قد صابرتْ في حربها كِنَانَـــــة    واللهُ يجزيها بها جنانَـــــــه
قد ضاربتْ في حربهـــــا تميمُ    إن تميما خطبُها عظيـــــــمُ
قد حافظتَ في حربِها بنو أســـدْ    ما مثلُها تحتَ العجاجِ من أحدْ
قد ضاربتْ في حربها هـــوازنْ    أولاك قوم لهم محاســـــــنُ

وقال الأصبغ بن ضدار الأزديّ [4] :

ألا ليتَ هذا الليلُ أطبقَ سَرْمَـــدا    على الناسِ لا يأتيهمُ بنهــــارِ

وقال معاوية بن الضحاك[1] :

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٧٩.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٧٩.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣١٠-٣١٣.
(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٦٦-٤٦٧.

ألا ليت هذا الليلُ أطبقَ سَرْمَـدا ... علينا وأنّا لا نرى بعده غـدا

وقال معاوية بن أبي سفيان لما جاءه جرير بن عبد الله البجلي حاملاً رسالة من عليّ[٢] :

تطاولَ ليلي واعترتني وساوسي ... لاتٍ أتى بالترّهاتِ البسابسِ[٣]

أتانا جريرٌ والحوادثُ جمّةٌ ... بتلكَ التي فيها اجتداعُ المعاطسِ[٤]

وقال عمرو بن العاص فيما جاء به جرير[٥] :

تطاولَ ليلي للهمومِ الطَّوارقِ ... وخولَ التي تجلو وجوهَ العواتقِ[٦]

وإن ابنَ هندٍ سائلي أن أزورَه ... وتلكَ التي فيها بناتُ البوائقِ[٧]

أتاه جريرٌ من عليّ بخُطةٍ ... أمرَّت عليه العيشَ ذاتِ مضائقِ

وشاع هذا التكرار في الشعر الذي قيل مناصرة لعليٍّ بن أبي طالب؛ إذ إن قارئه يلاحظ التشابه الكبير في تراكيب هذه المقطوعات والمضامين التي حملتها، الأمر الذي يشي بقائل واحد عَبَّرَ عن وجهة نظره بأحقية عليٍّ في الخلافة، وصاغها في مقطوعاتٍ عدّة، ونسبها إلى شخصيات معينة[٨].

ومن مظاهر التكرار الأخرى أن مقطوعة تروى وتنسب إلى شخصية معينة أو لشاعر، ويأتي الراوي بعدها يقول عبارة تضيف مقطوعة أخرى إلى الشاعر أو الشخصيّة في الحدث ذاته، ولا فرق فيما تضمنته المقطوعتان. ولا ندري أي واحدة منهما هي الأصل أو الأقرب إلى الأصل، وأيهما زيادة[٩] ونورد مثالاً مما قيل على لسان الأشعث بن قيس الكندي مبيناً رأيه في علي وبيعته[١٠] :

أتانا الرسولُ رسولُ عليٍّ ... فَسُرَّ بمقدمِه المسلمونا

رسولُ الوصيِّ وصيِّ النبيِّ ... له الفضلُ والسبقُ في المؤمنينا

بما نصحَ اللهُ والمصطفى ... رسولَ الإله النبيَّ الأمينا

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٤٦٨، وانظر، ص: ٤٤٠.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٣٣.

(٣) البسابس: الباطل.

(٤) المعاطس: الأنوف.

(٥) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٣٥.

(٦) العاتقة: الشابة أول ما تدرك.

(٧) البوائق: الدواهي

(٨) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٦-٢٠، ٢٢-٢٣.

(٩) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٢١-٢٤، ٥٢-٥٣.

(١٠) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٢٣.

يجاهدُ في اللهِ، لا ينثنـــــــــي، جميع الطغاةِ معَ الجاحدينــــا

ومما قيل على لسان الأشعث أيضا[(١)] :

أتانا الرسولُ رسولُ الوصــــيِّ عليٌّ المهذبُ من هاشـــــمِ

رسولُ الوصيِّ وصيِّ النبــــيِّ وخيرِ البريةِ من قائـــــــمِ

وزيرُ النبيِّ وذو صهــــــــرِه وخيرُ البريةِ في العالــــــمِ

له الفضلُ والسبقُ بالصالحـــاتِ لِهَدْيِ النبيِّ به يأتمــــــي

محمداً أعني رسولَ الإلــــــه وغيثَ البريةِ والخاتـــــمِ

أجبنا عليا بفضلِ لـــــــــه وطاعةِ نصحٍ له دائــــــمِ

فقيهٌ حليمٌ له صولــــــــةٌ كليثٍ عرينٍ بها سائـــــمِ

حليمٌ عفيفٌ وذو نجــــــدةٍ بعيدٌ من الغدرِ والمأثـــــمِ

**ب. المفردات والتراكيب:**

بدت كثير من مفردات شعر صِفِّين وتراكيبه متهافتة وضعيفة السبك، وابتعدت عن المتانة والجزالة. وإذا ما قوبلت هذه الأشعار بشعر المواقف المشابهة في الفتوح والردة، أو في المراحل التي تلت صِفِّين فإن فرقاً كبيراً بينها يتجلَّى للباحث[(٢)]، والأمر نفسه يلاحظ بين شعر صِفِّين ونثرها؛ فالتباين واضح بين الاثنين؛ إذ ظهر النثر أكثر قوةً، ومتانة، واعتناءً بتراكيبه وألفاظه، أما شعر صِفِّين حسب رواية المنقريّ فلم يرتقِ إلى مستوى النثر، ولا إلى مستوى الشعر قبله وبعده[(٣)].

وقد برز هذا الضعف في شعر المواقف القتالية التي عنيت بالفخر والهجاء، وتتويج القتال بالشعر فرحاً بالنصر. وبالرغم من تَبَوُّءِ هذا الغرض مساحة كبيرة من رواية صِفِّين الشعرية إلا أنه فقير جداً إلى مفردات الحرب والقتال؛ إذ قَلَّما يحظى الباحث بألفاظ دالّةٍ على الأسلحة، وتقسيمات الجيش، ووصفٍ

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٤.

(٢) انظر، المغربي، إبراهيم محمد غماري، **شعر الفتوح الإسلامية في العصر الأموي**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٦، العبيدي، ناهي إبراهيم محمد، **أدب معارك تحرير العراق في صدر الإسلام (دراسة تحليلية توثيقية)**، رسالة ماجستير، بغداد، ١٩٨٦، العتوم، علي، **ديوان الردة (جمع وتحقيق وشرح)**، ط١، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، ١٩٨٧، القط، عبد القادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٧، عبهري، كمال، جبري أمين، **شعر الصراع بين الإسلام وخصومه في عصر النبوة**، ط١، دار المناهج للنشر، عمان، الأردن، ١٩٩٩.

(٣) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ١٦٦.

للمعارك الدائرة الطاحنة بين الفريقين، التي ذهب ضحيتها الآلاف[١]، حسب رواية المنقريّ، فحرب بهذه القوة وبهذا الالتحام بين المقاتلين، وبهذا العدد من الشعراء والشعر حريٌّ بها أن تكون غنية بكل ما يتصل بالقتال من نواحٍ مادية ومعنوية، تصف نشوة النصر ومرارة الهزيمة، كما كانت غنية بشعر لا يصمد وجوده أمام النقد والتوثيق.

ويلاحظ الباحث على مَرْوِيَّات المنقريِّ الشعرية هبوطاً عاماً في المستوى الفني، وركاكة في التعبير لا تتناسب مع تلك المواقف التي ينبغي لها أن تجعل الشعر يفيض بعفوية صادقة، وعاطفة حارة تكفل له مستوى فنياً رفيعاً ونظما رصيناً. فافتقر الشعر إلى الجانب الفنيّ الذي يُعْنَى بالصورة بأشكالها وتنوعاتها المختلفة؛ فالعبارة النثرية الموزونة طاغية على الشعر الذي ظهر مباشراً في طرحه للمواقف المختلفة، وإن ظهرت الصورة في الشعر فإنها تظهر باهتة سطحية لا عمق فيها ولا جمال.

ويعود هذا المستوى الفني الضعيف إلى أنَّ الرواة حَمَّلوا الشعر مضامين بدت أقرب إلى السرد التاريخي الذي يعيد صياغة الأحداث والمواقف والرسائل والخطب بعبارة موزونة، الأمر الذي أظهره جافّاً لا صدق فيه ولا فن[٢].

ونستدل على ضعف الشعر عموما بالأمثلة التالية:

قال الأشعث بن قيس[٣]:

ميعادُنا اليومَ بياضٌ الصبــــــحِ ... هل يصلحُ الزادُ بغيرِ ملــــحِ

لا، لا ولا أمرٌ بغير نصــــــحِ ... دبّوا إلى القومِ بطعنٍ سمــــحِ

قال علقمة بن عمرو[٤]:

يا عجباً للعجبِ العجيــــــــبِ ... قد كنتَ يا عوفُ أخا الحروبِ

وليس فيها لك من نصيــــــــبِ ... إنك، فاعلمْ، ظاهرُ العيـــوبِ

قال النضر بن عجلان الأنصاري[٥]:

قد كنتُ عن صِفِّين فيما قد خــلا ... وجنودِ صِفِّين لعمري غافــلاً

قد كنتُ حقاً لا أحاذُر فتنــــةً ... ولقد أكونُ بذاك حقا جاهــلاً

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٥٥٦-٥٥٩.

(٢) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٤١-٤٢، ٦٣-٦٤، ٧٤، ٧٥، ٧٧، ٨٣، ٨٤، ١٦٢، ١٣٧-١٣٩، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨.

(٣) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٦٦.

(٤) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٩٤.

(٥) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٣٦٥.

| | |
|---|---|
| ------------------- | ------------------ |
| كيف التفرقُ والوصيُّ إمامنُـــــا | لا كيف إلا حيرةً وتخـــــاذلاً |

قال خزيمة بن ثابت[1]:

| | |
|---|---|
| قد مرَّ يومان وهذا الثالـــــــثُ | هذا الذي يلهثُ فيه اللاهـــــثُ |
| هذا الذي يبحثُ فيه الباحـــــثُ | كم ذا يرجّى أن يعيشَ الماكثُ |
| الناسُ موروثٌ ومنهـــــم وارثُ | هذا عليٌّ من عصاه ناكـــــــثُ |

قال عمرو بن العاص[2]:

| | |
|---|---|
| معاويَ إن نكلتَ عن البِـــــــرازِ | لك الويلاتُ فانظرْ في المخازي |
| معاويَ ما اجترمتُ إليك ذنبــــا | وما أنا في التي حدثــتْ بخازي |
| وما ذنبي بأن نادى علــــــــيٌّ | وكبشُ القومِ يُدعى للبــــرازِ |
| فلو بارزتَه بارزتَ ليثــــــــــا | حديدَ النابِ يخطفُ كلَّ بـــازي |
| ويزعمُ أنني أضمرتُ غشــــــا | جزاني بالذي أضمرتُ جـــازي |
| أضبعٌ في العجاجةِ يا ابنَ هنـــــدٍ | وعندَ الباه كالتيسِ الحِجَـــازي |

**المنقريّ راوية إخباريّ:**

إنَّ الدلائل السابقة تُبَيِّن بوضوحٍ أنَّ المنقريَّ لم يكن يتحرى الدقة والتوثيق في روايته الشعرية المتعلقة بوقعة صِفِّين، وأنه حاول بثَّ الكثير من الأفكار والوقائع غير المثبتة عن طريق الشعر، دون التنبه للخلل الذي أحدثه الشعر في الرواية. ويُعزِّز هذا الحكم الموقف الذي اتخذته كتب الرجال من المنقريّ؛ إذْ قال فيه ابن حجر العسقلاني" "رافضي جَلْدٌ تركوه"[3]، وقال العقيلي: "شيعيٌّ، وفي حديثه اضطرابٌ وخطأ كثير"[4]، وقال أبو خيثمة: "كان كَذّاباً"[5]، وقال أبو حاتم: "واهي الحديث، متروك"[6]، وقال الدار قطني: "ضعيف الحكم"[7]، وقال العجلي: "كان رافضيّاً غالياً .. ليس بثقة ولا مأمون"[8]، وقال الخليليّ: "ضعَّفه

(١) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٩٨.
(٢) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٧٦.
(٣) ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين أحمد بن علي، (ت ٨٥٢هـــ/١٤٤٨م)، **لسان الميزان**، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي، ط١، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٩٦، ٧/١٨٧.
(٤) ابن حجر، **لسان الميزان**، ٧/١٨٧.
(٥) ابن حجر، **لسان الميزان**، ٧/١٨٧.
(٦) ابن حجر، **لسان الميزان**، ٧/١٨٧.
(٧) ابن حجر، **لسان الميزان**، ٧/١٨٧.
(٨) ابن حجر، **لسان الميزان**، ٧/١٨٧.

الحُفّاظَ جِدّاً"[١]، وقال الذهبيّ: "رافضيٌّ مسلّت، تركوه"[٢].

## الخاتمـــــة

**وبعد:**

فلعلّ فيما قيل ما يدعو إلى إعادة التأمل والتدبر في الشعر الذي تضمنته مرويَّات وقعة صِفِّين. ولعلّ الخاتمة أنسب موضع لطرح السؤال الآتي:

**ما الدور الذي أداه هذا الشعر في رواية الأحداث ؟ أو ما الغاية التي من أجلهـا صنع الرواة الشعر وألصقوه بأحداث صِفِّين وشخصياتها ؟**

وللإجابة عن هذا السؤال يمكن بيان جملة من الملاحظات عَلَّها تضيء جانباً من الإجابة، تعزز ما سبق:

**أولاً:** يرجح أن قصد المنقريَّ من وقف كتابٍ لصفين كان إشاعة روايته التي يريد للوقعة، ونشرها بين الناس، ولا سيما العامة منهم، ولتحقيق هذه الغرض فإن الشعر يؤدي هذا الدور، إذ إنه يضفي حيوية وتشويقاً، فضلاً عن سهولة حفظه وتداوله.

ولو تتبع القارئ مرويّات صِفِّين الشعريّة فسوف يتبين له أن الشعر كان الشخصية المحورية في الأحداث، وقد تمثلت هذه البطولة في مظاهر مختلفة متنوعة، من أبرزها :

أ. التأثير في شخصيات الحدث، وتحريك ظروف الوقعة؛ فكثرت عبارات تشير إلى ذلك، مثل: "حرَّكَنا بشعره"[٣]، و"فلما بلغ شعره معاوية قال"[٤]، "فلما انتهى شعره إلى أهل العراق قال أثال.."[٥] و "بات عندنا الليلة، وحركنا بشعره"[٦].

ب. أعطي الشعر تأثيراً أقوى من النثر، فإذا روي حوار، أو خطبة، أو رسالة، وأتبع الرواة النثر بمقطوعة شعرية فإن الروايات تسند التأثير إلى الشعر وإنْ ظهر أضعف سبكاً، أو نُسِبَ إلى مجهولين[٧].

ج. إذا أريد التأثير في شخصيات الأحداث فالشعر هو المختار لتأدية هذا الدور بنجاح، وإن كان

---

(١) ابن حجر، **لسان الميزان**، ٧/١٨٧.

(٢) الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد، (ت٧٤٨هـ/١٣٤٧م)، **المغني في الضعفاء**، تحقيق: أبو الزهراء حازم القاضي، ط١١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧، ٢/٤٥٦. وانظر، ابن عدي، (ت٣٦٥هـ/٢٩٧٥م)، **الكامل في ضعفاء الرجال**، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧، ٨/٢٨٥-٢٨٦.

(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٤٦٧.

(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٤٤٧.

(٥) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٤٤٤.

(٦) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٤٦٧.

(٧) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٣٩-٤٠، ٤٤٦-٤٤٧.

الشاعر مجهولاً، وليتأمل القارئ أمر معاوية في قوله: "اقذفوا إلى الأشعث شيئاً تهيجونه على عليّ"[١]. وهذا الشيء قصيدةٌ تنسب إلى شاعرٍ غُفْلِ الاسم والهوية[٢]، ومن ذلك: "وإذا رجلٌ ينادي ..، فحرك ذلك عليّاً"[٣]، "فإذا مناد ينادي إلى جنب منزل الأشعث ... فلما سمع الأشعث قول الرجل أتى عليّاً ..."[٤].

د. أظهرَ الشِّعرُ كُلَّ ردود الأفعال الإيجابية منها والسلبية، فاختلفت الأطراف شعراً، واتفقت شعراً كذلك، وللقارئ أن يتتبع كل ما دار بين معاوية بن أبي سفيان وعمرو بن العاص؛ ليرى مصداق ذلك[٥].

**ثانياً**: للشعر دور تعزيزيٌّ مُهِمٌّ في الخبر التاريخيّ المسرود، أو النثر المتصل بالحدث، سواء أكان رسائلَ أم خطباً، أم حواراً، فإذا ما روي أن علاقة يشوبها عدم الثقة والعداء بين معاوية بن أبي سفيان وعمرو بن العاص فإن رواية شعر متبادل بينهما يؤكد هذا الزعم ويقويه. بالإضافة إلى إظهار عمرو بن العاص بصورة المؤيد لعليٍّ، والمفضِّل عليّاً على معاوية؛ لأن الحق معه، لذلك نسب إلى عمرو شعر يؤكد هذا.

**ثالثاً**: يرافق نشر حادثة صِفِّين وإشاعتها إخفاء لبعض الحقائق وإظهار لأخرى، في محاولة لتقديم صورة نظيفة ونقية لحزب عليٍّ بن أبي طالب لتصل إلى الناس وتقنعهم بها، فالشعر أظهر تفانياً غير عاديٍّ لأصحاب عليٍّ، وأظهر القبائل وكأنها قد ضحَّتْ بكلِّ غالٍ ونفيسٍ في سبيل إحقاق الحق لعليٍّ، والوقوف إلى جانبه. بالإضافة إلى شعر القتال وما فيه من مبالغة؛ لإبعاد صورة المتخاذلين وذوي العزيمة الضعيفة عن أذهان الناس.

**رابعاً**: إطالة الحدث وإعطاؤه بُعْداً قصصياً مُشوِّقاً؛ ليغدوَ أقرب إلى الناس. وهذا الأمر قد قارب رواية صِفِّين للمنقريّ من الأدب الشعبيّ أو السيرة الشعبيّة؛ لذلك تحول الحـــدث إلى مطارحات شعرية ونثرية، وكانت المفاضلة فيما يُدَبِّجُهُ كلُّ فريقٍ من الشعر والنثر، وفيما يُحَسِّنُهُ من الرَّدِّ المُفْحِمِ للآخر، دون العناية اللازمة بأصول البحث والتَّحَرِّي، أو التزام الحيدة في انتقاء الرواية وإثباتها.

وَلِبَثِّ التشويق في ثنايا الحدث عن طريق الشعر فقد تخير الرواة مواضع الشعر التي تؤدي هذا الغرض؛ لذلك كثّف الشعر في المبارزات في ساح القتال، وفي الأحداث التي تتعلق بطرفي القتال المتحاربين

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ١٣٩.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ١٣٩.

(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ١٦٤-١٦٥.

(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ١٦٥-١٦٦، وانظر: ص ٤١-٤٢، ٤٩-٥٠، ٥٤-٥٥، ٤١٦-٤١٨، ٤٢٤-٤٢٦.

(٥) انظر: المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٩، ٤٧٢-٤٧٣.

وفي النقاشات التي دارت بينهما؛ لذلك كثر الشعر الذي قيل في الرَّدِّ على معاوية وحزبه، والإساءة إليهم.

وخير مثال: شعرٌ منسوب لشخصيتين، هما: قيس بن سعد بن عبادة، والأشتر، مالك بن الحارث النخعيّ، وكلاهما من كبار مناصري عليٍّ بن أبي طالب. أما قيسٌ فإن الرواة لم ينسبوا إليه إلا شعرا يتصل بموقفه من معاوية وحزبه، وأمّا حين خطب في شيعة عليٍّ وحَرَّضَهُم على القتال لم يُسْنَدْ إليه ولو بيتٌ واحدٌ من الشعر، مع أن هذا الموقف هو الذي يُحْتَاجُ فيه إلى الشِّعر للتحريض والتأثير[١]، والأمر ذاته –إن لم يكن أكثر وضوحاً- عند الأشتر؛ فكل ما نُسِبَ إليه كان متصلاً بالقتال، والانتصار على جند معاوية واحداً تلو الآخر، على حين أن خُطَبَهُ في جند عليٍّ حين حثهم على القتال ونبذ التراخي خلت من الشعر[٢]. فالشعر يغدو أكثر تأثيراً في النفوس إذا ارتبط بالصراع مع الآخر.

أيمكن قبول هذه المرويّات الشعريّة على أنّها شاهد عصر، أو على أنّها وثيقة تاريخيّة يستعان بها لقراءة حدث بحجم وقعة صِفِّين بكل تداعياتها، وأثارها في مسيرة تاريخ الدولة الإسلامية فيما بعد؟!

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٧٥-٧٦، ٢٣٦-٢٣٧، ٤٢٨، ٤٤٦-٤٥٠.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٩٥، ١٧٤-١٨٣، ٢٣٨-٢٣٩، ٤٧٩.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٢) العدد (٤) رمضان ١٤٢٧هـ / تشرين أول ٢٠٠٦م

# وعي التاريخ في روايـــة " باب الشمس" لإلياس خوري

زهير محمود عبيدات *

تاريخ استلام البحث: ٢٠٠٦/٥/٨ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٧/٢٦


## ملخّص

تقترب هذه الدراسة من فضاء رواية " باب الشمس " للكاتب اللبناني إلياس خوري، إذ تركّز على البعد التاريخي إلى جانب البعد الفني،وقدرة الكاتب على مزج هذين البعدين من أجل أن يقدّم لنا عملاً فنياً يسرد فيه مرحلة هامة من مراحل القضية الفلسطينية، دون أن يتغاضى عن الجانب النقدي في مسيرة هذه الثورة، فقد دقّق طويلاً وباح بما لم يستطع أحد أن يبوح به . وقفت الدراسة عند الحكايات التي استثمرها الكاتب وحوّلها " تقنية فنية"، وجعلنا نعيش المأساة كمـــا عاشـــها أبطالها في اللحظة التي ولدت فيها الأحداث . توقفت الدراسة عند مفاهيم التاريخ المختلفة، وانتهت إلى أن ثمة وعياً فردياً بما كان يدور من وقائع وأحداث تاريخية غير أن حالة الضعف العربي حالت دون تغيير شيء، فلاذ العربيّ بالحكاية يحقّـــق فيه ما عجز عن تحقيقه في الواقع . وانتهت الدراسة إلى أن التاريخ الذي عرضته الشخصيات هو تاريخ الضحية، فكان من الطبيعي أن تكون علاقتها بالتاريخ عدائية وأن تكون صورته في أذهانها قاتمة، غير أنه رغم المعاناة فقـــد لاحظنـــا ارتبـــاط الشخصيات بالوطن المحتل والسعي لبناء عالم جديد / عالم باب الشمس، في الأرض المحتلة.كما تبيّن أن الرواية مؤهّلة لأن تكون من وسائل الحوار والاقناع والعبور الثقافي نحو الآخر،و أنّ الشخصيات كانت تعي ما يدور حولها مـــن أحـــداث خطيرة كان لها تأثيرها في رسم التاريخ العربي المعاصر .



## Abstract

This study tackles the theme of *Bab AL-Shams* novel by the Lebanese writer Ilyas Khori. It stresses on both the historical as well as the technical dimensions. Further, it demonstrates the author's artistic skill of incorporating these two dimensions in the hope of coming up with an artistic (picturesque) work of art, thus enabling him to narrate a critical stage of the Palestinian issue. The author spared no effort in illustrating some criticism in the course of this revolution, that is, he contemplated and meditated for long. Also, he unlike others, versed freely and critically.

Additionally, this study discusses and explores techniques which are geniusly transferred into an artistic and picturesque mechanisms, thus enabling us to witness the real tragedy as if we are living in it, from the very beginning of the events. Also, the study tackles some different historical concepts, thus concluding that there was a sort of individual awareness that used to encompass certain historical events.

Results were always unpleasant due to the state of Arab weakness at that time; the Arab writers restored to tales trying to achieve and fulfill their lifelong ambitions which were difficult to achieve in reality.

The study concludes that the history which was portrayed by the characters was the history of the victim. So, expectedly, it should have an aggressive relationship with history and have a dark image in mind. But regardless the anguish and torment then, we noticed some characters' loyalty, allegiance and relatedness to homeland, trying to prepare and create a new world like that of the world of *Bab AL-Shams* in the occupied land, so as to overcome life deficiencies and troubles. Also, it appears that this novel is much qualified to be a good means of dialogue, persuasion and a cross-cultural exchange with" the other".

Finally, characters are aware of the surrounding threats and hazards, thus having a strong and positive impact on drawing up lines of the contemporary Arab history.


* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية.

**مقدّمة**

تتوقف الدراسة عند رواية " باب الشمس " للروائي إلياس خوري، وهي من الروايات التي تُرجمت إلى الفرنسية والعبرية، وتمّ تحويلها إلى فيلم سينمائي.تركّز على البعد التاريخي وقدرة الكاتب على مزج هذا البعد بالجانب التخييليّ الفنيّ، ليصنع عملاً روائياً يحكي قصة النضال الفلسطينيّ ونكبة ١٩٤٨، ويتخذ من "تعاقب حكايات الشخصيات" و " تعدّد حكاية الواقعة الواحدة " تقنيّـــةً فنيّـــة. كما تـــبرز الدراســـة القيمة التاريخية والقيمة الفنيّة للحكايات، وبالتالي قدرة النصّ على جعل القارئ يعيش المأساة ويعاينها كما عاشتها الشخصيات وعاينتها، بعيداً عن الكلام عليها أو الحديث عنها من الخارج.

تتوقف الدراسة عند " مفهوم التاريخ " و " صناعة التاريخ " و" كتابة التاريخ " و " قراءة التاريخ " و" سلطة التاريخ " و" التاريخ بين الذكريات والذاكرة " من خلال قضية فلسطين.وتتوقف عند دور الوقائع في تشكيل صورة التاريخ في ذهن الشخصية، وتعرض ثلاث تجارب : عربية وصينية وإسرائيلية، وصورة التاريخ لديها وموقفها منه . وتتوقف عند الجانب النقدي في الرواية بوصفه أحد تجليّات الوعي التاريخي، وعند نقد اللحظة الراهنة ونقد الحكاية، وعند صورة الواقع القاتمة مقابل الصورة التي قدّمتها الحكاية. وأخيراً تتوقف عند رؤية الأمل في بناء عالم جديد في الوطن المحتل رغم فضاءات الموت التي تجلّل الرواية.

تثور في فضاء الدراسة تساؤلات نستحضرها أمام الآثار الإبداعية المترجمة إلى لغات أخرى كهذه الرواية المترجمة إلى العبرية،ومدى ملاءمتها لأن تكون وسيلة من وسائل العبور الثقافي وتعريف الآخر بقضايا الأمة، وعند دورها في الحوار و الإقناع وفي التواصل بين الحضارات، مما يلقي بالمسؤولية على الجهات التي تتولى اختيار النصوص وترجمتها.

اعتمدت الدراسة على حوار النص من الداخل، وعلى مصادر تاريخية وقفت عند علم التاريخ، وعلى دراسات ومقالات وقفت عند الرواية من جوانب مختلفة، أهمها دراسة أحمد الجوّة [(١)] القيّمة التي أشارت إلى البعد النقدي إشارة سريعة، فجاءت هذه الدراسة لتتوقف طويلاً عنده بوصفه شكلاً من أشكال الوعي بالتاريخ، وبوصفه إشارة على وعي ما كان متعيّناً إدراكه في اللحظة التاريخية التي حدثت فيها الأحـــداث، حتى عند الشخصيات الشعبية التي لم تكن تتمتع بقسط وافر من المعرفة.

(١) الجوة، أحمد، " التاريخي والإنشائي في باب الشمس لإلياس خوري " . مجلة " **فصول** " ملف العدد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ٦٣/شتاء وربيع ٢٠٠٤، ص ٢٨١-٣٠٥ .

-١-

**الحكي والحكاية :**

تحكي رواية " باب الشمس " التاريخ النضاليّ الفلسطينيّ،منذ ثلاثينات القرن الماضي إلى التسعينات منه، وما تعرّض له أهل فلسطين في بعض البلدان العربية من مذابح،كمذبحة صبرا وشاتيلا. ويذكر الكاتب في الصفحة الأخيرة من روايته أنه اعتمد على شهادات الفلسطينيين وحكاياتهم الشفهيّة، وعلى ما وقع بين يديه من وثائق وكتب تؤرّخ للثورة الفلسطينية في تاريخها المعاصر.(١)

وعلى الرغم مما في هذه الحكايات من " تخييل " فإننا لا ننكر " تاريخيّتها "، فقد استند "التخييل" إلى "التاريخ" في الوقت الذي أُلبس فيه "التاريخ" ثوب "الحكاية" التخيّليّ الفنيّ، مما حوّلها تقنيةً فنيةً ووسيلةَ تعبير عن قسوة التاريخ وتنكيله بضحاياه. وقد اعتمد المؤرّخ الإسرائيلي جورج سقب على قيمة الرواية التاريخية في نقده لهذه الرواية، ووقف عند بعض أحداثها بوصفها وقائع حقيقية.(٢)

استطاع الكاتب أن يحوّل " الحكاية " إلى أداة فنيّة تجمّعت من خلالها حكاياتٌ متناثرة تؤكّد المصير المشترك لشعب مضطهد محتلّ، فكانت لسانَ حال الضحيّة في زمن دخول المشروع الفلسطيني في السبات، فأشتات الحكايات تكوّن الحكاية الفلسطينيّة الكبرى. كما استحالت الحكاية إلى "علاج"، فكانت من أدوات" إيقاظ "يونس وإنقاذه من الغيبوبة. والخلاصة، أنّ "الحكاية" كانت بوحاً و استنطاقاً لما في أعماق الشخصيات، وكانت بعثاً لحكايات ربما كانت ستضيع في متاهات الصمت، فضلاً عن أنّ الحكايات يضيء بعضُها الآخر. إنّ الرواية التي نحن بصدد دراستها رواية حكايات (٣)، يظهر ذلك من خلال شخصياتها، وقد أشار الراوي غير مرة إلى أنّ جدّته أغرقته بالحكايات( إنّ القصص كالخمر تتعتّق حين تُروى.جرار القصص روايتها ؟)(٤).

لقد تأثّرت السرديّة الحكائيّة في رواية " باب الشمس " بالسرديّة الحكائيّة العربيّة التراثيّة، كاستخدامها صيغة "كان يا ما كان في قديم الزمان"،وصيغة " من الأول "، وبـِ " تناسل " الحكايات كتناسل حكايات " ألف ليلة وليلة "، مما قاربَ بينها وبين عالم الخيال واللامعقول، وبين ظواهر من الغرائبية والعجائبية والأسطورية والملحميّة، واختلط فيها الواقع بالخيال،والحلم بالحقيقة، والوعي باللاوعي، حيث يتساوى القصّ بالواقع، ويصير الذي كان كأنه ما كان، والذي ما كان كأنه كان، من غير أن تخلو

(١) خوري، إلياس، رواية " **باب الشمس** " . ط٢، دار الآداب،بيروت،١٩٩٨، ينظر، ص٥٢٨

(٢) ينظر : القلعي، عميل، مقالة " **ألف ليلة وليلة فلسطينية** " ترجمة : علي مزهر، Baytalimizher، ١٣تشرين الثاني، ٢٠٠٢، من الإنترنت، ص٢.،

(٣) من الحكايات:" مجنونة الكابري،نهيلة،أبو معروف،أبو محمود،نعمان،ريم،شمس،شاهينة،أم حسن،دينا،نعمان الناطور.

(٤) **الرواية**، ص ١٦ .

الرواية من الروح النقدية الساخرة حيناً، أو أن تضيع الحقيقة وسط ركام الحكايات حيناً آخر.

لقد تأثّر قصّ إلياس خوري بقصٍ أشبه بحكايات " ألف ليلة وليلة "،على الرغم مما بين القصّين من مفارقات بين : ليالي العشق وليالي الموت، وبين الحرص على حياة الذات الراوية /شهرزاد، والحرص على حياة الآخر أو المتلقي المفترَض/ يونس، الغارق في غيبوبته.

نشير في صدر هذه الدراسة إلى أنّ شخصيات شعبيّة تولّت القصّ الحكائيّ، فتعدّدت بذلك مصادر قصّ الحكاية الواحدة وأساليب قصّها وربما مضامينها أحياناً. لقد أصغى النصّ إلى بوح أبناء هذه الفئة واستمع إلى صمتهم، وتعاطف معهم وهم يعيشون المآسي التي تعرّضوا لها.

وقد تعدّدت التسميات التي استخدمها الدارسون في الإشارة إلى هذه الفئة، من فقراء وفلاحين وعمّال، وإلى دورها الكبير في صناعة التاريخ وتوجيهه،، فقد أشار غرامشي **Gramsci** إلى ظاهرة " الثانويين " **Subaltern**، وعدّ الاهتمام بها مما يميّز الوعي التاريخي الحديث. كما استخدم إدوارد سعيد تعبيرات " التابعين " و "الفقراء المهمّشين " و " الأصوات المُستثناة"، وبيّن أن الاهتمام بهذه الفئة هو بعث الحياة في صمتهم وذاكرتهم، مثلما هو وعيٌ بأهمية الذاكرة الشفوية وإعادة بناء ما تمّ تدميره أو استثناؤه من خلال الصمت(١).

من هذه الشخصيات " الشعبيّة" أو "الثانويـــّة" أو " المهمّشة " أو "الأصوات المستثناة " نجد الشخصية المريضة والضحيّة والمشوّهة والمشلولة "يونس والراوي خليل المصاب بالعمود الفقري"،كما نجد الشخصية المكسورة"دينا"،ونجد الهائمة والمجنونة، وشخصيات تعاني أزمة " فَقْـــد "الأبناء والآباء" أم حسن التي فقدت أربعة " و " أم أحمد التي فقدت سبعة " و " يونس الذي قتل اليهود ابنه إبراهيم "،و" الراوي خليل الذي قتل اليهود والده قبل أن يراه "،وأخرى تعاني من الشيخوخة والعمى " والد يونس " وشخصيات تعاني من ضياع أحد الوالدين " اختفاء والدة الراوي "، وشخصيات نجت من بطن الموت مثل "يونس" و"سليم ودينا " اللذين عُثر عليهما حيّين بين جثث قتلى مذبحة شاتيلا.

- ٢ -

**فضاء الموت :**

يفضي بنا فضاء النصّ إلى " عالم الموت "، حيث يسرد فيه المظلومون حكاية نكبتهم الفلسطينية بما فيها من موت وتهجير وتقتيل وضياع.

---

(١) سعيد، إدوارد، مقالة " من الصمت إلى الصوت ". ترجمة صلاح حزيّن، منشورة في كتاب " **حوارات ومقالات** "، تقديم وتحرير د. محمد شاهين، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ١٦٢، ١٦٥، ١٨٥ .

وتبدو في الرواية، ظواهر تدلّ على موت البشر وتغيّر المكان وعلى قتامة الزمن، تبدّت في شخصياتٍ منكوبة وضائعة ومهاجرة ومشوّهة وهائمة وفاقدة عقولها بعد الاحتلال،مثل "مجنونة الكابري" التي كانت تجمع العظام، فأخافت الناس في وقت كان الجليل يرتجف خوفاً، كما تبدّت في أصوات الموتى وأشباحهم وأطيافهم. أمّا ظواهر الموت المكانية فقد تجسّدت في المقابر والنُصُب التذكارية والبيوت المهدّمة والقرى المهجورة والأشجار المقلوعة.(١)

ليس من الغريب، إذن، أن تبدأ الرواية بموت أم حسن بعبارة (ماتت أم حسن) (٢)، وأن يقول أبناء مخيم شاتيلا عنها" ماتت أمّنا "، وأن يتلو خبرَ موتها مشهدُ مرض يونس الأسدي النزيل في مشفى الجليل،حيث يشرف عليه الراوي الدكتور خليل. حول هذه الأحداث وحول هاتين الشخصيتين يدور السرد، و تُنـــزَع الروح من جسد أم حسن وجسد يونس وجسد الوطن.

لقد تشكّلت شخصية الفلسطيني ومواقفه في "فضاء الموت" هذا، فهو يعاشره ويواجهه، وهو "فراريّ" لا ينسى وطنه ولا ينام، وهو عبورٌ دائمٌ نحو الوطن، غير أنـــّه لا يقبل أن يكون لاجئاً يأنس بمكانٍ خارج بلاده،مما دفع أمّ حسن إلى القول ( فلسطين لن تعود قبل أن نموت جميعاً) (٣)، لذا انتظم "يونس" في "الجهاد المقدّس" مع عبد القادر رحمه الله وفي "كتائب الفداء العربي" ثم في "حركة القوميين العرب" ثم في" قيادة إقليم لبنان في حركة فتح".

وفي "فضاء الموت" هذا، بدت الأمّ الفلسطينية وهي تروي حكايتها مع الموت والحرب، وتقرأ ما في ذاكرتها المؤلمة، وما تعانيه من أزمة " الفقد "، يتوزّع زمانها بين ماضٍ مؤلمٍ مرتبطٍ بالمذابح، وحاضرٍ ترفض أن تحوّله إلى ملهاة أو إلى مادّة إعلاميّة تثير الحزن والشفقة، ومستقبلٍ دربــُه شاقــةٌ وطويلة، تقول أمّ أحمد السعديّ عن أولادها( أعرف أنهم لا يريدونني أن أحكي عنهم،ربما،كلما حكيت عنهم تذكروا المذبحة،الأموات يتذكرون،والذكريات مؤلمة كالسكين) (٤).

وفي "فضاء الموت"هذا،ومن هذا الركام الفجائعيّ رسمت الشخصيّة الفلسطينيّة شكل علاقتها بالتاريخ، فكانت عدائيّة تقوم على الصراع. ومن هذا الركام نفسه، تشكّلت في ذهنها صورة التاريخ، فارتبطت بالوحش والكلب والدمّ، رأته ظالماً، مشوّهاً، يكتبه الأقوياء، فيطمسون الضحايا في حياتهم وفي

---

(١) قالت أم حسن (**لا أدري يا ابني، قريتكم مهجورة، وطرقاتها اختفت، والبيوت ليست مهدّمة، لكنها متكئة على ما يشبه الخراب .لا أعرف لماذا تصبح البيوت هكذا حين يهجرها أهلها، البيت المهجور مثل المرأة المهجورة، يتقوقع على نفسه كأنه يتساقط، لا أثر للحياة في قريتكم ... قالت إنها سمعت حفيف الأغصان المليئة بأرواح الموتى** ) ينظر : الرواية، ص ٢٨ .

(٢) **الرواية**، ص ٩ .

(٣) **الرواية**، ص ١٠ .

(٤) **الرواية**، ص٢٥٢ .

موتهم، وتُنسى قصصهم بمذابح أكبر، وتُقام في الجهة الأخرى النصبُ التذكارية للقائمين على مؤسسة الموت ظناً منهم أنهم بأفعالهم هذه يدخلون التاريخ ونحن شعب قرّر أن ينسى من كثرة ما تراكمت عليه النكبات، مذابح تمحو مذابح، ولا يبقى في الذاكرة سوى رائحة الدم ) [1]. دون أن يدري هؤلاء أن الحرب قبرٌ ولا تحتاج إلى أضرحة وشواهد.

ولنا بعد ذلك أن نتصوّر قسوة التاريخ على شخصية ترى آمالها لا تتحقّق إلاّ في فضاءات الموت، و" الوحدة " لا تتجسّد إلاّ في مذابح جماعية ومقابر جماعية،ويصير الحصول على مقبرة " نصراً "و" فوزاً "، ولا غرابـــة، بعد ذلك،أن تتحوّل،في نظر هذه الشخصية،رموز الحياة والولادة إلى رموزٍ للموت،لذا لم ترَ أم أحمد السعدي في بطنها نبعَ حياةٍ،بل "مقبرة" تفوح منها رائحة الموت والدم بدل رائحة الولادة،فصارت،بعد أن فقدت أبناءها،ترى أنها تنجب الموت لا الحياة،كانت أمّ أحمد السعدي بحقّ أكثر حزناً من مقبرة( الحمد لله أننا استطعنا جمعهم في موتهم،كما جمعهم الدهر في حياتهم)[1]، تزغرد وتهتف (انتصرنا وصار عندنا مقبرة )[2].

إيقاع الموت حاضرٌ في الرواية،يساوقه إيقاعُ الرحيل.في الرواية موتى وراحلون،وفي الرواية بؤسٌ مقيم تبدّى في صورة امرئ يخرج من بيته حافياً،في ليلة ماطرة،قدماه تغرقان في الوحول،يركض باتجاه قبر،يمدّ يده كي يمسك بحبال المطر[3]،في صورة تذكّر بصورة الفتاة العارية التي طالعتنا بها رواية "ثلاثية غرناطة"في صفحتها الأولى.

وعلى الرغم من معاناة الشخصيات من جراء النكبات التي تعرّضت لها، إلاّ أنّها حملت أسماء توحي بالأمل وتُقبِل على الحياة وترفض الموت، وتتمحور حول " السلامة" و"النجاة " و" السعادة "، مما يدفعنا إلى التساؤل : أين " سلامة " يونس المُكنّى بـِ " أبو سالم " الذي لم يسلم من المرض ؟، وأين " نجاة " أم حسن التي كانت تُكنّى أيضاً بـِ "أم ناجي "،التي لم ينجُ أحدٌ من أبنائها الأربعة؟،وأين "سعادة" أمّ أحمد السعدي، بعد موت أبنائها السبعة" ؟ وأخيراً، أين " سلامة" سليم بعد مقتل أهله في المذبحة " ؟، أمّا خليل فهو صديق يونس ورفيقه وممرّضه وطبيبه.

ويلفت النظر أيضاً ما يتعلّق ببنية المجتمع الفلسطيني، فالنكبات والمصائب التي حاقت بهذا المجتمع جعلت أبناءه يشعرون أنهم جسدٌ واحد، فقد تفرّغت أم حسن للعمل "قابلة قانونية" في المخيم تستقبل المواليد

---

(١) **الرواية**، ص٢٧٥

(٢) **الرواية**، ص٢٤٨ .

(٣) الرواية، ص٢٤٩ .

(٤) ينظر : **الرواية**، ص ٥٢٧ .

الجدد، وكانت ترى أبناءها الأربعة الذين فقدتهم في كلّ أبناء المخيم، وبذلك صارت الأمّ الفلسطينية أمّاً لكلّ أبناء المخيم ،وصار الأبناءُ أبناء لكلّ الأمهات،وبذلك تتكامل دورة الحياة في المجتمع الفلسطيني بين موت وحياة.

يثير وقوفُ الرواية أمام وقائع التاريخ وضحاياه، وأمام الموت والرحيل، لدينا شهوةَ الحديث عن التاريخ كما ظهر في الرواية، وهو ما يشكّل موضوع حديثنا القادم.

-٣-

**التاريـــخ :**

وقفت الرواية أمام مسألة التاريخ: مفهومه وحركته وصناعته وصورته التي اختلفت بحسب زوايا النظر إليه، في غير محور :

١-فقد نظرت بعضُ الشخصيات إلى التاريخ من زاوية "المصير المحتوم" الذي تنتهي إليه الحياة البشرية، وتذهب هذه الرؤية إلى أنّ الموت حقيقةٌ أزليةٌ وأنه المنتصر الدائم على الحياة، وأنّ كلّ ما عداه وهمٌ: الخلود والنصر والهزيمة. وبالتالي لا قيمة للاستيلاء على أوطان الآخرين طالما أنّ الموت يهزم الجميعَ والأرضُ تحتضنهم، لذا كان صدور بعض الشخصيات من هذه الرؤية اعترافاً بموتها واندحارها أمام الزمن،وتساءلت: لماذا يتقاتل البشر، إذن، إذا كانت الحياة فانية والأرض وارثـــة ؟لماذا يحتال الإنسان على الزمن بالتاريخ، فيتوهم الخلود ووراثـــة مَن سبقه؟

وحقيقة الأمر،فقد لاذت الشخصيات بهذه الرؤية من أجل أن تفسّر عجز الأمة وهزيمتها أمام الآخر في أرض الواقع، فكانت مهرباً من الواقع أو ملاذاً،فلا أقلّ من أن تعزّي نفسها، بأنّ الدنيا فانية والأرض تحتضن الجميع،ولهذا راحت تنعت التاريخ باللؤم وكره المنتصرين،بدل التحديق في المرآة وتحسّس الأخطاء والعيوب. وتقترب هذه الفكرة مما ذكره "فيكو" من أنّ "العناية الإلهية"هي التي توجّـــه البشر بطريقة غير مباشرة، وبالتالي ثمة تاريخ مرّت به كل الشعوب –كل على حدة – في مرحلة نشأتها ونموها وتطورها ونضوجها ثم تدهورها وسقوطها.وأشير في هذا السياق،إلى ما يوحي بالغموض والتعارض والازدواجية في بناء فيكو المذهبي بين"فكرة العناية الإلهية"وفكرة"الإنسان هو صانع تاريخه"،فكيف يتفق أن يصنع البشر تاريخهم في الوقت الذي توجّـــه فيه العناية الإلهية حركة التاريخ؟وكان هذا من أسباب عدم فهمه في عصره وإغفاله فترة من الزمن. وهكذا يبدو أننا أمام صانعين اثنين لحركة التاريخ: الإنسان والعناية

الإلهية[١]. ويمكن أن يُفهم حديث فيكو على النحو التالي: أنّ الإنسان هو صانع التاريخ،غير أنّ هناك مراحل حتميّة في مسيرة كلّ أمة وكلّ شعب في النشأة والنمو والتطور والنضوج ثم التدهور والسقوط،أي أنّ ثمّة حتمية في التاريخ الذي يصنعه الإنسان،وهي الحتميّة التي نجدها في حياة الإنسان"الولادة، الشباب والقوة،ثم الضعف والموت". وهي الفكرة نفسها التي وقف عندها ابن خلدون في مقدمته عندما تحدث عن دورة الحضارات منذ نشأتها حتى انهيارها.

٢- المفهوم الثاني الذي توقفت عنده الرواية هو "بشريّـــة" التاريخ ودور الإرادة البشريّة والفعل الإنسانيّ في صناعته، وهو ما ذهب إليه "فيكو" أيضاً، من أنّ الإنسان هو صانع تاريخه، [٢]وما ذهب إليه أيضاً " العروي " عبدالله، من أنّ التاريخ هو تاريخ البشر بالبشر[٣]، وأنه محكومٌ بالتغيّر.

بدا في الرواية أن التاريخ العربي المعاصر هو "تاريخ الضحيّة" و "تاريخ الموت والهزيمة"، وهكذا سلّطت هذه الرؤية الضوء على الهزائم ( فنحن حتى الآن لم نساعد إلا أنفسنا على الهزيمة، وفرشنا للإسرائيليين أرضنا بدمنا، كي يمشوا عليها منتصرين) [٤].

نشير هنا إلى أنه إذاكان لفظ التاريخ يطلق على " مجرى الحوادث الفعلي"، فإنّنا نتحدث في السياق نفسه، عن " موجدي التاريخ " أو "صانعي التاريخ"، كما نتحدث عن "سلطان التاريخ "حسب ما ذكر هرنشو [٥]"، وعن "حكم التاريخ ".

استعانت الرواية، عبر مساجلتها التي عقدتها بين ثلاث تجارب حضارية : عربية وصينية وإسرائيلية — استعانت بالتجربة الصينية مثالاً على "صناعة التاريخ "، وعلى دور الفكر في توجيه التاريخ وصناعة الواقع، وكيف ينتفض حيّاً بين أيدي مَن يدافعون عن وطنهم. وهي درسٌ تبيّن كيفيّة تحوّل أفكار القادة والأبطال والثورات "ماوتسي تونغ والثورة الثقافية" إلى أفعال بنّاءة ومنجزات تُكسب الأمةَ قوةً وهيبة،وكيف يكون للحرب معنى وللثورة طعم خاص على غير ما وجدنا في حروبنا الداخلية، ومن هنا آمنَ الصينيون أنّ ماوتسي تونغ يعيش ألف سنة أخرى.

إنّ مَن يصنع التاريخ يشعر أنه داخله،ويكتب صفحاته،ويشعر أنّ للغة حياة وأنّ للكلمات معاني

(١) أبو السعود، عطيات، **فلسفة التاريخ عند فيكو** . منشأة المعارف، الإسكندرية،١٩٩٧، ص ٤٦، ٢٤٦،٢٤٧ .

(٢) السابق، ص ٤٦ .

(٣) العروي، عبدالله، **مفهوم التاريخ** .ج١" الألفاظ والمذاهب"،ط١،نشر المركز الثقافي العربي، بيروت،١٩٩٢، ص ٣٤.

(٤) الرواية، ص ١٢٨ .

(٥) هرنشو، ج، **علم التاريخ** .ط٢، ترجمة عبدالحميد العبادي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان ١٩٨٢)، ص ٦ .

وسحراً. لذا كرّر الراوي عبارة " هذا هو التاريخ "باعتزاز[١]. لقد وضعت الرواية، عبر هذه المقارنة، أيدينا على مواقع الخلل في مسيرتنا، وعلى النقاط القاتمة في تاريخنا.

لقد صنعت الإرادة الصينيّة التاريخ الصيني وحوّلت الذاكرة/التاريخ إلى برامج وأفعال، وترجمت أفكار قادتها إلى واقع، فأنجزت بذلك معنى الثورة، وصار للثورة الثقافية دورها في صناعة التاريخ الصينيّ المعاصر وللأمة حضورها وهويّتها. وهكذا اقترنت صناعة التاريخ لدى الصينيّ بـ"وجود" الأمة الصينية وفعاليّة ثورتها، تظهر من الالتزام بأشكال السلوك العام، وانتهاءً بالاقتناع بفكرة الصراع القائمة على وضوح الرؤية والهدف ( في الصين تعلّمنا كيف يعيش الإنسان في التاريخ ) [٢].

يُصنع التاريخ، إذن، بـ " بالنحن " وبالثورة، لا بالمصالح الخاصة وكسر رقبة الوطن لمصلحة الخاص، وهذا من بواعث قلق الراوي وهو يقارن هذه التجربة مع التجربة العربية المعاصرة القاتمة، من خلال قضية فلسطين، وهكذا فعلاقة الصينيّ مع التاريخ وديّة غير قائمة على الصراع والافتراس، لم يرَه وحشاً أو كلباً كما يراه العربيّ هذه الأيام ( في الصين وجدت نفسي في التاريخ، وشعرت بقدرتي على القيام بأي شيء، و لم أخفْ من نفسي أو عليها) [٣].

وتجدر الإشارة إلى أنّه لابدّ من أن تواكب صناعةَ التاريخ رؤيةٌ نقديةٌ واضحة، لهذا استخدم الكاتب تقنية " المرآة "، كي يشعر صانع التاريخ أنّ عليه أن يكون قارئاً ومقروءاً في الوقت نفسه، بمعنى أنه شخص ومرآة في آن، وأنّ عليه أن يعي حركة التاريخ، حيث يكون الوقوف أمامها وقوفاً أمام الآخر، وكأنه بهذا يرى صورته في الآخر.فالتاريخ، بحسب"مارتن لوثر"،كالمرآة، إذا ما أُمعن النظر فيه انعكست على صفحته النفس على حقيقتها،ومن هنا تبرز أهمية اتخاذه معياراً للحكم على السلوك. [٤]

٣- أما المفهوم الثالث الذي وقفت عنده الرواية، فيركّز على "الوجه الإنسانيّ " للتاريخ، وبهذه الرؤية يكتسب التاريخ صورته الإنسانية الأخلاقية، وبالتالي يصبح الدفاع عن القيم بوّابة واسعة لصناعة التاريخ والدخول فيه، وبمعنى آخر يصبح موت القيم الإنسانية نهاية التاريخ. لذا فلكلّ ثورةٍ هدفٌ إنسانيّ نبيل تسعى إلى تحقيقه إلى جانب أهدافها الخاصة، بل إنّ التزامها بهذا البعد الإنسانيّ الأخلاقيّ يكسبها شرعيّة إنسانيّة، لذا أخذ الراوي على رجالات الثورة الفلسطينيّة أنهم لم يدافعوا عن "الإنسانية" التي كانت تتدها الحروب،حين كانت النازيّة تقتل اليهود، في الوقت الذي كانوا يستجدون العطف والمساعدة مثلما يستجدي العرب والفلسطينيون النصرة من الآخرين دون أن ينجدهم أحد، مما يدلّ على أنهم كانوا خارج

---

(١) **الرواية**، ص ١٥٧ .

(٢) **الرواية**، ص ١٥٢ .

(٣) **الرواية**، ص ١٥٦ .

(٤) صبحي، أحمد محمود، **في فلسفة التاريخ** . مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، بلا تاريخ، ص ١٠٦، نقلاً عن : د. أبو زيد، حكمت : التاريخ تعليمه وتعلمه حتى نهاية القرن ١٩، مكتبة الأنجلو ١٩٦١، ص٤٧ .

التاريخ، فصاروا ضحيـــّة من ضحاياه ( ألم تروا في وجوه هؤلاء الذين سيقوا إلى الذبح شيئاً يشبه وجوهكم ؟ لا تقل لي إنك لا تعلم، ولا تقل ما ذنبي ؟ أنت وأنا وكل الناس في الكرة الأرضية، كان يجب أن يعلموا ولا يسكتوا ويمنعوا ذلك الوحش من افتراس ضحاياه بتلك الطريقة البربرية التي لا سابق لها.لا لأن الضحايا كانوا يهوداً، بل أيضاً،لأن ذلك الموت، كان يعني موت الإنسان فينا.... ربما كان يجب أن نفهم، لكننا - لكنكم كنتم خارج التاريخ، فصرتم ضحيته الثانية) (١).

إنّ وقوف الرواية عند الصراع العربي الإسرائيلي، من هذه الزاوية، رسالة إلى الصهاينة مفادها أنّ العدوان لا يصنع تاريخاً مشرقاً ولا يسطّر صفحات مضيئة فيه،فالحرب البعيدة عن المعيار الأخلاقي أخرجت كثيراً من الأمم من حضرة التاريخ في وجهه المشرق.

ولابدّ من أن نشير هنا إلى أنّ مفهوم التاريخ عند مؤرخي الإسلام قد ركّز على العبرة، وعلى الجانب الأخلاقي الذي يمكن ان يستنبط من وقائع التاريخ، فمسار التاريخ لا بدّ أن ينطوي على حكمة ما(٢).وهي الفكرة نفسها التي أخذ بها " هيجل " في ما سمّاه "التاريخ العملي أو البرجماتي "، الذي يهتم باستخلاص الدروس الماضية التي يمكن أن يستفاد منها في الحاضر.(٣)

٤ - أمّا المفهوم الرابع للتاريخ الذي أفرزته الرواية فهو المفهوم "الزمانيّ"، وقد راوحَ مَن نظر إليه من هذه الزاوية بين أن يكون التاريخ" ذكريات "، أو أن يكون " ذاكرة "، وفرقٌ ما بينهما كبير. فـَ " الذاكرة" رؤيـــةٌ تستحضر الماضي إلى الحاضر المعاصر، فينبعث حيّاً في الحاضر،ويتمّ إسقاطه على القضايا المعاصرة. كما تستند "الذاكرة" إلى تاريخ الأمة وثقافتها وحضارتها وفكرها وعقيدتها وشخصياتها التاريخية لتشكّل بذلك هويّتها. أما "الذكريات" فتحوّل التاريخ إلى عاطفة، يعود إليه الإنسان حين تهيج عواطفه ويحنّ إليه. وعلى كل حال تبقى "الذكريات " حبيسة الماضي .

تبـــدّى التاريخ، في الرواية، في صورة " ذكريات "في أحيان كثيرة، وترك آثاره في طريقة التعامل معه، واستحال مناسبةَ حنينٍ إلى زمانِ ماض مفقود، مع الاحتفاظ بكل ما يذكّر بالماضي، من مفاتيح وصور وصناديق ومكنونات المُخيّلة، إلى حدّ ظلّ سيلُ الحنين والذكريات يفترس حياةَ الشخصيات أمداً بعيداً. لم يتحوّل التاريخ إلى "ذاكرة " يُبعث حيّاً، ولا إلى معاصر يتمّ إسقاطه على قضايا الحياة المعاصرة، إلاّ في حالات نادرة، مع أنّ الرواية تطمح إلى تحويله إلى " ذاكرة " كي لا يظلّ حبيس " الذكريات".

كاد يونس، وهو من مناضليّ الثورة الفلسطينية، يسقط في دائرة النسيـــان ويتحول إلى شبـــح من الماضي تطويه متاهات الصمت،بدليل ما كان ينتظره في مشفى العجزة أو المجانين، مما عبّر عنه خليل، الذي كان بمثابة ذاكرة يونس، بغضـــبٍ ( هل نحن شعب بلا ذاكرة ؟... أنت وأنا في هذا العالم الـــذي

---

(١) **الرواية**، ص٢٩١ .

(٢) صبحي، أحمد محمود، **مرجع سابق** ، ص ١٠٥ .

(٣) هيجل، **محاضرات في فلسفة التاريخ** . ج١، ترجمة وتقديم وتعليق د. إمام عبدالفتاح إمام، مراجعة د. فؤاد زكريـــا . ط٢، دار التنـــوير للطباعة والنشر، بيروت ،١٩٨١، ص ٣٦ .

يقذف بنا إلى النسيان.أنت محظوظ يا سيد يونس. هل تستطيع تخيُّل نفسك من دوني ؟لو كنت مكاني، فقط لفهمت أن الأصعب لم يأت بعد.... وتأتي الذكريات. هل تريدني أن أصنع حياتي من الذكريات ؟ أعرف أنك سوف تنتفض وتقول إنك لا تحب الذكريات، فأنت لا تتذكر لأنك تعيش، رقصت كل حياتك على حبال الموت، لم تقتنع أن النهاية جاءت، كي تجلس على رصيفها وتتذكَّر." نحن لا نتذكر سوى الموتى "، قلت لي، لكن لا، أنا هنا على خلاف عميق معك، فأنا أتذكر عبرك كي أعيش.) (١). ويقول يونس أيضاً ) لم أعد كي أنهي حياتي في الذكريات، عدت كي أبدأ، كي لا أنسى الطريق ) (٢)، بمعنى أنّ "الذاكرة" تتجه نحو المستقبل بعد أن تستحضر الماضي وتفعّله، في حين أنّ "الذكريات" عبورٌ نحو الماضي مع البقاء فيه.

تمجّد الرواية رموز الذاكرة الحيّة لأنها تتجه نحو المستقبل،وتشفق على من يتعلّق بالذكريات، لأنها تتوقف عند أعتاب الحنين العاطفي، مثلما أشفقت"نهى" على الرجال ( لأنكم تعيشون في الذكريات،ولا تجدون غير الماضي متكأً لحياتكم )(٣).وهكذا، يبدو أنّ الجدّة كانت تستمد وجودها من ارتباطها بالماضي، لهذا كانت حريصة على أن تشمّ رائحة فلسطين في مخدتها المحشوّة بالأزهار الفلسطينية عندما تتوسّدها، وحرصت أن تودعها لدى الراوي قبل موتها. بدا الفلسطينيون في الرواية وهم " يسقون صورة ماضيهم ماءً " فقد كانت جدة خليل تسقي صورة والده الميت، لعل الماضي ينهض من جديد ويحتل الحاضر.(٤)

لقد تبدّت قضية الوطن وكأنها قضية " مكان أو جغرافيا "، في ضوء الرؤية التي ترى أنّ التاريخ "ذكريات"، بمعنى أنه نُظر إليه من خلال " البعد الجغرافي" للتاريخ فحسب،واختُصرت، بناء على ذلك، قضية فلسطين في " غياب" أو "عودة " أهلها، مما أفرز فهماً قاصراً لمعنى" السقوط"، لا يتجاوز"سقوط المكان" إلى "سقوط الإنسان وهزيمته"،لذا رأى أحمد علي الجشي سقوط الغابسية بهذه البساطة ( قال إنها تنتظرنا...قال إن القضية بسيطة، ولا تحتاج مجهودًا كبيرًا، نحمل حالنا ونرجع. ماذا يستطيعون أن يفعلوا بنا، ننصب خيامنا هناك كما نصبناها هنا، وننتظر حتى نعيد تعمير ما تهدم من البيوت.... قال إن البيوت لم تتهدم، فقط الأسقف الترابية تهاوت على الأرض، ونستطيع ترميمها في أيام. "... لن نقوم بعملية عسكرية " قال : " الهدف ليس القتال، آخذك كي تتفرج على بلادك، ألا تحب رؤية بلادك " ؟ حين قال كلمة " بلادك "، سمعنا العويل في غرفة الجدة، وفهمنا أن المرأة ماتت. لم يتحرك أحد من الرجال من مكانه، لكن دموعهم انهمرت بغزارة. ) (٥) إن موت الجدّة الذي تزامن مع لفظ كلمة " بلادك " له مغزى

(١) **الرواية**، ص ١٧٠ .

(٢) **الرواية**، ص ٢١٨ .

(٣) **الرواية**، ص ١٩١ .

(٤) صالح، فخري : مقالة "بين التمثيل الرمزي للتاريخ وقوة الحكايات عن " باب الشمس " لإلياس خوري في زمان الانتفاضة الثانية ".
www.nizwa.com

(٥) **الرواية**، ٣٢٢ .

في أن هذا المنهج لا يعيد أوطاناً. لذا عكف عيسى على جمع مفاتيح أهل الأندلس وسيجمع مفاتيح القدس كذلك، ويكتب عنها كتاباً، يقول عيسى ( لم أبكِ على عكا القديمة التي تكاد تتساقط، بل بكيت على المفتاح )[١].

كان لهذا التعلّق العاطفيّ آثاره المختلفة،فمن جهة أدّى إلى طمس الحقيقة وغيابها،ومن جهة أخرى أدّى إلى خلطٍ وربما تناقضٍ بين الحبّ والحنين إلى الماضي،وبين عدم احترام رموز التاريخ المشرقة،رغم أنها تشكّل جانباً من ذاكرة الأمة في الوقت نفسه.وأخذ هذا التعلّق بعداً خرافياً في بعض أبعاده، وارتبط بالجهل والبخور الذي ينبغي أن يكون أبعد ما يكون عن أدبيّات أيّ ثورة،فانحجبت الرؤية المميّزة(كان الدخان يعميكم يا أبي، بخوركم لم يكن بخوراً،كان دخاناً يعميكم ويسقطكم أرضاً.)[٢]

لقد ترك هذا المنهج آثاره في طرق التعامل مع الآخر وفي حلّ القضايا المصيرية،فكان تعاملاً عاطفياً في كثير من الأحيان،ابتعد عن العقلانيّة والموضوعيّة والقراءة الصائبة، تقدّمت فيه"الذكريات"على"ذاكرة الأمة"في النظر إلى التاريخ.

وتبرز في هذا السياق تساؤلات عن جدوى ربط أشرطة سود وإضاءة شموع على شجرة السدر،التي ذكرتها الرواية مراراً،ما قيمة الدموع التي ذرفها سكان مخيم شاتيلا بعد زيارة أم حسن منزلها الذي سكنته امرأة يهودية ؟وماذا ينفع الاحتفاظ بالمفاتيح بعد ضياع الأرض وتحطّم الأبواب؟ هكذا،بدا العربي ضحيّة، يستدرّ الشفقة باكياً، في الحوار الذي جرى بين أم حسن واليهودية التي سكنت بيتها(هذا بيتي وهذا إبريقي وهذا تختي، والزيتونات والصبر والأرض والفوّارة وكل شيء)[٣]،وأخيراً ماتت أم حسن وهي مازالت تبكي إبريقها الفخاريّ ومن نظرات الشفقة القاتلة،غير أنها لم تتحدث عن الحقّ التاريخي وعن ارتباط المكان بالتاريخ والشخصيات بل راحت تستجدي الحلّ.

صدرت رؤية الراوي عن وعيٍ بدور البطل التاريخي في التأثير بحركة التاريخ ورفض المصير الذي ينتظره: التعفّن أو النسيان أو مشفى العجزة أوالمجانين،لذا قال الراوي ليونس(عيب أن نترك بطلاً مثلك يتعفّن في سريره)[٤]،واحتجّ على ما آلَ إليه رفيق دربه المناضل عدنان أبو عودة الذي كان يتمتّع بوعي متقدّم بحقه التاريخي وهو يدافع عن وطنه في المحكمة الإسرائيلية( هذه أرض آبائي وأجدادي،أنا لست مخرّباً ولا متسلّلاً،أنا عدت إلى أرضي )[٥].رفض الراوي إرسال يونس إلى مستشفى العجزة لأنه يمثّل شكلاً

(١) **الرواية**، ص ١١٣ .
(٢) **الرواية**، ص ٣٢٨
(٣) **الرواية**، ص ١٠٩.
(٤) **الرواية**، ص ٦٨ .
(٥) **الرواية**، ص ١٣٦ .

من أشكال الذاكرة /التاريخ.قضى المناضل عدنان سنوات في سجون الاحتلال،وحين رأى القيد في سجون وطنه أُصيب بتشنّج عصبيّ، مثلما أُصيب يونس بالهذيان حين رأى السرير في المشفى، وهكذا توزّع مصيرهما بين "الهذيان" و"التشنّج" خوفاً من "القيد "و "الموت في السرير".

وهكذا، عكست الرواية منهجين حدّدا شكل العلاقة بالتاريخ : منهج يقوم على تقديس التاريخ وعدم إخضاعه للنقد، لا يأتيه الباطل من قريب أو بعيد، نحنّ إليه ونبكي عليه،وآخر يدعو إلى صناعته بالنضال والمقاومة والدفاع عن الحقوق والقيم مستنداً إلى ذاكرة الأمة، ممثلاً بشخصية يونس الذي ردّ بغضب على ما قالته أم حسن ( بدل أن تعلّق بلادك على الحائط،اكسرْ الحائط واذهب.يجب أن نأكل كل برتقال العالم ولا نخاف،فوطننا ليس حبات برتقال، وطننا نحن )[١].

وأخيراً، كشفت هذه المقاربة عن رؤية نقديّة تغلغلت في الرواية، لتحاور أفكار مَن كان لهم دور في حركة التاريخ وتوجيهه، وهي رؤية نهضت على " وعـــيٍ بالتاريخ"، كانت " الرؤية النقديـــة " أبرز تجليّـــاتـــه وتمثـــّلاتـــه، وهو موضوع حديثـــنا التالي .

- ٤ -

**التاريـــخ النقـــديّ :**

من المفيد القول إنّ القصد من دراسة الآثار المتخلّفة عن الماضي، والروايات الشفوية واحدة منها، هو تفسير الحاضر وجلاؤه وتوضيحه، كما يرى هرنشو [٢]، وإنّ "التاريخ النقدي" يهتم بدرس الروايات المختلفة ونقدها، والمقاربة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون،كما يرى هيجل[٣].

وإذا ما انتقلنا إلى الحديث عن "باب الشمس"، فإننا نجد أنّ الراوي لم يحصر مهمته في سرد الحكايات التاريخيّة، بل خلطَ هذا السرد مع نقد تلك الروايات في إطار ما نستطيع أن نطلق عليه "التاريخ النقديّ ". فكان "النقد"وعياً تاريخيّاً تمثّل في حوار يونس وخليل وأفكار شخصياتٍ فاعلة في حركة التاريخ.

تؤسّس رواية " باب الشمس " للبعد النقدي للتاريخ، فما وردَ فيها من روايات مشفوعٌ بضروبٍ من التعليق وإبداء الأحكام وإبراز المواقف من القصص المسرودة، وهكذ يتبدّى أن التدوين التاريخيّ ليس هدف الرواية، بقدر ما هو نقد التاريخ، كما يرى أحمد الجوة [٤].لقد اعتمد الراوي منهجية نقدية تقوم على

(١) **الرواية**، ص ٢٩ .

(٢) هرنشو، ج . **مرجع سابق**، ص ١٠ .

(٣) هيجل، **مرجع سابق**، ص ٧١ .

(٤) الجوة، أحمد، **مرجع سابق** ،ص ٢٩٦، ٢٩٧ .

الإفصاح عن مواقفه وآرائه إزاء ما يُروى من روايات،فامتزجت الرواية بالنقد في سياق واحد، مما دفع بالسردية الروائية إلى الأمام، فقال مشكّكاً ومكذّباً ومعلّلاً، وكثيراً ما ذكر،ساخراً،عبارة " هذا هو التاريخ!"

تبلور الوعي النقديّ في الرواية في محورين : نقد اللحظة التاريخية، ونقد الحكايات التي انبثقت عنها.

**١ - نقد اللحظة التاريخيـــة :**

يدور الحديث هنا على نقد الواقع، ونقد الفترة التي وقعت فيها الأحداث وما تمخّض من آراء ومواقف. يمثّل يونس نقطة مشرقة في مسيرة الثورة الفلسطينية، لما تمثّله آراؤه النقدية من وعي تاريخيّ بحقيقة ما جرى وانقضى وما كان متعيّناً إدراكه واتخاذه من مواقف، وبضرورة أن تحافظ الثورة على الوجه الإنساني والقيم الأخلاقية. فقد رفضَ خطفَ الطائرات وقتلَ المدنيين ( الذي يريد أن يربح الحرب، لا يقوم بأعمال بهلوانية، والذي لا يحترم حياة الآخرين، لا يحقّ له الدفاع عن حياته )[(١)] واعترفَ بالحقيقة المرّة في الوقت الذي لم يجرؤ أحد على الاعتراف بأنّ العرب لم يحاربوا بل قالوا(نحن لم...)[(٢)]، وأحسنَ قراءة الظروف العربية والدولية فأيقنَ أنّ السقوط متحقّقٌ لا محالة(وقلت إن الجليل تدحرج)[(٣)]، لأنّ العرب حاربوا على طريقة "الفزعة"، كما اعترفَ بتسلّل الهزيمة إلى النفوس وبالخيانة التي كانت وراء السقوط وهزيمة الجيوش النظامية.وقد أيّده في هذه المواقف أبو معروف العابد الذي عزا ضياع فلسطين إلى عدم التخطيط والاستعداد للحرب، وإلى الخيانة، قال ( فلسطين ضاعت لأننا لم نحارب )[(٤)].كما أشار إلى أخطاء الثورة الفلسطينية، كدخولها في صراعات داخلية كانت بمثابة فخّ وقعت فيه، حَرَفَها عن مهمتها النضالية وأوقعها في أخطاء أخلاقية لا تنسجم مع دستور الثورة والمناضلين، دون أن ينسى الإشارة إلى ما تعرّضت له الثورة من مذابح : مذبحة الكهول ومذبحة الوحل وغيرهما.

إنّ حوار الراوي مع يونس هو تحديقٌ طويلٌ في المرآة ورصدٌ لأخطاء حقبة من التاريخ العربي المعاصر، إذ وقف هذا الحوار عند متاجرة المناضلين والمثقفين بالقضية وبآلام الناس[(٥)]، كما وقف عند وسائل استدرار المال بالشفقة ونسج الحكايات غير الصحيحة،وهاجم المثقفين وحلولهم الرومانسية (صار كل المثقفين والمناضلين لا يتحدثون إلا عن المؤسسات الدولية التي تهب المال. تحول المناضلون لصوصاً يا

---

(١) **الرواية**، ص ١٧٨ .

(٢) **الرواية**، ص ١٨٨ .

(٣) **الرواية**، ص ١٨٨ .

(٤) (حاربنا وحاربنا . لا تصدقوا كل هذا التاريخ الكاذب ) **الرواية**، ص ١٩٠.

(٥) (عرض الكاتب إلى أولئك الذين يتاجرون بآلامهم، مثل سليم أسعد الذي ادّعى أنّ شعره الأسود صار أبيض اللون في المذبحة بعد أن وجدوه تحت الجثث، ويقول ( هل صدقت حكايتي، أنا أرويها كي أبيع الشمبوان.

سيدي) [١]. وباختصار، لقد حدّق في المرآة فرأى :حلولاً رومانسية وخطباً جوفاء وتهديدات لفظية وتجارة بالقضية وبالألم. والفاجعة أنّ القاتل هو الذي أرّخ الأحداث الهامة التي حلّت بالفلسطينيين ومنها مذبحة شاتيلا، وهو نفسه الذي سوّق روايته في العالم، (عيبٌ أن لا نكتب تاريخنا نحن) [٢].

ومما يجدر ذكره، في هذا السياق، أنّ الوجدان الجمعي العام كان يعي خطورة المرحلة التاريخيّة ويدرك العيوب وأوجه القصور، غير أنه وعي فرديّ لم يمتدّ ليصير حركة عامة فاعلة في تغيير الواقع وملامح المرحلة. أمّا الأنظمة الرسمية فكانت تحاول أن تقنع نفسها بأنها لا ترى ولا تعرف، بل حجبت الحقيقة عن الشعوب، وذهبت إلى أبعد من ذلك حين راحت تتغنى بالانتصارات وتحقيق الآمال.

وقد رسمت نهيلة السابعة صورة مظلمة للواقع تحت الاحتلال،وواقع الهزيمة المفضي إلى التعايش مع المحتلّ، وأشارت إلى أنّ الآمال تحطّمت بعد أن تاه المنقذ وتأخّر، فلم يأتِ صلاح الدين المحرّر،مما اضطرها لأن تحمل الجنسية الإسرائيلية وتدّعي الدفاع عمّا بقي من الأرض،رأت مستقبلاً مظلماً وأملاً بعيداً وقبراً ماثلاً. والواضح أنّ الواقع بلغ من التردّي حدّاً صار فيه المهزومون يستعذبون الهزيمة ويتلذّذون بها ويشعرون بالسعادة وهم يبنون دولة المحتلّ بسواعدهم فوق أرضهم،ومما يفجع أنّ وَلَـــدَيّ المناضل يونس " سالم ومروان "كانا من بين هؤلاء، وقد لخّصت نهيلة السابعة المأساة في قولها ( كرهتهم يساقون إلى العمل عند أعدائهم،يبنون المستوطنات للمهاجرين الجدد بأذرعهم... دفنا أرضنا بأيدينا... حفرنا الأساسات لبيوت بُنيت فوق أنقاض بيوتنا،كنا نشتغل ولا نجرؤ على النظر إلى عيون بعضنا بعضاً)[٣].وقد امتزج النقد بالسخرية [٤]،وخلاصة الأمر، أنّ الرواية،بما تحمله من رؤى نقديّة،كانت مواجهةً جريئةً للذات.هذا هو عالم الواقع، إنه"عالم السقوط ".

## ٢ - نقــد الحكايـــــة :

يدور هذا المحور حول نقد الحكاية التاريخية الشفوية التي رواها شهودٌ عاشوا الأحداث في سياقها التاريخي، وكانت بالطبع مادة التاريخ المدوّن،وقد تمثّل هذا المحور بنقد الراوي خليل، في الغالب، فدقّق في جسد الحكاية من الداخل وعرضها على العقل الواعي، وقرأها في ضوء السياق التاريخي الذي حدثت فيه، وعارضها بقوانين الطبيعة، ليكشف عن كذب مضمونها ويصل إلى ما يعتقد أنه الحقيقة.

(١) **الرواية**، ص ٢٥٥ .

(٢) **الرواية**، ص ٢٥٩ .

(٣) **الرواية**، ص٣٩٤ .

(٤) **(كما قالت جدّة الراوي بروح ساخرة عن زوجها (فلاّح ولا يعرف أن يفلح، ... نحن الفلاحين لا نقاتل، قلت لهم أننا لا نعرف أن نقاتل،بكرا بتجي الجيوش العربية وبتحارب . بس ما سمع كلامي)** الرواية، ص ٣٢٣.

لعله من المفيد القول، إنّ الراوي تقمّص شخصية المؤرّخ أحياناً، فبدَت روح المؤرّخ فيه، واستعان بالمنهج التاريخي وأدوات النقد التاريخي، وكان يقابل بين الروايات المختلفة،يقلّبها على وجوهها، يقف عند ما تستدعيه من قراءات، ويستنطق النصوص الصامتة، فكأنه بذلك يمارس تحقيقاً تاريخياً.

لقد أدّى "عالم السقوط"، الذي أشرت إليه قبل قليل،ببعض الشخصيات، إلى أن تنسج حكاياتٍ وتحرّف أخرى تصوغ من خلالها بطولات مزعومة، للتعويض عن الإحساس المرّ بالهزيمة، وهي حكايات تداخل فيها المتخيّل بالحقيقيّ، والصحيح بالمزيّف، وعندما جاء موعد تذكّرها اختارت تلك الشخصيات ما يروق لها ويعجبها من حكايات(كل شخص روى وصدّق حكايته التي أراد تذكرها) [١]،وكان لهذه الحكايات آثارها الكبيرة على كتابة التاريخ، ففي الوقت الذي كانت الجيوش العربية تنهزم أمام الصهاينة وتسقط الأرض ويترح الأهل عنها، كانت الشخصيات مشغولة ببناء عالم من البطولة الوهميّة، لا تقتنع بالفشل بل تدّعي النصر وتلوم الآخرين، وفي ظل واقع الهزيمة، لم يُسمع سوى الحديث عن البطولة، وهو ما عبّرت عنه جدّة الراوي في قولها ( أنت لا تريد سماع شيء غير البطولة، وتعتقد نفسك أنك "أبطل" الأبطال،اسمع إذن، حكاية بطل آخر هو مزيج منك ومن أبيك) [٢]، ويقول الراوي أيضاً (لم أرَ في حياتي شيئاً مشابهاً، جيش مهزوم ينسحب منتصراً)[٣]. فمقابل هذه الصورة المدّعاة" النصر والبطولة" كان لابدّ من تقديم الصورة الحقيقية للواقع، وذلك بسرد حكايات الإذلال والهزيمة التي لم تُسرَد، لتدحض ادّعاء النصر والبطولة التي حاول فريقٌ ترويجها. ومن هنا تبرز أهمية فرز الصحيح من الزائف في التاريخ، مما جعل الراوي يعلّق على ما رواه صالح الجشي، الذي ادّعى بطولة ابنه الشهيد وشوّه تاريخ أبطال حقيقيين، بقوله : ( أعرف أنه يكذب...،رأى الناس شيئاً لا سابق له، رأوا أباً يغار من ابنه الميت) [٤]

وقد وردت حكايات تحتوي في داخلها على ما ينقضها، وكان الراوي يبدي موقفه منها بروح ساخرة حيناً، كالحكايات التي وردت حول مقتل والده، و "حكاية الرجل العصفور الذي سقط من المئذنة ويداه ملتصقتان بصدره " إذ علّق عليها بقوله :" هذا هو التاريخ " و( لم أصدق جدتي، و لم أصدق التاريخ) [٥] فهو يشكّ في الراوي والرواية ومعقوليّتها " السقوط من المئذنة واليدان ملتصقتان ".ويبدو لنا أنه يدعو إلى قراءة التاريخ وكتابته من جديد. فهو يتساءل إزاء حكاية يونس الذي رضع من والدته دون وجود حلمه،

(١) **الرواية**، ص ١٨٨ . كما يعلّق على ما ذكرته بعض الحكايات من أنّ أم حسن التقطت المولود ناجي ووضعته في اللكن بقوله (اننا لم نقتل أولادنا ونرمهم تحت الشجر . ) ٢١١

(٢) **الرواية**، ص ٢١٦ .

(٣) **الرواية**، ٩٧ .

(٤) **الرواية**، ص ١٧٧ .

(٥) **الرواية**، ص ٣١١، ينظر أيضاً : **الرواية**، ص ٣١٠- ٣١٤

كما ذكرت بعض الحكايات، يقول ( الحكاية تبدو مستحيلة، لماذا لم تداو أمك ثدييها ؟ ثم لماذا يموت الأطفال ؟ لماذا لم يكن والدك يأخذ أطفاله إلى نساء القرية كي يرضعوا من أثدائهن ؟ )[١].

ومن الحكايات التي لم يصدّقها الراوي حكايـــةُ موت والد الراوي، كما ورد على لسانه - علماً أن والد الراوي مات قبل ولادة ابنه، حين قُصفت ترشيحا تهدّم ومات كل شيء إلا هو، إذ نجا من تحت الركام وحوله الموتى، ذكر الراوي : "حين نشلوه اكتشف أنه حيّ وغير متألّم مع أنّ الألم كان يخرج من أعماقه دون أن يشعر بذلك"، وهنا يبدو الراوي مشاركاً في الرواية عبر تعليقاته وآرائه على الرواية التي يرويها، فخلال السرد يبيّن رأيه في ما يحكي ويسرد، بالتشكيك أو التكذيب أو النقد الساخر أحياناً، وفي كثير من الأحيان ما اختلطت آراؤه بالحكاية إلى حدّ يصعب تمييز الصوتين : الصوت الراوي والصوت الناقد ( قال ياسين، إنه حين اكتشف أنه مازال حياً، قفز من أيدي الرجال، وبدأ يركض في اتجاه المنزل الذي أقاموا فيه،وكانت الأم قد رتبت كل شيء، ووقفت مع بناتها الثلاث، يحملن الحرامات الصوفية والأواني على رؤوسهن، وينتظرن ياسين، وما إن رأينه، حتى بدأت مسيرتهن الجديدة." لم تسألني أمي أين كنت، ولماذا أنا ملوث بالغبار، كانت مستعجلة "... )[٢] .

لقد كان أسلوب عرض الحكاية وعلاقة المتلقي بها، من العوامل التي أدّت إلى اختلاف روايات الشخصيات وتضاربها أحياناً، ويبدو أنّه ليس المهمّ ماذا حدث، بل كيف يُروى و يُتذكّر.[٣] بمعنى أنّ الراوي وهو يسرد حكايته يراعي مقتضيات المقام وعلاقة المتلقي بالموضوع وانتماءه الأيدولوجي ودرجة ارتباطه بالضحايا، مما يؤثّر في أسلوب حكاية الحكاية والزوايا التي يركّز عليها، فرواية حكاية أمام أناس لا يعرفون تجعلهم يظنّون أنّ ما جرى في مذبحة شاتيلا " بطولة "، ويختلف الأمر عند عرضها أمام طرف قريب من الضحايا، فالريّس جوزيف لم يكن بإمكانه الحديث عن "بطولة" أمام الراوي الفلسطيني، بل رواها بطريقة باردة ومحايدة وأدخل تعديلات جوهرية عليها، وباختصار، لقد حجبت الصورة المتخيّلة صورة الواقع الحقيقيّة.

إنّ كتابة التاريخ ينبغي أن لا تقوم على رواية واحدة،بل على روايات مختلفة وربما متناقضة.وهنا، توجّه الرواية النقد إلى إسرائيل التي تأخذ بالرواية الواحدة في إثبات ما تتوهم أنه حق تاريخي لها في فلسطين، محذّرة، في الوقت نفسه،من أن ننهج نهجهم ذلك أنّ مرآتهم لا تظهر سوى لون واحد. وقد عبّر

---

(١) **الرواية**، ص ١٩ .

(٢) **الرواية**،ص٣٣٠.ينظر أيضاً : حكاية عزيز أيوب،ص٣٣٩-٣٤٢،وحكاية جواميس الخالصة،ص ٣٤٥،وحكاية المرأة التي ذهبت إلى منزلها ونامت فيه دون أن يكشف أمرها أحد،ص٣٣٥،وانظر بعض الحكايات الناقدة الساخرة،ص٣٣٢.

(٣) **الرواية**، ص ٢٨١ .

الراوي عن خوفه من القراءة الواحدة والرؤية الواحدة في مجالات الحياة كافة، لأنّ الرواية الواحدة جمود لا تقبل الحوار والرأي الآخر ( فأنا أخاف تاريخاً لا يملك سوى رواية واحدة. التاريخ له عشرات الروايات المختلفة، أما حين يجمد في رواية واحدة، فإنه لا يقود إلا الى الموت. يجب أن لا نرى أنفسنا في مرآتهم فقط، لأنهم سجناء حكاية واحدة، كأن الحكاية تختصرهم وتجمدهم. أرجوك يا أبي، يجب أن لا نصير حكاية واحدة. حتى أنت، حتى نهيلة، أرجوك اسمح لي بتحريرك من حكاية الحب، فأراك إنساناً يخون ويندم ويعشق ويخاف ويموت. صدقني فهذا هو الطريق الوحيد كي لا نجمد ونموت. ) [1]. وهكذا، ننتهي إلى أنّ الحكاية قدّمت لنا "عالم البطولة"، مقابل "عالم السقوط" الذي قدّمه الواقع.

**٣ - العـــلاقـــة بالآخــــر :**

وجّهت الرواية نـــقداً إلى علاقة الفلسطيني أو العربي بالآخر /الإسرائيليّ، ووقفت عند عقليّة كل منهما وزوايا النظر إلى القضية الفلسطينية. وفي هذا السياق، تلحّ على الدارس جملة تساؤلات، منها : كيف نجعل من التاريخ حجةً لنا لا علينا في محكمة التاريخ، وكيف نجعله بيّنـــة لإثبات حقّنا أمام خصمٍ يملك أشكالاً مختلفة من القوة ؟ وكيف استطاع الآخر الإسرائيلي أن يصنع تاريخاً مزوّراً وأن يقنع العالم أنّ هذا الفلسطيني المدافع عن أرضه معتدٍ وإرهابيّ، وأنه، بالتالي، هو وحده صاحب الحقّ التاريخي في فلسطين ؟ من الواضح أن الإسرائيليين صنعوا تاريخاً جعلوه في خدمة أهدافهم وأيدولوجيتهم، في الوقت الذي ذاب فيه التاريخ بين أيدينا على شكل تنازلات. لقد أمسكوا بورقة التاريخ وحوّلوه إلى ذاكرة يقظة فاعلة، فكان وسيلتهم الناجعة في محكمةٍ كانوا قضاة فيها .

عكست الرواية عقلية الإسرائيلي وعمى أيدولوجيّته التي جرّت الويل للإنسانية والشعب الفلـــسطيني، فاندفع يفتّش عن حلّ قضيته على حساب الشعب الفلسطيني، فصنع مآسي جديدة. وهكـــذا تـــضخّمت الذات لديه لتستوعب كلّ عامّ، فصارت قضيته الخاصة قضية عامة. وتشير قصة اليهودي اللبناني الذي اُتهم بقضية لواط إلى ذلك، فقد رأت الزوجة في خيانة زوجها خيانةً لدولة إسرائيل وتلويثاً لسمعتها، وقرنـــت بين مصير بيروت ومصير سدوم، ولعلها حين رافعت عن قضيتها أمام القضاء اللبناني كانت ترافع عن قضية اليهود في محكمة التاريخ، دون أن تتخلّى في هذا المرافعة عن " أرض إسرائيل "، تقول ( أنا ضائعة يا سيدي القاضي، فأنا لا أملك القدرة على البقاء في بيروت، ولا الشجاعة على الهجرة الى أرض إسرائيل. ماذا أقول لهم هناك، هل أقول أنا أرملة الحاخام الذي قُتل في سرير الزنى واللواط ؟. ... أنا عمود الملح يا حـــضرة القاضي الذي يعلن حريق مدينتكم )[2].وكشفت الرواية عن صورة العرب في مخيّلتهم، فقد عابوا ولاموا

---

(١) **الرواية**، ص٢٩٢ . ينظر عن تشخيص المرض، ص ٢٩٦ .

(٢) **الرواية**، ص ٣٥٩ .

واحتقروا مواقف المثقف من قضيته، ودُهشوا لأنهم وجدوا المثقف الفلسطيني يستخدم الوسائل السلمية والكلمة في المطالبة بحقه بدلاً من السلاح، فقالوا "إننا نستحقّ الهزيمة" و " أننا نعيش في أحلام اليقظة ".يقول الصحافي سميح عما قاله له المحقّق ( قال إنه لو كان مكاني، ولو كانت بلاده محتلة، لما قام بتوزيع المناشير، لأنه عيب، كان عليك أن تزرع القنابل بدل توزيع هذه الأوراق. اعترفت أنني كاتب المنشور، فزاد احتقاره لي، وقال إننا نستحق الهزيمة)[١].

بيّنت الرواية موقف الأوروبيّ، من خلال الفرنسيّة كاترين،ما يعكس قصورنا عن خدمة قضايانا، فلم يشرح العرب قضيتهم و لم يخدموها كما خدم اليهود أوهامهم. فقد أبدت كاترين دهشتها وعدم معرفتها بالمذابح والشتات والتهجير وتدمير القرى، في الوقت الذي جاءت تبحث فيه عن أسماء تسع يهوديات قُتلن بعد نزوحهن مع أزواجهن إلى لبنان عام ١٩٤٨ . وقالت إنها لم تر قرى عربية مهدّمة و لم تكن تعرف أنّ الفلسطينيين طُردوا من بلادهم، في عملية " الدماغ الحديدي ".غير أنها قرّرت حين عرفت الحقيقة أن تقول للإسرائيلين : إنهم حين يقتلون الفلسطينيين، يقتلون أنفسهم أيضاً.

لقد ركّز خوري على فضح الأيدولوجيّة الإسرائيلية وما جرّته من مآسٍ. فالرواية دعوة لهم إلى أن يروا مشكلتهم في مشكلة فلسطين، وأن حلّ قضيتهم لا يكون على حساب أهل فلسطين، إنها دعوة إلى إدراك الذات في الآخر، فما حدث لهم في أوروبا لا يبرر لهم خلق مأساة جديدة. ومثلما دعت الرواية إلى أن يفتح العرب أعينهم، من خلال فتح عينيّ يونس، ليدقّقوا في عيوب واقعهم، دعت في الوقت نفسه إسرائيل إلى كشف عمى أيدولوجيتهم العدوانية.

وقفت الرواية عند الكيفيّة التي تعامل العرب بها مع قضيتهم من أجل استرداد حقوقهم. إذ تبيّن أنها قامت على ردود أفعال وتهديدات لفظية غير محسوبة بفناء إسرائيل من الوجود، مع الإيمان أنّ فناءها متحقّق والذوبان مصيرها، وكانت هذه التهديدات حجة بأيديهم كي يقنعوا العالم أنهم مستضعفون في الوسط العربي، فقد أخذوا مقولة " تجوّع يا سمك " ومقولة أن العرب "سيبيدون إسرائيل من الوجود"،مأخذ الجدّ . كما يقوم المنهج العربي على توقّع انهيار إسرائيل من الداخل في ثمانينيات القرن الماضي وأنّ لحظة التحرير قريبة، غير أنّ شيئاً من هذا لم يتحقّق. وهكذا نعوّل على ظروف خارجية في استرداد حقوقنا وليس على ما نفعله. يقول سميح الصحفي، ساخراً، للمحقّق الإسرائيليّ ( ضربتموني ودعستموني، و لم أقل آخ واحدة. غداً، عندما ستقع في يدي، أرجوك لا تقل آخ، لأنني لا أحب الشفقة)[٢]. تقدّم يوسف الحجار من الجنود الإسرائيليين الذين احتلّوا قريته قائلاً (إذا عاملتمونا بشكل جيد

(١) **الرواية**، ص ٣٦١ .

(٢) **الرواية**، ص ٣٦٢ .

فسنرد الحسنة بأفضل منها، غداً كما تعلمون سوف تدخل الجيوش العربية فلسطين وسنهزمكم، وعنـــدها سنعاملكم كما تعاملوننا اليوم. الأفضل لكم أن يتمّ التفاهم اليوم، اللهم إني قد بلغت)(١).

يعكس حوار نهيلة مع المحقّق العسكري موقفاً عقلانياً تمثّل في قبول العقلية العربية للتفاهم مقابل التعنّت الإسرائيلي الذي يعتصم بالقوة والأيدولوجيا العمياء، فجاءت الرواية من خلال هذه الزاوية دعوة للمحتل بأن يتعامل مع المقهور تعاملاً أخلاقياً إنسانياً، وبما يشير إلى تغيّر حالات الدول الحتميّ عبر الزمن، حسب ما يراه ابن خلدون في نظريته حول دورة الحضارات والدول، وهي دعوة للإسرائيليين أن يتذكّروا ما كان عليه واقعهم وما أصابهم، مثلما هي دعوة كي يروا مشكلتهم وأن يحتكموا إلى التاريخ، قالت نهيلة للمحقّق العسكري ( أنتم أقوى وأغنى، لكنكم شيء مستحيل لا يمكن أن يستمر إلى الأبد. ... إنكم تعذّبتم، لكن عذابكم لا يعطيكم الحق في تعذيبنا.... وكان يستهزئ بكلامي، قال روحي إلى لبنان عند زوجـــك... اذهب الى بولندا من حيث أتيت... أنت تأتي وتريدني أن أذهب لماذا ؟ ... قلت للمحقق العسكري عن صلاح الدين / فضحك، برزت أسنانه الكبيرة البيضاء، وقال أنتم العرب تعيشون في أحلام اليقظة)(٢)،كما قالت لهم حين اتهموها بالحبل من يونس( مخجل، سرقتم البلاد وطردتم أهلها، وتأتون لتعطوني دروســا في الأخلاق )(٣).

وربما يكون في حوار أم حسن الهادئ مع اليهودية التي سكنت بيتها دعوة إلى الحوار والتفاهم وإمكانيّة التعايش، لكن هذه الرؤية سرعان ما تتهاوى أمام تلويح الإسرائيليين بتذويب الفلسطيني في المجتمع العربي، وكانت نظراتهم المستهزئة تعبّر عن أننا نعيش أحلام اليقظة وأننا جبناء وضعفاء ونستحقّ الهزيمة.

- ٥ -

**العالم الجديد / باب الشمس :**

تظهر في الرواية جملةٌ من الرؤى حملت مسؤولية تجاوز المرحلة المعاصرة إلى مرحلة جديدة تقود إلى "باب الشمس"، من هذه الرؤى : رؤية "إحيائيـــّة"، تسعى إلى إحياء التاريخ وتفعيل دوره، عبّرت عنها الرواية بمحاولة "إيقاظ" جسد يونس المشلول، بوصفه صورة عن التاريخ العربي المشلول، وأخرى "نقديـــّة"، عبّرت عنها الرواية بفتح عينيّ يونس المغمضتين، من أجل النظر في المرآة. وهكذا نفهم بأنّ إيقاظ جسد يونس المشلول إيقاظٌ للتاريخ، وأن فتح عينيه تحديقٌ في الذات وتشخيص العيوب ونقدها. أمّا

(١) **الرواية**، ص ١٧٥

(٢) **الرواية**، ص ٣٩٧ .

(٣) **الرواية**، ص ٢٨٩.

الرؤية الثالثة فقد تبدّت في ما تنتهي إليه الرؤيتان السابقتان : بناء "العالم الجديد /باب الشمس".

**١ - إيقاظ الجسد المشلول :**

تقوم أحداث الرواية الرئيسية على شخصيتين في حركة النضال الفلسطيني هما :المريض يونس، المصاب بانفجار الدماغ، يقابله الراوي الدكتور خليل. وتدور الأحداث بأن يسرد الراوي على يونس حكايات كان يونس قد قصّها عليه أيام كان واعياً، ويذكّره بها ويستحضر مواقفه وآراءه إزاءها.

جسّد الكاتب قضية فلسطين والمأزق الحضاريّ الذي يمرّ به العرب في جسد يونس. وقد رأى الراوي في هذا الجسد " الملقى " فوق سريره أو " المعلّق " أو " المرميّ " أمامه، كما يقول، تاريخاً عليلاً، مثقَلاً بالنكبات، ومثخَناً بالجراح، فكان قناعاً وموضوعاً وتاريخاً ومرآةً يرى عيوبه فيها.في حين يمثّل الراوي صوتَ الحقيقة والوعي الذي يحدّق في الذات العربية، يشير إلى عيوبها وينقدها ويفهم روح التاريخ لبناء مستقبل جديد، في مقابل الماضي الذي استحال إلى جثّة وذكريات وماض معطّل ومناسبة للعطف والشفقة (وحين لم تذهب مع الكوادر إلى تونس،صرنا كلنا هنا نشفق عليك، لأنك أصبحت قطعة من الماضي، أثراً يمشي بين أشباح الذكريات.)[١] وبذلك شهد الفضاء انفجارين :انفجار الذاكرة الفلسطينيّة وانفجار دماغ يونس.

تجسّد التاريخ، إذن، في أجساد مشلولة ومكسّرة ومحطّمة، مثلما تجسّد في أعضاء يونس، فبدا مشلولاً وأعمى، لا يرى ولا يستجيب ولا يميـــّز، يغرق في سبات. وبدا أنّ حالة "الغياب" التي يعيشها تحكي قصة الفلسطيني المطرود من وطنه. لذا حصر الراوي مهمته في "إيقاظ" هذا المشلول الغائب عن الوعي، وفي "فتح " عينيه و"منع "تعفنه في السرير حياً، وتمكينه من النهوض وممارسة حياته،كي يؤكّد أنه يمكن إحياء تاريخ هذه الأمة ( لا أريد من هذه الدنيا سوى إيقاظك.شيء واحد ينقصني، شيء واحد يا الله، أريد أن ينهض هذا الرجل السابح في عينيه ويفتح عينيه ويقول شيئاً )[٢]. غير أنه لا أمل في الصحوة واليقظة.

ويبدو أن الراوي رأى في هذا "التجسيد" موتَ التاريخ وتوقفَ حركته وغيابَ روحه : (في الصين، رغم كل شيء، ورغم جنون التاريخ الذي عصف برأسي، تعلّمت أثمن شيء في حياتي. تعلّمت أن جسد الإنسان الواحد هو تجسيد لتاريخ البشرية كلها. جسدك تاريخك. والبرهان أنا. انظر إليّ، ألا ترى الألم يمزقني، الطبيبة الصينية كانت على حق. فالكسر في عمودي الفقري، الذي نام سنوات طويلة،استيقظ فجأة. الألم في كل مكان،وحبوب المهدئات لا تنفع. الجسد تاريخنا يا سيدي، انظر إلى تاريخك في جسدك المتلاشي، وقل لي أليس من الأفضل أن تنهض وتنفض عنك الموت ؟ )[٣]

---

(١) **الرواية**،ص ٤١٦ .

(٢) **الرواية**، ص ١٣ .

(٣) **الرواية**، ص ١٥٨ .

يحدّق الراوي في التاريخ من خلال جسد يونس، فكان "مرآة" و"قناعاً " للحديث عن الواقع، كان مرضه محطّةً للمراجعة واكتشاف الذات ومواجهتها، ومناسبةً لإبراز العيوب والأمراض،وربما كان ذلك سبب التركيز على التاريخ النقدي في الرواية، وهو ما انعكس في حديث الراوي مع نفسه في قوله ( معك اكتشفت في نفسي نفوساً كثيرة)(١). تروي هذه الرواية، إذن، التاريخ وتحوّلاته بالجسد، الذي تحمّل التقتيل والتهجير والاقتلاع، والذي يمثّل مواكب المهجّرين من قراهم على دروب الترحيل الجماعي.

يشير الراوي في سياق حديثه عن الوعي إلى " العلاج بالكلام " بمعنى امتلاك الوعي الفكري والتاريخي والواقعي والسياسي عبر حوار لا يحرّر الأرض فقط بل يحرّر الإنسان. مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ "السبات " الذي يمر فيه يونس هو شكلٌ من أشكال الاكتشاف، لهذا حاول الراوي أن يمرّ بالتجربة التي مرّ فيها يونس( أستلقي على سريري، أفتح عيني، أبحلق في العتمة.. لكن العتمة ليست سوداء، وأنا الآن أكتشف ألوان العتمة وأراها. أطفئ القنديل وأرى ألوان الظلام، فالظلام لا وجود له، إنه مزيج الألوان النائمة التي نكتشفها ببطء، وأنا الآن في البطء والاكتشاف )(٢).

لقد جسّد المؤرّخون الأمم والحضارات في شخصيات الساسة والقادة، وبالتالي مثّلت الشخصيةُ التاريخية شخصيةَ الأمة.(٣) ونستطيع القول إنّ "بوّابة الشمس" هي بوّابة الوعي التاريخي بمرحلة السقوط، حاول الكاتب أن يجعل منها تاريخاً نقدياً لمرحلة معاصرة نحياها، إنها بوّابة التطلّع نحو بناء واقع جديد يقوم على التمعّن في الأخطاء ومحاسبة الذات وقراءة التاريخ العربي بروح نقدية وموضوعية وبعقلانية بعيداً عن الاندفاع العاطفي والتغني بأحلام رومانسية، قراءة تبتعد بنا عن إقامة بكائيات ومنادب على الماضي المشرق، إنها مواجهة الذات بشجاعة، وقراءة التاريخ وتفسيره ومحاولة فهم الحاضر من خلال استحضار الحكايات.

**٢ - فتح العينين والتحديق في المرآة :**

حرصت الرواية على الدعوة إلى "فتح "العينين و"النظر" في المرآة. وارتبط هذا النظر بالرؤية النقدية وتحسّس المشكلات وتشخيص العيوب ومعاينتها لتجنّبها عبر مسيرة التاريخ، وذلك بعد أن تبيّن أنّ من أسباب ما حاق بالأمة من نكبات هو عدم مواجهة الذات والإعراض عن النقد.

وقد ارتبط فتحُ العينين برؤية الآخر واكتشافه، لهذا سعى الراوي أن ينقذ يونس من العمى، لما في ذلك من إشارة إلى اليقظة والصحوة. وقد استطاع الراوي أن يقرأ مواقف يونس من خلال تحوّلات عينيه، إذ قرأ

(١) **الرواية**، ٢٠ .

(٢) **الرواية**، ص ٦٨ .

(٣) صبحي، أحمد محمود ، **مرجع سابق**، ص ١١٣ .

فيهما الماضي والحاضر والمستقبل، فجمودُ عينيه إشارةٌ إلى سباتٍ قريبٍ من الموت، وما فيهما من "نقاط سود" إشارةٌ إلى مستقبل مظلم.رأى فيهما التروحَ والهجرات والأحزان،وصوتَ جدته المليء بالأشباح. كما رأى صحوتَـــه ويقظتَـــه في " احمرار عينيه الغاضبتين"، وانعدامَ الرؤية في "بياضهما وجمودهما وانفتاحهما على الرماديّ الغامض "، رأى فيهما صورةَ رجل لا يعيش ولا يموت، يداوي عماه مَن كان سبباً في مصائبه، مشيراً إلى دور بريطانيا ووعد بلفور والقطرة الإنجليزية التي كان يتداوى بها يونس.

العين مرآة تعكس الإحساس بالأمن وبالخوف. يقول الراوي عن والدته: ( أذكر امرأة خائفة تعبطني وتنظر إلى كل الناس بريبة، وتقول إنهم سيقتلوننا كما قتلوا أبي. وكنت أخاف من عينيها.. الخوف يا أبي ينام في العيون ) [١]. وقد أدرك يونس أنه لن يتمكّن من الإبصار بعينيه إلا في وطنه. واكتسب مفهوم الرؤية مفهوماً تجاوز الرؤية البصرية إلى البصيرة،وذلك حين سأله الراوي عن معالم الطريق وعن الدليل والعلامات والهادي.( أين العلامات يا رجل ؟ كيف سأعرف الطريق ؟ ومن يدلني؟) [٢]

وقد شبّه الكاتب حال الأمة وهي تفتقد الدليل والهادي أثناء سيرها، بحال من يسير وراء أعمى، مثلما سار الناس خلف والد يونس /الشيخ الأعمى،دون أن يناقشه أحد منهم، فكان أن ضاعوا جميعاً وتاهوا، ولنا أن نتصور المصير الذي قادهم إليه ذاك الشيخ الأعمى المهزوم، الذي كان يعيش الهزيمة ويجعل منها أنشودة يردّدها " لا أمل، ضاع كل شيء !؟": إنه نشيد الضياع والغربة وفقدان الهوية والأرض، وهو ما عبّر عنه مَن كانوا يسيرون خلفه (هل تعرف ماذا جرى لنا، حين وجدنا أنفسنا نمشي خلف رجل أعمى يقودنا ؟ أمك أنقذته من الموت، سحبته من وسطهم..)[٣] دون أن يقيّدوا دلالات صيغة " ماذا جرى ؟"، كي يستوعب هذا التعبير ما يخطر على ذهن السامع من أشكال الضياع.

أطالت الرواية، في سياق رؤيتها النقدية، الوقوفَ عند صيغ : "النظر،الرؤية،الإغماض، الهروب"، للإشارة إلى نكوصنا عن النقد ومعرفة أمراض واقعنا، أو الادّعاء بأننا لا نعرف تلك الأمراض، كي نخلي مسؤوليتنا، لذلك نجد نزوعاً نحو بناء عالم البطولة كي نهرب إليه من واقع الهزيمة. وقد عبّرت نهيلة السابعة عن تهرّبنا من المواجهة والنقد حين وصفت الأهل الذين بقوا تحت الاحتلال، حيث تغلغلت الهزيمة إلى أرواحهم،في قولها ( بشر كانوا يرفضون النظر في المرايا، كي لا يروا وجوههم )[٤]. وربطت الرواية بين الواقع وحالة الميؤوس من حالته، الذي لا ينفعه دخول المشفى لأنّ المشفى نفسه بحاجة إلى تصويب، قرنت

---

(١) **الرواية**، ص ٢٣ .

(٢) **الرواية**، ص ١٦ .

(٣) **الرواية**، ص ٣٩٢

(٤) **الرواية**، ص ٣٩٥.

ذلك بموت عبدالواحد الخطيب، الميؤوس من حالته، حين أصر على الدخول الى المشفى هرباً من الموت،فهاجمته الأوجاع عندما استلقى على السرير ( سوف يموت عبدالواحد يا أبي، وهو هارب من موته، سوف يموت دون أن يدري. هرب من النظر الى موته بعينين مفتوحتين، فجاء الى المستشفى كي يغمض عينيه قبل أن يموت )[١].وهكذا، يرى كثير منا أنه من الأفضل أن لا نرى، لأنه إذا ما رأينا فإننا نغمض عيوننا، وأخيراً يحيق بنا ما كنا أغمضنا عن رؤيته، ونتوهم بعد ذلك أننا نحلّ مشكلاتنا بهذا الإغماض. لكن، هل تشخيص الإغماض هذا، تبصيرٌ بالمصير الذي ينتظرنا ؟ وهل كان لجوؤنا إلى الحكاية وإلى عالم البطولة المتخيّل شكلٌ من الهروب من واقع الهزيمة والذلّ؟ (من الأفضل للرياضيين العرب أن لا يروا. يحلون المشكلة بإغماض عيونهم. وربما كانوا على حق، فنحن في هذا المكان أشبه بالفضيحة. فضيحة ثابتة، لا يمكن سترها إلا بنسيانها )[٢].

**٣- العالم الجديد / باب الشمس :**

لابدّ من الوقوف عند عنوان الرواية ودلالاته، فــَ "باب الشمس" اسم مغارة حقيقية في دير الأسد[٣]. فيها كان يونس يلتقي بزوجته عندما كان يتسلّل كغيره من المتسلّلين إلى الجليل المحتلّ، وفيها أنجبَ أبناءه ومارسَ حرّيته وشعرَ أنه في وطنه، وفيها كان يعتقد أنها المنطقة الوحيدة المحرّرة من الأرض. لذلك قرّر يونس أن لا يفتح عينيه إلا في وطنه، وأوصى ألا يدفَن إلاّ فيه. وبهذا كان يونس منسجماً مع غيره من الشخصيات التي كانت أفئدتها معلّقة ومتجّهة صوب الوطن المحتلّ،فكثرت حالات التسلّل ونُسجت حكايات اختلط الواقع فيها بالخيال، والصدق بالكذب، من مثل حكاية الجواميس التي لا يفلح تخصيبها إلاّ في بلدة الخالصة. وهكذا، نلاحظ أنّ " باب الشمس " اكتسبت بعداً رمزياً تحكي قصة النضال والصمود والارتباط بالأرض مهما كانت التضحيات، مثلما هي رمز لنهجٍ نضاليّ لا يفرّط بالحق والوطن ويصرّ على اقتحام الأبواب التي تعيد الحقّ إلى أهله، وقد ارتبط هذا الرمز بالولادة والحق والضياء والأمل، وصارت بوابة الحرية والانتماء لعالم "باب الشمس ". وهي الوطن المنتَظر ولادته،والبشرى القادمة في الزمن الجديد عندما يخرج يونس من بطن الحوت.

نحسّ في نهاية الرواية أنّ الرواية مسكونة بهاجس البحث عن الجديد، على أنقاض ما عاينه الراوي من سقوط وتداعٍ [٤]. وقد جاءت الدعوة إلى بناء"العالم الجديد"على شكل مجموعة من الوصايا للجيل الجديد،

(١) **الرواية**، ص ٣٥٤ .

(٢) **الرواية**، ص ٢٦٧ .

(٣) قال عزالدين المناصرة أنّ محمود درويش ذكر له أنه كان يلعب عندها مع أترابه عندما كانوا أطفالاً . ينظر : الجوة، أحمد، **مرجع سابق**، هامش رقم ٤٠.

(٤) (كل شيء هنا يتداعى ألا توافق معي يا أبو سالم ؟) . **الرواية**، ص ١١٦ .

تمّ التركيز فيها على روح البناء وعلى الرؤية الجديدة، بعينين جديدتين يُراعى فيها الجمع بين ما تفرضه ظروف العصر وبين الاستفادة من الماضي ( أريدك ياابني أن ترى الحياة بعينيك الجديدتين. ابدأ من البداية لا من النهاية. ابدأ حيث تشاء، أخبرتك هذه الحكايات من أجل أن تعرفها، وتصنع لنفسك حكاية جديدة. أنا لا أستطيع تخيّل العالم الذي ينتظرك. اصنعه أنت، اصنعه كما تشاء، اصنعه جديداً وجميلاً.)(١) من هذه الوصايا ما يدعو إلى الحرص على الوطن والحفاظ عليه وعدم تمكين الإسرائيليين من استباحته، وهو ما تمّ التعبير عنه بالحفاظ على السرّ وعلى مغارة" باب الشمس"(إنها القطعة الوحيدة المحرّرة من أرض فلسطين )(٢). بعض رؤى المستقبل أخذت شكل النبوءة الحتميّة، من خلال الإيمان بولادة الحياة من رحم الموت( سيخرج يونس جدّكم من بطن الحوت،كما خرج يونس الأول، وستعود فلسطين، وسنسمّي قريتنا التي سوف نعيد بناءها باب الشمس (٣).

كان خليل الراوي بعد وفاة يونس حريصاً على إحضار الصور كي يبدأ الحكاية من جديد، ونلحظ أنّ " الصور " اكتسبت بعداً رمزياً في الرواية للتعبير عن الحفاظ على الماضي وتفعيل دوره ( شعرت أن ذاكرتي جفّت، وروحي انطفأت، وقلت إن الصور وحدها تستطيع تجديد حكايتنا .... قلت نأخذهم واحداً واحداً، ونروي حكاياتهم. فنعبر معهم هذين الأسبوعين المتبقيين من شهرنا السابع في صحبة الموت، وندخل آلام الولادة. أليس هذا قانون الحياة ؟ ألم نتفق أننا سنحاول الوصول الى أعمق نقطة في الموت، كي نكتشف الحياة ؟) (٤)

لقد أقفلت الرواية بوّابتها بدموع الراوي وهو يبكي في منامه على يونس وعلى المرأة التي تراءت له في الصورة مع نهيلة، مثلما بدأت بدموع الشخصيات حزناً على موت " أم حسن " صباح يوم الإثنين في ٢٠ تشرين الثاني ١٩٩٥. ولا ندري هل هذه الدموع هي الوهم الذي جاء به سلام أوسلو، أم العجز عن تغيير حركة التاريخ، أم الهلع الذي افتتحنا به القرن الجديد بحرب الخليج،أم تفرّد قوى الطغيان بتصفية القضية الفلسطينية على مرأى من العالم ومسمعه، أم اغتيال الحقيقة وجعل الدفاع عن الوطن إرهاباً وربط الإسلام والعروبة بالإرهاب في هذا الزمان الأمريكي ؟ يبدو أنّ هذه الدموع هي كل ماذكرت، يقول الراوي (خرجت من بيتي حافياً وركضت الى قبرك. أقف هنا والليل يغطيني، ومطر آذار يغسلني، وأقول لك ياسيدي، الحكايات لا تنتهي هكذا، لا. أقف، المطر حبال تمتد من السماء الى الأرض، قدماي تغرقان في الوحل، أمدّ يدي، أمسك بحبال المطر، وأمشي وأمشي وأمشي )(٤). بهذا المشهد انتهت الرواية. غير أنه،

(١) **الرواية**، ص ٤٤٥ .

(٢) **الرواية**، ص ٥١٠ .

(٣) **الرواية**، ص ٥١٠، ينظر أيضاً : ص ٥١١ .

(٤) **الرواية**، ص ٥١٤.

(٤) **الرواية**، ص ٥٢٧ .

وعلى الرغم من قتامة الظروف وصعود المشروع الصهيوني في مقابل تراجع المشروع الفلسطيني، يظل إيمان الرواية بالحلم وبالمستقبل الجديد قوياً، ذلك أن الرؤية الجديدة والإصرار على بناء عالم "باب الشمس" من علامات انفتاحها على المستقبل.

وبعد، فقد وقفت الدراسة عند مفاهيم التاريخ المتعدّدة، وتبيّن أنّ هناك وعياً نقدياً، غير أنه لم يتحوّل إلى حركة عامة تغيّر في الواقع العربي، بل بقي وعياً فردياً، كما تبيّن أنه يمكن لنا أن نتخذ من الرواية وسيلـــة في الصراع أو الحوار مع الآخر، مما يلقي مسؤولية كبيرة في اختيار النصوص المترجمة.وتبيّن أيضاً أنّ التاريخ الذي عرضته الشخصيات هو تاريخ الضحيّة، وأن ثمّة صورتين : صورة الهزيمة كما تبدّت في الواقع /مقابل صورة البطولة التي رسمتها الحكاية. وتبيّن أنّ للوقائع تأثيراً في رسم صورة التاريخ، وأنه رغم واقع الموت الذي عاشته الشخصيات فلديها طاقة أمل وانتماء وتعلّق بالوطن المحتلّ. وهكذا كانت " باب الشمس " بوّابة الوعي بالسقوط وإيمان بتجاوز مرحلة الهزيمة من أجل بناء العالم الجديد " باب الشمس " في الأرض المحتلة.

# شعر تحرير عكا سنة ٦٩٠ هـ

د. حفظي اشتية *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/١١/١٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٧/٣٠

## ملخّص

تتبعت الدراسة الشعر الذي قيل في تحرير عكا الأخير سنة ٦٩٠ هـ فجمعته من مصادره، ونظرت في موضوعاته، وتلمست أهم خصائصه الفنية.

وتبين أن الشعر الذي قيل قليل إذا ما قيس بأهمية هذا الفتح الجليل. ولعل شعراً كثيراً ونثراً وفيراً قيل بهذه المناسبة ما زال مخطوطاً لم ير النور.

وقد أشارت الدراسة إلى أهمية الشعر في تخليد انتصارات الأمة، واستلهام تاريخها المجيد للاستقواء به في صراعاتها الحاضرة.

وأوصت الدراسة بالالتفات إلى أدب تلك الفترة، وبعثه من جديد، وإعلاء شأنه، وإجلاء دوره في التحرير، ولعلّ أخطر ما نواجهه اليوم غياب ثقتنا بأنفسنا لانقطاعنا عن أمجاد ماضينا، وانصياعنا إلى أراجيف أعدائنا، فلا بدّ من استعادة الثقة بهذه الأمة، وبناء الهمة لمواجهة تحديات الحاضر ومعارك المصير.

## Abstract

This paper traces poetry composed on the occasion of Akka Liberation in 690H. Through careful investigation of related topics and sources, the paper finds that this poetry is very limited compared with the importance of this glorious conquest. It should be stated here that a good deal poetry and porse may have been composed on this event but still unpublished.

The paper also points out the importance of poetry in regards to perpetuating the conquests of the Arab Nation as well as inspiring their powerful history in today's struggles. Finally, the study recommends us to take into consideration the literature of that era and to brathe life into it again as it plays a big role in liberation as well as restoring self-confidence to face challenges.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأمير عبدالله بن غازي، جامعة البلقاء التطبيقية.

## تقديم

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على ما قيل من شعر في معركة عكا الأخيرة سنة ٦٩٠ هـ فتحاول استقصاءه عبر ما توافر من مصادر، وتُجري دراسة حوله تتناوله من ناحية موضوعه وفنّه.

وتتجلى أهميّة الموضوع في أنه يلامس فترة هامة جداً من تاريخ الحروب الصليبيّة إذ تمثل المشهد الأخير لحلقة هامة من هذه الحروب التي هصرت الشرق العربي الإسلامي عندما اضطر إلى استقبال الزحف الغربي قسراً، فدارت رحى حرب عوان، امتدت قرنين من الزمان...وكانت لها آثار خطيرة من نواحٍ سياسية، واقتصاديّة، واجتماعيّة، وثقافيّة.

وجاءت معركة عكا الأخيرة هذه فصلاً ختامياً لتلك الحلقة، إذ حكمت بالفشل على الأهداف الأوروبيّة في المشرق العربي الإسلامي، فخرج الصليبيون مرغمين، ليوجهوا جهودهم لطرد الإسلام من الأندلس، فيحققون النجاح هناك، ثم تستمر محاولاتهم الكيد للإسلام فتتخذ أشكالاً شتى. وما صراعاتنا الحاضرة إلا أحد هذه الأشكال، فالحرب دينيّة كانت و لم تزل، يصدّق ذلك قوله تعالى : " **ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم** " (البقرة: الآية ١٢٠)

والوقوف بتدبر على محطة من محطات هذا الصراع، له أهميّته الكبرى في مساره المتصل، إذ يتم التفكر – تاريخياً – في دواعي النصر والهزيمة، لاستثمار النتائج، واستسقاء العبر، ويتم التعرف – أدبياً – على دور الكلمة في هذا الصراع، وليس بخاف خطر هذه الكلمة،وأثرها العظيم في أمة كأمتنا التي امتازت بالتأثر المفرط بالكلمة، فكم أشعلت الكلمة حروباً وأطفأت ! وكم عبّأت معنويات وشحنت همماً ! وكم لوت أعنّة الخيل تطلب الموت الزؤام فراراً من العار، عار الكلمة !

وقد واجه البحث بعض مصاعب، لعل أهمها شُحّ المصادر، وبخاصة المصادر الأدبيّة. ومن أهم المصادر التي اعتمد عليها البحث:

نهاية الأرب للنويري، والمختصر لأبي الفداء، والبداية والنهاية لابن كثير، وفوات الوفيات للكتبي، ودرّة الأسلاك لابن حبيب.

وقد تعذر الوصول إلى بعض المصادر رغم تكرار المحاولة في غير وجه، وهي مصادر لها أهمية كبيرة في الكتابة عن هذه المرحلة وهي : كنز الدرر لأبي بكر بن عبدالله بن أيبك الدواداري، وجواهر السلوك لابن حبيب، والمنتخب في تكملة تاريخ حلب لعلي بن الخطيب الناصري الحلبي، أما درّة الأسلاك فهوعلى شريط " ميكروفيلم " تستبان كلماته بمنتهى الصعوبة.

وأما المراجع الحديثة، فلم تكن مسعفة كما ينبغي، فهي كذلك قليلة، وتكاد تكون محصورة في بعض إلماعات للدكتور أحمد بدوي في كتابه: الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية، والدكتور عمر الساريسي

في كتابه : نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية، إضافة إلى كتاب الدكتور محمد الهرفي : شعر الجهاد في الحروب الصليبية في بلاد الشام، الذي أفرد ركناً للحديث عن الشهاب محمود أحد أهم شعراء هذه الفترة.

وزاد الأمر صعوبة، أنّ بعض هذه المراجع، قد تناول الحديث عن هذه الفترة بشكل متعجّل، فوقع في بعض وهم :

فالدكتور محمد الهرفي أثبت في كتابه بعض أبيات من قصيدة الشاعر شهاب الدين محمود نقلاً عن كتاب المنتخب في تكملة حلب ؛ ثم وجد في كتاب " كنـز الدرر " أجزاء أخرى من القصيدة نفسها فظنها قصيدة أخرى للشاعر نفسه قالها في المناسبة نفسها[١].

ووقع في وهم تاريخي آخر، حين أشار إلى أنّ فتح عكا تم سنة ٦٨٩ هـ[٢].

أما الدكتور أحمد بدوي، فيشير إلى قصيدة تمدح السلطان الأشرف خليل، ولم يذكر من هو قائلها، ويوهم كلامه أن القصيدة قيلت في عكا[٣]، والواقع أن القصيدة لشهاب الدين محمود وقد قالها في فتح حصن الروم سنة ٦٩١هـ.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى أن أحد الباحثين قد اختار الشهاب الحلبي، -أحد أهم أدباء هذه الفترة- اختاره موضوعاً لرسالته في الدكتوراه، إلا أنه اقتصر على دراسة حياته ونثره [٤].

ولعل ما سبق ذكره وغيره مما لم يذكر، يشفع للباحث إن بدت هنات في جهده، هذا الجهد الذي ينتظم في ثلاث وقفات :

الأولى : رحلة عكا في مسيرة الحروب الصليبيّة.

والثانية : حديث عن الشعر الذي قيل في تحرير عكا عام ٦٩٠هـ، من ناحية موضوعه.

والثالثة : حديث عن الشعر الذي قيل في تحرير عكا عام ٦٩٠هـ، من ناحية مقوّماته الفنيّة.

ثم خاتمة موجزة فثبت المصادر والمراجع.

---

(١) الهرفي، محمد، **شعر الجهاد في الحروب الصليبيّة في بلاد الشام**، ط٣، مؤسسة الرسالة،بيروت، ١٩٨٠، ص ١١٢.

(٢) **المصدر نفسه** : ص ١١٥ .

(٣) بدوي، أحمد أحمد، **الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام**، ط٢،دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٤٥١، ٤٥٢ .

والقصيدة مطلعها : لك الراية الصفراء يقدمها النصر فمن كيقباذ إن رآها وكيخسرو

(٤) الذنيبات،حسن أحمد، **الشهاب محمود الحلبي حياته ونثره**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ١٩٩٥ .

## " مسيرة عكا في الحروب الصليبية "

### احتلال عكا :

منذ السنوات الأولى في الحروب الصليبية، تنبّه الصليبيّون إلى أهمية عكا، وجرت عدة محاولات لاحتلالها [١]. ومنها محاولة " كندفري " سنة ٤٩٤هـ، إذ حاصرها، فأصابه سهم قاتل. وتستمر المحاولات إلى أن يتمكن " بلدوين الأول " من ذلك سنة ٤٩٧ هـ[٢]. وقد جرت – كذلك – عدة محاولات إسلامية لاستردادها [٣]، فلم توفق نظراً لمناعة المدينة، ونجدتها من أساطيل الغرب القوية.

### صلاح الدين يحرر عكا :

في جمادى الآخرة سنة ٥٨٣هـ، أحرز المسلمون بقيادة صلاح الدين نصرهم الثمين على الصليبيين في حطين، وقبل أن يفيق الصليبيون من هول المفاجأة، كان صلاح الدين يدق أبواب عكا في أواخر ربيع الآخر من العام نفسه " وقاتلها بكرة الخميس مستهل جمادى الأولى، فأخذها، واستنقذ من كان فيها من الأسارى، وكانوا زهاء أربعة آلاف نفر ، واستولى على ما فيها من الأموال والذخائر والبضائع والتجائر، فإنها كانت مظنّة التجار [٤]".

### الصليبيون في عكا ثانية[٥] :

بعد نصر حطين، توالت انتصارات صلاح الدين، واجتاحت عساكره الساحل والداخل، وتوّجت

(١) انظر ابن الأثير،علي بن أبي الكرم الشيباني (ت٦٣٠ هـ)، **الكامل في التاريخ** . مراجعة : محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية،بيروت،١٩٨٧، ج٩، ص ٤٣ .

(٢) ابن الأثير ، **الكامل في التاريخ**، ج٩، ص٧٢. وانظر حديثاً مفصلاً في : الكردي، فايز، **عكا بين الماضي والحاضر**، دار البشير،عكا، ١٩٧٢، ص٤٠ وما بعدها .

(٣) انظر مثلاً : ابن الأثير، **الكامل في التاريخ**، ج١٠، ص١٤٤. ومن المحدثين انظر :الكردي،فايز، **عكا بين الماضي والحاضر**، ص ٤٢ وما بعدها .

(٤) أبوشامة المقدسي، شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل(ت٦٥٦هـ)، **الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية** . تحقيق : محمد حلمي محمد أحمد،مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة،،١٩٩٨، ج٢/ق١، ص ٢٧٨ وما بعدها. وانظر: ابن الأثير: **الكامل في التاريخ**، ج١٠، ص١٤٩.

(٥) انظر في ذلك بشكل عام :

- العماد الأصفهاني،أبوعبد الله محمد بن محمد (ت٥٩٧هـ)، **الفيح القسي في الفتح القدسي** . تحقيق وشرح :محمد محمد صبيح، الدار القومية، (د.ت )، ص ٢٩٦ .
- ابن كثير،أبوالفداء الحافظ (ت٧٧٤ هـ)، **البداية والنهاية**. تحقيق : أحمد أبوملحم ورفاقه،ط٣، دار الكتب، بيروت، ١٩٨٧، ج١٢، ص٤وما بعدها
- ابن العماد الحنبلي،أبوالفلاح عبد الحي بن أحمد(ت١٠٨٩ هـ)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**،ط٢، دار المسيرة،بيروت، ١٩٧٩، ج٤، ص ٢٨٤ وما بعدها
- الكردي،فايز : **عكا**، ص٤٧ . ؛ وزكار، سهيل، **حطين مسيرة التحرير من دمشق إلى القدس**، دار حسان، دمشق،١٩٨٤، ص١٦٩وما بعدها
- محمود، شفيق جاسر أحمد، **القدس تحت الحكم الصليبي ودور صلاح الدين في تحريرها**، مكتبة الدار، المدينة المنورة، ١٩٨٩، ص٧٧ وما بعدها .
- المعاضيدي،خاشع ورفاقه، **تاريخ الوطن العربي والغزوالصليبي**، ط٢، (د.ن)، ١٩٨٦، ص١٧٦ وما بعدها .

انتصاراتها العظيمة باسترداد بيت المقدس شرّفه الله تعالى في رجب سنة ٥٨٣هـ [١].

وتوالت الانتصارات، فغاظ ذلك أوروبا، وثارت حماستها ثانية، فتوجهت موجات الصليبيّين من جديد إلى المنطقة. وقد بات واضحاً لديهم الآن أهمية عكا، ومينائِها، وموقعها، فهي المفتاح لاستعادة ما فقدوا، فسارعوا إلى حصارها، وسارع صلاح الدين إلى حصارهم، وبدأت في رجب سنة ٥٨٥هـ ملحمة عظمى حول المدينة، وجرت معارك كبرى كان كل فريق من المسلمين والصليبيين يحاول تحسين وضعه العسكري، فلم يفلح المسلمون في فك الحصار عن المدينة المسكينة، و لم ينجح الصليبيون في دفع المسلمين و احتلالها.

ثم بدأت كفة الصليبيين بالرجحان عندما تواردت الأخبار عن نجدات صليبية جديدة، ثم وصول بعضها فعلاً. وطارت رسل صلاح الدين إلى الخلافة في بغداد، وإلى حكام المغرب، وإلى بقاع المسلمين تطلب النجدة.. فلم يكن له كل ما تمنى.

واشتد الحصار، وأبدى المسلمون خارج عكا، وداخلها، ضروباً عظيمة من التضحية والصمود، وكان حزن صلاح الدين لمعاناة المحاصرين عظيماً، لا يهونه عليه إلا إيمانه، ورسائل تسليه من كاتبه المخلص القاضي الفاضل.

ومع دخول سنة ٥٨٧هـ، ووصول نجدات صليبية أخرى بقيادة ملك فرنسا، وملك انكلتره، كانت حالة المسلمين تزداد سوءا، وكانت قدرة المحاصرين على المقاومة قد نفدت فصالحوا العدوعلى أنهم:

"يسلّمون إليهم البلد، وجميع ما فيه من الآلات، والعدد، والمراكب، ومائتيّ ألف دينار، وألفاً وخمسمائة أسير مجاهيل الأحوال... على أنهم يخرجون بأنفسهم سالمين... ولما وقف السلطان على ذلك أنكره، وأعظمه، وعزم على أن يكتب إليهم في إنكار ذلك عليهم، فهوفي مثل هذه الحال، وقد جمع أمراءه، وأصحاب مشورته، فما أحس المسلمون إلا وقد ارتفعت أعلام الكفر، وصلبانه، وشعاره، وناره، على أسوار البلد، وذلك ظهيرة نهار الجمعة سابع عشر من جمادى الآخرة "[٢].

ثم كانت الهدنة التي أرغمت الظروف صلاح الدين على القبول بها، وأقرّت الوجود الصليبي في عكا، ثم توفي صلاح الدين رحمه الله، وانشغل أبناؤه بصراعهم الداخلي.

وفي ما بعد آل الملك إلى المماليك، فانشغلوا بالهجمة المغولية، ونجحوا في ردّها وإبعاد خطرها ثم كان منهم التفات لتحرير البلاد من الصليبيين.

وها نحن نطوي الزمن، لنقف على جهود "السلطان المنصور قلاوون"، الذي صمّم في أخريات أيامه

(١) أبوشامة المقدسي، **الروضتين**، ج٢/ق١، ص٢٦٤ وما بعدها.

(٢) أبوشامة المقدسي، **الروضتين**، ج٢، ص١٨٨ . وانظر : الكردي، فايز، **عكا**، ص ٥٨ .

على إنهاء الوجود الصليبي في المشرق الإسلامي [١].

وجاءته الفرصة، عندما اعتدى الصليبيون على التجار المسلمين في عكا، ناقضين بذلك هدنة كان قد عقدها السلطان "الظاهر بيبرس" معهم، فاتخذها المنصور ذريعة لفتح عكا، فأظهر الغضب، وتجهز للسير، فسارع الصليبيون إلى إرسال وفد يعتذر، ويجدد العهد، فرفض السلطان، وأصرّ على أن يؤتى بالجنود المعتدين ليحاكمهم، فرفض المفاوضون.

وخرج السلطان في جيشه قاصداً عكا، لكنه مرض مرضه الأخير، وأوصى ابنه "الأشرف" بإكمال المسيرة، وتحقيق الأمنية.

**التحرير** [٢]:

تولى السلطان" الأشرف خليل" الحكم في سابع ذي القعدة سنة ٦٨٩هـ [٢]، وكان أول همّه إنفاذ أمر والده، ووصيته بتحرير عكا.

واستشعر هول الأمر، وقدسيّة المهمة، فأمر بجمع العلماء، والقضاة، والأعيان، والقرّاء بتربة والده، ليلة الجمعة ٢٨/صفر من سنة ٦٩٠هـ، وبات الجميع يقرؤون القرآن، وفي بكرة النهار فرّق السلطان أموالا

(١) ابن الفرات،محمد بن عبد الرحيم (٨٠٧ هـ)، **تاريخ ابن الفرات** . تحقيق : قسطنطين زريق ونجلاء عز الدين، المطبعة الامريكانية،بيروت، ١٩٣٩، ج٨، ص١١٠.

(٢) ينظر في ذلك بشكل عام :-

- أبوالفداء، عماد الدين إسماعيل(ت٧٣٢ هـ)، **المختصر في أخبار البشر**، ط١، المطبعة الحسينية المصرية،القاهرة، ج٤، ص٢٤ . وابن كثير: **البداية والنهاية**، ج ١٣، ص٣٣٨.

- ابن حبيب،الحسن بن عمر (ت٧٧٩ هـ)، **درة الأسلاك في دولة الأتراك**، مخطوط، ورقة ١٥٦ ...

- **وتذكرة النبيه في أيام المنصور وبنيه** . تحقيق : محمد أحمد أمين . مراجعة : سعيد عاشور، مطبعة الكتب، ١٩٧٦، ج١، ص١٤٧.

- ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، ج ٨، ص١٠٦ .

- المقريزي،أحمد بن علي (ت٨٤٥ هـ)، **السلوك لمعرفة دول الملوك**، ط٢، محمد مصطفى زيادة، القاهرة، ١٩٧٠، ج١/ ق٣، ص٧٦٠.

- ابن تغري بردي،أبوالمحاسن يوسف(ت٨٧٤ هـ)، **النجوم الزاهرة** ( نسخة مصورة من مطبعة دار الكتب مع استدراكات وفهارس جامعة)، المؤسسة المصرية العامة،( د . ت)، ج٨، ص٥ وما بعدها.

- ابن العماد الحنبلي، **شذرات الذهب**، ج ٥، ص٤١١.

ومن المحدثين انظر :-

- علي،محمد كرد، **خطط الشام**، ط٢، بيروت، ١٩٦٩، ج٢، ص ١٢٢ ...

- الكردي، فايز، **عكا**، ص ٦٢ وما بعدها.

- عاشور،عبد الفتاح، **مصر والشام في عصر الأيوبيين والمماليك**، دار النهضة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٢٠١ وما بعدها .

- إبراهيم، محمود، **فلسطين في الأدب العربي زمن الحروب الصليبية**، مكتبة خاصة، مخطوط، ص ٦٣وما بعدها.

عظيمة على الفقراء [١].

وفي يوم الخميس ثالث شهر ربيع الأول نزل من القلعة متوجهاً إلى الشام، ونزل عكا في ثالث شهر ربيع الآخر[٢]. وكان قد شرع في إعداد جيشه، وأرسل إلى العساكر الشاميّة يأمرها بالاستعداد، ولقائه حول عكا.

أمّا عسكر الشام فيذكر لنا أبوالفداء وهومعاصر للواقعة، ومشارك فيها، إذ كان — كما يقول- أمير عشرة، فيذكر أن" الملك المظفّر" صاحب حماه وجنده قد توجهوا إلى حصن الأكراد، لإحضار منجنيق عظيم اسمه " المنصوري ". ثم يصف الرحلة الشاقة من حصن الأكراد إلى عكا : "كان الفصل شتاء، فوقع المطر، وتساقط الثلج، واشتدّ البرد، ومات البقر الذي يجرّ العَجَل. واستغرقت رحلتهم من الحصن إلى عكا شهراً، وهي مسيرة ثمانية أيام للخيل في العادة ونزلت العساكر الإسلامية في أوائل جمادى الأولى حول المدينة[٣]، ونصبت المنجنيقات، وعددها (٩٢) منجنيقاً، وهذا ما لم يجتمع مثله على بلد في السابق. ويفصّل "ابن تغري بردي" الحديث عنها، فيذكر أن منها خمسة عشر منجنيقاً كبيراً يسمى الإفرنجي، يرمي بعضها بقنطار دمشقي وأكبر، ومنها مجانيق شيطانية[٤]".

ورغم هذه الجموع الهائلة، والمعدات المخيفة، فقد احتفظ الصليبيون بثباتهم حتى إنهم -لثقتهم بأنفسهم- لم يغلقوا أبواب المدينة[٥].

---

(١) ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، ج٨، ص٣.

(٢) ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، ج١٠، ص١١١.

(٣) يلاحظ قدر غير قليل من الخلط في تحديد بداية المعركة ونهايتها ؛ فأبوالفداء كما ذكر أعلاه يجعل بداية النزال في أوائل جمادى الأولى .

وابن كثير في، **البداية والنهاية** يجعل بداية النزال في ١٧ جمادى الاولى أيضاً .

حتى إذا تقدمنا قليلاً نجد ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، يجعل البداية يوم الخميس ٤/ ربيع الآخر، ج٨، ص٥. وكذلك جعلها الجزري في تاريخه . / نقلاً عن ابن الفرات، ج٨، ص١١٢ .

والمقريزي يجعلها يوم الخميس ٣/ ربيع الآخر ج١، ق٣، ص٧٦٤ .

وأما ابن الفرات فقد جعلها يوم الخميس ٣ / ربيع الآخر ج٨، ص ١١، لكنّه عاد فأقرّ خبر الجزري المتقدّم فجعلها في ٤ ربيع الآخر، ج٨، ص١١٢ .

وترتّب على ذلك خلاف في تاريخ الفتح، فقد جعله أبوالفداء يوم الجمعة ١٧ جمادى الآخرة، ص٢٤، وجعله المقريزي يوم الجمعة ١٧ جمادى الأولى ج١، ق٣، ٧٦٤ .

وكذلك جعله ابن تغري بردي يوم الجمعة ١٧ جمادى الاولى، ج٨، ص ٨ .

ولعل الأقرب إلى الصواب هواعتماد ما أورده أبوالفداء لأنه معاصر للأحداث مشارك فيها، ولكن يبقى في النفس حيرة حول هذا التشوش في التاريخ .

(٤) ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، ج ٨، ص٥.

(٥) أبوالفداء، **المختصر**، ص ٢٤ . وابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، ج ٨، ص ١١٢ .

بل هم خرجوا خلال الحصار في الليل، وكبسوا عسكر المسلمين، وهزموا الحرّاس، ووصلوا الخيـــام، ولكن تعلّقهم بالأطناب أوقعهم في الارتباك، فانهزموا، وقتل عدد منهم، فعُلقت رؤوسهم صباحاً في رقاب خيولهم، وعُرضت على" السلطان الأشرف"[١].

وتقوى معنوياتهم أكثر، عندما ينجدهم صاحب قبرص بنفسه، وفي ليلة وصوله أشعلوا نيراناً عظيمة لم يُر مثلها فرحاً بقدومه، فأقام بينهم ثلاثة أيام عاين خلالها عدم جدوى المقاومة، فتركهم عائداً، رغم أنهم كانوا قد تواصوا على الثبات حتى الممات[٢].

ومع ذلك، فقد استمرت المقاومة، ويصف" أبوالفداء" ما لاقاه المسلمون من أذى فيقول:

" كنا على جانب البحر، فالبحر من يميننا إذا واجهنا عكا. وكان يحضر إلينا مراكب مقبّبة بالخشب الملبس جلود الجواميس. وكانوا يرموننا بالنشّاب...، وكان القتال من قدامنا من جهة المدينة، ومن جهة يميننا من البحر، وأحضروا بطسة فيها منجنيق يرمي علينا، وعلى خيمنا من جهة البحر، فكنا في شدّة، حتى اتفق في بعض الليالي هبوب رياح قوية، فارتفع المركب، وانحطّ بسبب الموج وانكسر المنجنيق الذي فيه، بحيث أنه انحطم،و لم نصب بعد ذلك"[٣].

واستمر الحصار، وكثرت الثقوب في الأسوار، حتى إذا كان سحر يوم الجمعة ١٧ جمادى الآخرة أمر السلطان، فرتّبت الكوسات على ٣٠٠ جمل، وضربت دفعة واحدة، فهال ذلك أهل عكا، وقضى على ما تبقى عندهم من عزيمة.

وبدأت العساكر الزحف قبل شروق الشمس، فما أن ارتفعت، حتى علت الرايات الإسلامية على الأسوار، ولاذ كثير من المدافعين بالفرار نحوالبحر، وتزاحموا في الطرق والمراكب، وأقبل المسلمون يقتلون، ويأسرون، وينهبون، ويسبون.

ويذكر المؤرخون أن عشرة آلاف صليبي خرجوا مستأمنين، ففرقهم السلطان على الأمراء وقتلوهم عن آخرهم[٤]. ويروي " ابن تغري بردي " تفاصيل عصيان الجنود الأشدّاء من الديويّة والأرمن في أربعة أبراج شواهق داخل المدينة، وحصار المسلمين لهم؛ "ففي اليوم الثاني للفتح نزل من كان ببرجي الاسبتار والأرمن بأمان السلطان؛ وقاتل الديويّة في برجهم، ثم أمّنهم السلطان، وسيّر لهم راية رفعوها على برجهم، فطلع لهم جند المسلمين، وتعرضوا لنسائهم، فما كان منهم إلا أن أغلقوا الأبواب ثانية، وقتلوا جماعة من المسلمين،

---

(١) أبوالفداء، **المختصر**، ص ٢٤ .

(٢) ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، ج ١، ص٦ . وابن حبيب، **درّة الأسلاك**، ص١٥٧ .

(٣) أبوالفداء، **المختصر**، ص ٢٤ .

(٤) ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، ج٨، ص١٢ . والمقريزي، **السلوك لمعرفة دول الملوك**، ج١/ ق٣، ص٧٦٥.

وأنزلوا راية الاستسلام، وعرقبوا خيولهم،وأتلفوا ما عندهم، فتزايد الحنق عليهم. ثم طلبوا الأمان في يوم الفتح الثالث، فأمّنهم السلطان، ونزلوا ليُقتل منهم ألفان، ويؤسر مثلهم، ولتساق نساؤهم والصبيان. وعصى من في البرج الأخير، ورفضوا الأمان، وتكاثر المسلمون على البرج وحوله، فسقط على بعض المتفرجين فهلكوا.. ثم أمر السلطان بعزل النساء والصبيان،وضرب رقاب الرجال أجمعين" (١).

ومع استيقاظ الجانب الإنساني فينا لهذا الوصف، إلا أننا نستشعر ما لحق بالمسلمين من بلاء عظيم من الصليبين خلال قرنين من الزمان، لم يحفظوا خلالها عهداً، ولا رعوا حرمة، ولا رحموا ضعفاً. فلعل ما حصل لآخرهم كان جزاءً عادلاً لسجلهم الأسود.

ثم أمر السلطان بعكا، فدكت بالأرض دكا، وهدمت أسوارها وكنائسها، وانهارت مواقع الصليبين المتبقية دون شديد قتال، فتركها الفرنجة فارّين، ودخل المسلمون صيدا، وبيروت،وصور، وعثليث، وانطرطوس............ وطويت هذه الصفحة من الحروب الصليبية.

ومن غريب الاتفاق في أمر عكا أن الفرنجة أخذوها من يد السلطان صلاح الدين الأيوبي ظهر يوم الجمعة سابع عشر من جمادى الآخرة سنة ٥٨٧هـ، وقتلوا من بها من المسلمين، وشاء الله أن تحرر على يد السلطان صلاح الدين " الأشرف خليل " أيضاً، يوم الجمعة سابع عشر جمادى الآخرة فكان تحريرها مثل يوم ملكها الفرنجة وكذلك لقب السلطانين(٢).

## نظرة في موضوع الشعر الذي قيل في تحرير عكا سنة ٦٩٠هـ.

تشير المصادر العربية صراحة إلى أنّ الشعراء قد أكثروا من ذكر هذا الفتح(٣). لكن المتتبع لما قيل، يشعر بالأسى لأن هذا الكثير قد ضاع، أوأنه ما يزال مخطوطاً لم ير النور.

وقد وفق الباحث في الاهتداء إلى قصيدة لشهاب الدين محمود الحلبي، وأجزاء من قصيدة أخرى، وبيتين منفصلين. وقصيدة لبدر الدين المنبجي، ومقطوعة لشمس الدين بن الصائغ، وبيتين للقاضي محيي الدين بن عبد الظاهر، وثلاثة أبيات لشاعر يأسف على ما حل بالفرنج.

---

(١) ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، ج٨، ص٦،٧،٨

(٢) انظر : أبوالفداء، **المختصر**، ص ٢٤. وابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، ج ٨، ص٨، لكنّه يحدد يوم تحريرها بيوم الجمعة ١٧ جمادى الأولى.

(٣) يقول النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، **نهاية الأرب في فنون الأدب** . تحقيق : نجيب فواز وحكمت فواز، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٣٠، ص١٢٧، ص١٣٢،يقول : أكثر الشعراء ذكر هذا الفتح . وابن حبيب، **تذكرة النبيه**، يقول :عمل في ذلك (يقصد الفتح )شيء عظيم من النظم والنثر، ج١، ص١٣٨ وابن كثير، **البداية والنهاية**، يقول : وللشهاب ولغيره في فتح عكا أشعار كثيرة، ج ١٣، ٣٤٢.

ونظراً لقلّة هذا الشعر –نسبياً- لعلّ من الفائدة إثباته هنا جميعه، واستعراضه، أولاً لمعرفة مضمونه العام، ثم النظرة إليه نظرة إجمالية لاستنتاج سماته المشتركة.

قصيدة الشيخ الفاضل بدر الدين المنبجي[١] ومطلعها :

بلغت في الملك أقصى غاية الأمل وفت شأوملوك الأعصر الأول[٢].

يوضح الشاعر أن ممدوحه الأشرف قد بلغ غاية الأمل، وشأى من سبقه من الملوك، فحاز العلى، ونال بالحول ما لم ينله غيره بالحيل. فحق له أن يفخر بدولته، ويسعد بهمته فهوصلاح الدين والدنيا معاً.

بَلغْتَ في المُلْك أقصى غايةَ الأملِ وفُتَّ شأو ملوكِ الأعصرِ الأُوَلِ
وحُزْتَ رِقّ العُلى بالجدّ مجتهداً وجُزتَ غاياتِها سَبقاً علَى مَهَل
ونلتَ بالحَوْل دون الناس منفرداً ما لم تَنَلْه ملوكُ الأرض بالحِيَل
فَطُل بدولتك الميمونِ طائرُها فإنّها غُرّةٌ في أوجهِ الدول
واسعدْ بهمتك العليا التي وصلت لك السعودَ بحبلٍ غيرِ منفصل
فأنت للدين والدنيا صلاحُهما وفيهما حملُ ضيمٍ غيرِ مُحتمَل

ويتحدث عن بطولاته وفتوحاته التي أهلته لهذا الفتح العظيم :-

فكم بلغتَ مُراداً بتَّ تأملُه بعزمك الباترِ العاري من الفَلَل
وكم فتحتَ حصونا طالما رجعت لليأسِ عنها الملوكُ الصيدُ في خَجَل
أنت الذي لم تدعْ للكفر من بلد يأوي إليه ولا للدين من أمل

ثم يقف مطولاً عند فتح عكا الذي عجز عنه عزم الملوك الأُول، ويصف حصانتها،وتيهها على من دعاها، وصدودها عمن خطب ودها من الملوك السابقين، حتى إذا أمرها الأشرف انصاعت وأطاعت.

حرّرتَ من عكةَ الغراءَ ما عجزت عنه الملوكُ بعزم غير منتَثِل
عقيلةُ المدْن أمستْ من حصانتها وصونِها من ليالي الدهر في عَقَلِ
وقد دَعْتها ملوكُ الأرض راغبةً وعطفها عنهمُ بالتِيه في شَغَلِ

(١) هومحمد بن احمد بن المثنى الشافعي الشاعر، ولد بمنبج وهي بلدة سورية تقع شرق حلب .يقول الحموي عنها : " بلد قديم ما أظنه إلا رومياً ، ... ذكر بعضهم أن أول من بناها كسرى لما غلب على الشام، وهي بلدة البحتري وأبي فراس الحمداني " . الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله، **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧، مج٥، ص٢٠٥-٢٠٦. وسمع من ابن عبد الدائم بدمشق، ومن النجيب بمصر، وتخرج في الأدب بمجد الدين بن الظهير الاربلي . وتوفي سنة ٧٢٣ هـ. ينظر : الصفدي، صلاح الدين ابن أيبك، **الوافي بالوفيات**، ط٢، باعتناء هـ . ريتر، دار النشر بفيسبادن، (د.ت)، ج٤، ص ٢٨٦

(٢) النويري، **نهاية الأرب**، ج٣، ص١٢٧ .

صدتْ عن الصيدِ لا تلوي فلم تطـــــل م الأوهام منها إلى وَصْلٍ و لم تَصِـــل
أمٌّ لهـــــم كـــم رام خِطبتهـــــــــــا بعـــلٌ سواك فلم تُذعِن و لم تُنــلِ
حتى أمرتَ فأمســـــــتْ وهي طائعــة بعد الإبــاءِ لأمرٍ منـــك ممتَثــل
ما زال غيرُك فيها طامعا وعلـــى يديك قد كان هذا الفتحُ في الأزل

ويشيد بهذا الفتح، ويصف الجيش الفاتح ؛ فالفتح تعالى عن النظم والنثر، والجيش الفاتح أسود غيـــل غالت المدينة،فقصدوها في جحفل كالليل نجومه أسنتهم والرماح، قد ملأ الأرجاء، وبدا الرجال فوق الخيل أسوداً على قلل، وقد تسربلوا بالسلاح فلم يبد منهم سوى المقل. فلا غروفي أن تنهار المدينة فهذا جـــيش كفيل بهدّ الجبال :

فتحٌ تطاولَ عن نثر يحوطُ بــــه وصفاً وعن نظم شعر مُحْصَدِ الطُّوَل
قصدتَها فأصيبتْ بعدما فُجعـــتْ فـــي أهلها من أسودِ الغيل بالغِيَل
في جحفلٍ لَجِبٍ كالليل أنجُـــــمُه تبدو لرائيه من قُضُب ومـــن أَسَل
عمَّ المهامه من وعْرٍ ومن أَكَـــــم وطبّقَ الأرض من سهل ومن جبل
تخالُهمْ وجيادُ الخيـــل تحتـــهـــمُ للبأس فـــي الروع آساداً على قُلَل
لا تنظر العينُ منهم إن همُ لبســـوا لامات حربهمُ يوما ســوى الُمقَـــــل
صدمْتَها بجيوش لوصدمتَ بهـــــا صـــُـمَّ الجبالِ أزالتها و لم تـــــزُل

ثم يصف حالة المدينة، بعد الفتح، وأفول نجمها، وذلّها،وخرابها، وامّحاء آثارها :

فأصبحتْ بعد عز الُمْلك خاضعةً من ذِلّة الُملك طولَ الدهر في سَمَل
أمست خرابا وأضحى أهلُها رِمَما وســطّـــرتـــها يــدُ الأيـــام فـــي الَمثَل
فسلبُ بِزهّا عنها وقد عطِلت ألذُّ لـــلطرْف من حِلي ومن حُلَـــــل
ومحو آثارها منها وقد خَرِبت أشهى إلى النفس من روضِ الرُّبى الخَضِــل

ويمدح الأشرف الذي أزال التثليث، وانسجمت في شخصيته عناصر العزة والحلم والشباب وحكمة الكهول، ففتك بالأعداء، وكسب أموالهم وهدم ما شادوه، وغادرهم مخلفا وراءه جيشاً من مهابته، ثم يدعوله بارتقاء رتب المجد والسؤدد.

بالأشرفِ السيّد السلطانِ زال عنـــا م التثليثُ وابتهجَ التوحيدُ بالجَـــــدَل
تدبيرُ ذي حـــلم في عز منتقـــم وعُمْرُ مقتبـــــل في رأي مكتهل

راحتْ وقد سُلبت أرواحُهم بشبا م الهنديِّ أموالُهم من جُملةِ النَّفَل
هدمتَ ما شيدوا فرقتَ ما جمعوا نقضتَ ما أبرموه غيرَ محتفِل
وعندما أصبحتْ قفراً بلادُهمُ من السواحل بعد الأَهْل في عَطَل
رحلتَ عنها ولكنْ كم أقمتَ بها من خوفِ بأسِك جيشاً غيرَ مرتَحِل
لا زلتَ ذا رتبٍ في المجد ساميةٍ وسُؤدُدٍ بنواهي الشُّهْب متصل

وهذه أبيات لشمس الدين بن الصائغ يهنئ فيها" الأشرف" بالفتح الذي لم يتأتّ لسواه، ويشبهه بالمعتصم:-

يا أشرفَ الدنيا هَنِّ فإنّه فتحٌ سواك بمثلِه لم يَحْلُم(١)
أشبهتَ معتصمَ الخلافةِ همة فالروم منك ديارُهم لم تُعْصَم

ثم يصف ما أعدّه لقتالها، فطهّرها وأعادها للمسلمين في يوم جمعة غراء لم يجد الزمان بمثله:-

قاتلت بُلْقَ جيوشِهم بسوابقٍ غرٍ عليها الريحُ لم تتقدم
كم رُعتها بسواد ليلٍ أليلٍ وصدمتها ببياضِ يوم أيْوَم
وأعدتَّها للمسلمين ولم يكنْ منهم يُرى التطهيرُ إلا بالدم
فالجمعةُ الغراء كان صباحُها وجهُ الزمان بمثله لم يُرْقم

قصيدة شهاب الدين الحلبي* ومطلعها:-

الحمد لله ذلّت دولةُ الصُّلُب وعَزّ بالتُّركِ دينُ المصطفى العربي(٢)

بحمد لله يبدأ الشهاب، فقد ذلت دولة الصليب وعزّ دين المصطفى بعد أن انصهرت الأجناس في

---

(١) انظر الأبيات في بدر الدين محمود العيني، **عقد الجمان في تاريخ أهل الزمان** . تحقيق : محمد محمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب،،١٩٨٩ ج٣، ص ٧٤.

* شهاب الدين محمود الحلبي :

محمود بن سليمان بن فهد، الإمام العلامة البارع البليغ، الكاتب الحافظ، هكذا نعته الكتبي .

ولد بدمشق سنة ٦٤٤ هـ، وتوفيّ فيها سنة ٧٢٥ هـ . تفقّه على ابن المنجّا وغيره، وتأدب على ابن مالك، ولازم الشيخ مجد الدين بن الظهير وسلك طريقته في النظم وأربى عليه . نقله الوزير شمس الدين بن السلعوس الى مصر، وتقدم هناك ببلاغته، فعيّن صاحباً لديوان الإنشاء بدمشق وبقي لمدة ثمانية أعوام في هذه الوظيفة .انظر ترجمته في : الكتبي، **فوات الوفيات**، ج٤، ص٨٢ .

(١) يشير المحقق إلى أنّ هذه الأبيات وردت باسم محمد بن سباع في كنز الدرر ج٨، ص ١١٨ . وأنّ أبياتاً أخرى من القصيدة وردت في ص ٣١٥.

خدمته، وهذا النصر لصعوبته كان الناس يخجلون من طلبه في أحلامهم. وبتحققه انتهت دولة الشرك وارتدت السجينة إلى دوحة الإسلام بعد طول أسر. و لم يبق للأعداء سوى الهرب :

الحمدُ للّه ذلّت[١]دولةُ الصُّلب وعَزّ بالتُّرك دينُ المُصطفى العربي
هذا الذي كانت الآمالُ لو طَلَبت رؤياهُ في النوم لاستحْيَت من الطَّلَب
ما بعد عكا وقد لانت عريكتُها في البحرِ للشِّرك عِند البَرّ من أَرَب
عقيلةٌ ذهبتْ أيدي الخطوبِ بها دهراً وشدّتْ عليها كَفّ مُغْتَصِب
لم يبقَ من بعدها للكفر مُذ خربت في البرّ والبحر ما يُنجي سِوى الهرب[٢]

ثم يعود إلى التفكر في روعة النصر العجيب، بعد استفحال الحروب. ويصف مناعة المدينة التي أحيطت بالسور وبالبحر، وغابات الرماح، وأبراج اليلب الصاعقة، والمجانيق المحرقة التي كانت قد جعلت الأمل بالنصر معدوما :

كانتْ تُخيلنا[٣] آمالنا فنرى أنّ التفكُّرَ فيها غايةُ العَجَب
أما[٤] الحروبُ فكمْ قد أنشأتْ فِتناً شابَ الوليدُ بها هولاً و لم تَشِب
سورانِ برٌّ وبحرٌ حولَ ساحتها دار[٥] وأدناهُما أنأى من الطَّلَب[٦]
مُصَفّحٌ بصفاحٍ حولَها أَكَمٌ من الرماح وأبراجٌ من اليَلَب
مثلُ الغمائمِ تُهدي من صواعقها بالنَّبْل أضعافَ ما تُهدي من السّحْب
كأنّما كلّ برجٍ حوله فَلَك من المجانيق يرمي الأرضَ بالشُّهُب

ثم يصف الجيش الفاتح، وقائده "الأشرف" ويمدحهما معاً،ويصف بطولاتهم، فقد فاجئوا المدينة، يقودهم مجاهد يغضب لله لا للملك والمغنم رام ما عجزت عنه ملوك العرب والعجم في جيوشها اللجبة،

---

(١) القصيدة في النويري : **نهاية الأرب**، ج٣٠، ص١٢٨ وما بعدها ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات، ج** ٨، ص ١١٥، ١١٦، ١١٧ . وفي الكتبي،محمد شاكر أحمد (ت٧٦٤ هـ)، **فوات الوفيات والذيل عنها** . تحقيق : إحسان عباس، دار صادر، بيروت،(د.ت)، ج٢،، ص ٤١٠، ٤٤١، ٤١٢، ٤١٣، وقد أثبتت القصيدة هنا كما وردت فيه . وتتم الاشارة إلى الاختلافات الهامّة- للتمثل - مع ابن الفرات عند ورودها .

(٢) في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات** : زالت .

(٣) في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات** : تخيلها ( ولعلّها أصوب )

(٤) في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات** : أمّ الحروب، ( وهي سائغة ) .

(٥) في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، داراً، وهي أصوب .

(٦) بعد هذا البيت، ورد في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات** :

خرقاء أمنع سوريها وأحصنه غلب الكماة وأقواه على النوب ( وهوفي مكانه )

فصمّم على كسر من يدعون ربهم أباهم، و لم يشغله عن ذلك أنّه ما زال في بواكير حكمه، فتقدّم جيشاً تركياً يرى ترك الحرب عاراً، وخاض بهم الردى والهجر قدماً نحوالمدينة فقلبوا أبراجها، ودكتها مجانيقهم فاضطربت، واضطرمت :

فـفـاجـأتْها جنودُ الله يقدُمها ... غضبانُ لله لا للملكِ والنَّشَب[1]
كمْ رامَها ورماها قبله مَلِكٌ ... جَمٌّ الجيوش فلم يظفرْ و لم يُجَب[2]
لم ترضَ همته إلا الذي قَعَدت ... للعجز عنه ملوكُ العُجْم والعَرب
ليثٌ أبى أن يردّ الوجهَ عن أُمم ... يدعون ربَّ العُلى سبحانَه بأب
لم يُلهه ملكُه بل في أوائلِه ... نال الذي لم ينلْه الناسُ في الحِقَب
فأصبحتْ وهي في بحرين ماثلة ... ما بين مضطرمٍ نارا ومضطرب
جيشٌ من التُّرك تَرْكُ الحرب عندهم ... عارٌ وراحتهم ضَرْبٌ من الضَّرَب[3]
خاضوا إليها الردى والهجرَ فاشتبه الـ ... أمران واختلفا في الحال والسَّبَب
تسنموها فلم يتركْ تسنُّمهم ... في ذلك الأفق برجا غيرَ مُنقلب
أتوا حماها فلم تَمنعْ وقد وثبوا ... عنها مجانيقهم شيئا و لم تُثب

ويستمرئ الشاعر الوقوف على هذا الفتح ويتذوق حلاوته ويتحدث عن آثاره ؛ فقد بزّ الفتوح قبله وعجزت اللغة عن الإحاطة به، إذ كان أمنية فتحققت بحمد الله، وأبيد عبّاد عيسى، ونصر الله جنده، وأشرف المصطفى على ثمار النصر، وابتهجت به الكعبة، وشاع ذكره في الآفاق :

يا يومَ عكا لقد أَنْسَيْت ما سبقتْ ... به الفتوحُ وما قَد خُطّ في الكُتُب
م يبلغ النطقُ حدّ الشكرِ فيك فما ... عسى يقومُ به ذوالشعر والخُطَب
كانت تُمنَّى بك الأيامُ عن أمم ... والحمدُ لله شاهدناك عن كَثَب
أغضبتَ عُبّادَ عيسى إذْ أبدْتَهمُ ... لله أيّ رضىً في ذلك الغضب
وأطلعَ الله جيشَ النصر فابتدرتْ ... طلائعُ الفتح بين السُّمْر والقُضُب
وأشرفَ المُصطفى الهادي البشيرُ على ... ما أسلفَ الأشرفُ السلطانُ من قُرْب
فقرّ عيناً بهذا الفتحِ وابتهجتْ ... ببشرِهِ الكعبةُ الغرّاءُ في الحُجُب
وسار في الأرض مسرى الريحِ سمعتُه ... فالبرُّ في طَرَب والبحرُ في حَرَب

(١) بعد هذا يأتي - في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، قول الشاعر : ليث أبى أن يردّ الوجه عن أمم ......... وهوأفضل .
(٢) بعد هذا يأتي - في ابن الفرات - قول الشاعر : لم يلهه ملكه بل في أوائله .......... وهوأفضل . كما أنّ هذا البيت يروى في ابن الفرات هكذا : كم رامها ورماها قبله ملك جمّ الجيوش فلم يظفر و لم يصب
(٣) لعلّ الأصوب : ضرب من الوصب كما وردت في ابن الفرات.

ثم يقف مطوّلاً واصفاً مجريات المعركة، وينقل لنا مشاهدها، ويضعنا في جوّها حركة ولوناً، فهذه البيض تخوض في بحر الدماء من البيض، وزرق الرماح تغوص في زرق العيون، وقد توقدت حتى وهي في دمائهم.

وقد ذاب الحديد على أجسامهم من شدّة الحرارة، وقيّدهم الرعب، وتهاوت أبطالهم الذين كانوا في ثبات الجبال. وجرت الدماء بحراً يرفد البحر، وظهرت سطوة السيوف والرماح فكان لها الكلمة الفصل:

وخاضت البيضُ في بحر الدماء وما ... أبدتْ من البيض إلا ساقَ مختَضِب
وغاصَ زُرق القنا في زُرق أعينهم ... كأنها شَطَن تهوي إلى قُلُب
توقّدتْ وهي غَرقى في دمائهمُ * ... فزادها الطُّفحُ منها شدةَ الرَّهَب
وذابَ من حَرِّها عنهم حديدُهم ... فقيّدتْهمْ بها ذعراً يدُ الرّهب
كم أبرزتْ بطلاً كالطَّوْد قد بَطُلتْ ... حواسه فغدا كالمَترل الخَرِب
أجرتْ إلى البحر بحراً من دمائهمُ ... فراح كالرّاحِ إذْ غَرقاه كالحَبَب
تحكّمتْ وسطتْ فيهم قواضبُنا ... قتلا وعَفَّت لحاويها عن السَّلَب*
كأنه وسِنانُ الرُّمحِ يطلبُه ... برجٌ هوى ووراه كوكبُ الذَّنَب

ويقف الشاعر لنلتقط معه الأنفاس، ويهاجمه الفرح من جديد، فيرفع البشرى إلى القائد، وتسكنه الثقة في أن كل مأمول محقق دون تعب بعد هذا الفوز، وتطير به النشوة فيرى الأرض جميعا ملكاً للأشرف رهن أمره :

بشراك يا مَلِك الدنيا لقد شَرُفتْ ... بك الممالكُ واستعلتْ على الرُّتُب
ما بعد عكا وقد لانت عريكتُها ... لديك شيءٌ تلاقيه على تَعَب
فانهضْ إلى الأرضِ فالدنيا بأجمعِها ... مدّت إليك فواصِلَها** بلا نَصَب

ويعود إلى تمثلٍ مرتدٍ يذكر فيه حال عكا، وقد أزمنت في الأسر، وعجز عن فكها صيد الملوك، ويربط بين جهود القائد العظيم صلاح الدين الأيوبي التي أثمرت على يد السلطان صلاح الدين "الأشرف" فأسال دماء الأعداء، وأدرك ثأر صلاح الدين، ولعلّ في ذلك سرّ تشابه اللقبين :

---

* في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات:** توقدت وهي تروى في نحورهم ... فزادها الريّ في الإشراق واللهب ... والمعنى مقبول .

* في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات** : جاء بعد هذا البيت قوله : كم أبرزت بطلاً كالطود قد بطلت......./ وهوأجود، وينسجم مع لاحقه.

** في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات** : نواصيها " ولعلّها أصحّ ".

كم قد دعتْ وهي في أسرِ العدى زمنـــا صيدَ الملوكِ فلم تُسْمَع و لم تُجَب
أتيتَها يـــا صلاحَ الدين معتقداً بأن داعي صلاحِ الدين لم يَخِبِ
أسلتَ فيها كما سالت دماؤُهم من قبلِ إحرازها بحراً من الذّهب
أدركتَ ثأر صلاحِ الدين إذ غضبــتْ منه لسرٍّ طواه الله في اللّقـــبِ

ثم تلح عليه صورة جيوش الفتح، فيصفها سيولاً في غابات من الرماح، ويروق له الحديث ثانية عما جرى من أحداث المعركة، ويستحضر وقائعها ؛ فقد أحاط الأشرف المدينة بالمجانيق التي صافحت جدرانها فحطمت ما انتصب منها، وجدّ في نقبها فبدا محياها، وطربت السيوف وغنت في أعناق القوم، فجاوبتها الأبراج رقصاً ولعباً، ورسم الدم لوحته على الأسوار، وتناثرت الرؤوس، وها هي عكا التي كانت ناشزاً قد غدت طوع الهوى، واحتفظت بجند الفرنج لتقدمهم قربانا في مشهد كانت فيه بروجها أبا لهب، وأطفأت النيران كرب صدر الدين، و لم يفلت من الأعداء إلا ما يكفي للإخبار عن الخراب، واكتملت النعمة بفتح" صور" دونما تعب، فقد أصابتها عدوى الخراب من أختها عكا فخربتا معا :

وجئتها بجيوشٍ كالسيول علـــى أمثالها بين آجامٍ مـــن القُضُـــب
وحُطْتها بالمجانيقِ التي وقفـــتْ إزاءَ جُدرانها في جحفَـلٍ لَجِـــب
مرفوعةً نصبوا أضعافَها فغـــدا للكسر والحَطْم منها كـلُّ منتصِـــب
ورُضْـتهـا بنُقـوب ذَلّـلَتْ شَمَماً منـها وأبدتْ مُحَيّاها بــلا نُقُــب[1]
وغنّتْ البيضُ في الأعناق وارتقصــتْ أبراجُهـا لعبـاً منهـــنّ باللعــب[2]
وخـُلّقتْ بالدمِ الأسوارُ فانفغمتْ طيباً ولولا دماءُ الخُبــث لم تَطِــب[3]
أُبرزتْ كلُّ خَوْدٍ كاعبٍ نثرتْ رؤوسُهم حيــن زفوها بلا طَـــرب
باتتْ وقد جاورْتنا ناشزاً وغدتْ طوعَ الهوى في يَدَيْ جيرانها الجُنُــب[4]
بل أحرزتْهم ولكن للسيوف لكي لا يلتجي أحدٌ منهم إلى الهــرب[5]
أضحتْ أبا لهبٍ تلك البروجُ وقد كانـــت بتـعليقها حمالةَ الحَطــب[6]

(١) في ابن الفرات جاء بعد هذا البيت قوله : وبعد صبحتها بالزحف فاضطربت رعباً وأهوت بحديها إلى الترب
(٢) في ابن الفرات ورد البيت كما يلي : وغنت البيض في الأعناق فارتقصت أجسادها لعباً مع اللعب
(٣) في ابن الفرات ورد البيت كما يلي : وخلقت بالدم الأسوار فابتهجت طيباً ولولا دماء القوم لم تطب
(٤) في ابن الفرات : فأتت بدلاً من باتت ويلي ذلك : ظنوا بروج البيوت الشم تعقلهم فاستعقلتهم و لم تطلق و لم تهب. وهوجيد، ومنسجم مع ما يليه.
(٥) في ابن الفرات : فأحرزتهم بدلاً من بل أحرزتهم، ويلي ذلك : وجالت النار في أرجائها وعلت .... وموقعه هنا أفضل
(٦) سقط بيت لم يرد هناك : وأفلت البحر منهم من يخبرّ من يلقاه من قومه بالويل والحرب.

وتمتْ النعمةُ العظمى وقد كَمَلَت    بفتحِ صورٍ بلا حصرٍ ولا نَصَبِ
وجارت النار في أرجائِها وعَلَت    فأطفأتْ ما بصدر الدين من كُرَبِ
أختان في أنّ كلاً منهما جَمَعَت    صليبةَ الكُفر لا أختانِ في النَّسبِ
لما رأتْ أختها بالأمسِ قد خربت    كان الخرابُ لها أعدى من الجَرَبِ

ثم يلتفت إلى الأشرف مؤكدا أنّه ملك البر والبحر، ويجرفه العُجبُ بقائده بعد هذا الفتح العسر، فيراه مالكاً الصين، وقد علا ملكه الثريا، ويدعوله ببهجة الفتوح وعزّة النصر :

اللهُ أعطاك مُلكَ البحر إذ جَمعت    لك السعادةُ ملكَ البرّ والعَرَبِ(١)
من كان مبدؤُه عكا وصورُ معاً    فالصينُ أدنى إلى كفّيْه من حلبِ
علا بك المُلكُ حتى إنّ قبَّته    على البرايا غدتْ ممدودةَ الطُّنُبِ
فلا برحتَ قريرَ العين مبتهجاً    بكل فتحٍ مبينِ المنح مُرتَقبِ(٢)

وللشهاب بيتان فيهما تصوير طريف، إذ عاين النيران تأكل أطراف عكا، فتتهاوى أبراجها النصرانية ساجدة، فقال (٣):

مررتُ بعكا بعد تخريبِ سورها    وزندُ أُوار النار في وَسْطها وار
وعاينْتها بعد التنصُّر قد غَدَت    مجوسيّةَ الأبراجِ تسجدُ للنار

وللشهاب أيضاً أجزاء من قصيدة وردت في درة الأسلاك، يوضح فيها أن العدوقد استنام إلى أن وجوده في عكا دائم أبد الدهر :

طمعَ العدوبأن عكا معقلٌ    تَبلى الدُّهورُ ولا تلينُ قَناتُهُ (٤)

لكن الواقع جاء بعكس الآمال، فزلزل الزحف الإسلامي الأعداء، وتحكمت فيهم السيوف :

فرمَوْهمُ بالزحفِ وهو الصدمةُ    م الأولى فزَلْزَل أرضَهم صدماتُه
وتحكَّم السيفُ الصقيلُ فأحرزتْ    بالقتلِ أسرابَ الظباءِ ظُباتُه

ثم يمضي الشاعر في وصف ما تهاوى من قلاع العدو، وحصونه في صور وصيدا ووعثليث وبيروت وانطرطوس وجبيل، ويختم القصيدة بالإشارة إلى أن هذه السلسلة من الانتصارات كانت تمثل غضب الله

(١) في ابن الفرات : لك السعادة ملك البحر فارتقب. وهو أصح .
(٢) في ابن الفرات : فلا برحت عزيز النصر مبتهجاً.
(٣) انظر ابن الفرات ج ٨، ص ١١٥.
(٤) ابن الحبيب، **درّة الأسلاك**، ص ١٥٨.

على الأعداء، فتفرقوا بعدها أيدي سبأ :

غَضِب الإلهُ لدينه فأَتَتْهمُ ... من حيثُ لم يتوهموا سطواتُـــــهُ
وتفرقوا أيدي سبأ وسِباؤُهم ... جمعـــــتْ برغمهمُ لنا أشتاتُه

وللقاضي " محي الدين بن عبد الظاهر"[١] بيتان يصف فيهما نقمة الله التي حلت بالفرنج، إذ نزل بساحلهم الأشرف لتتصل صفعاته لهم :

يا بني الأصفرِ قد حلَّ بكم ... نقمةُ الله التي لا تنفصـــــــلْ [٢]
قد نزل الأشرفُ في ساحلكم ... فأبشروا منه بصفعٍ متصـــــلْ

ويبدوأن الخراب العام الذي حل بعكا، قد أثار الشفقة في بعض القلوب، فالإنسان مهما سطا غضبه تشده إلى إنسانيّته بعض الوشائج، فهذا شهاب الدين أحمد العقيلي يقول [٣]:

رأيت بعد خراب عكا على بعض أبواب كنائسها :

أَدُمى الكنائس إن تكنْ عَبَثتْ بكم ... أيدي الليالي أوتَغَيَّر حـــالُ
فلطالما سجدتْ على أبوابكـــــم ... شُمُّ الأنوفِ جحاجحٌ أبطالُ
صبراً على هذا المُصابِ فإنّـــــه ... يومٌ بيومٍ والحروبُ سجـــالُ

ويورد " المقريزي " الأبيات بزيادة بيت رابع وشيء من اختلاف، ويوضح أن قائلها" ابن ضامن الضبع"[٤]. والبيت الرابع هو:

هذا بذاكَ ولا نعيِّرُ دهرَنا ... ولكلِّ دهرٍ دولةٌ ورجالُ

**نظرة عامة في ما تقدم من شعر :**

إنّ نظرة إجمالية في الشعر السابق ذكره، تظهر لنا أنه - على قلته - قد اضطلع بدور وظيفي هام، فهويساوق القائد، والجند، يصف بطولاتهم، ويشحذ هممهم ويشحن معنوياتهم. ويبدوفيه التركيز على الجوانب التالية :

(١) هوعبد الله بن عبد الظاهر، ولد سنة ٦٢٠ هـ، وهوكاتب وشاعر، له سيرة السلطان الملك الظاهر بيبرس وهي منظومة شعراً . وقد توفي سنة ٦٩٢ هـ . انظر : الكتبي، **فوات الوفيات**، ج٢، ترجمة ٢٢٢، ص ١٧٩.
(٢) ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، ج ٨، ص ١١٤ .
(٣) ابن الحبيب، **درّة الأسلاك**، ص١٥٩ .
(٤) المقريزي، **السلوك**، ج ١/ ق٣، ص ٧٦٧ .

**١ - الصراع مع الصليبين حرب مقدسة هدفها الأساسي الذود عن حمى الدين، وذلك يبدوفي أبيات كثيرة، منها للمنبجي :-**

فأنت للدين والدنيا صلاحُهما...... وفيهما حَمْلُ ضيمٍ غير مُحتَمل
أنت الذي لم تدعْ للكفر من بلد..... يأوي اليه ولا للدين من أمل
بالأشرفِ السيدِ السلطانِ زال عنا التثليثُ وابتهج التوحيد بالجدل

ومنها للشهاب :

الحمد لله ذلت دولةُ الصُّلــب وعزّ بالتُّرك دين المصطفى العــربي
ما بعد عكا وقد لانت عريكتها في البحر للشرك عند البرّ من أَرَب
لم يبقَ من بعدها للكفر إذ خربت في البر والبحر ما يُنجي سوى الهرب

وكذلك الأبيات : ففاجأهّا...، ليث أبي...، أغضبت عبّاد عيسى...، واطلع الله...، وأشرف المصطفى.....ألخ.

**٢ - الصراع مع الكفر حلقات متصلة :-**

ربط الشعراء هذا الصراع، بما مضى من صفحاته، فأظهروه حلقات متصلة، وجعلوا حاضر الأمة وماضيها سدىً ولحمةً تقويةً لجذور الوجود، واختزاناً لبواعث القوّة والأصالة لبعث الأمل في المستقبل، والاطمئنان في النفوس بعد طول قلق.

وذلك قول شمس الدين بن الصائغ :

أشبهت معتصمَ الخلافة همّةً فالرومُ منك ديارها لم تعصم

وقول الشهاب:

لبيتها يا صلاحَ الدين معتقداً بأنّ ظنَّ صلاحِ الدين لم يخب
أدركتَ ثأرَ صلاحِ الدين إذ غضبتْ منه بسر طواه الله في اللقب

**٣ - الفتح شبه معجزة، والعدوقوي، لكن القائد ملهم، والجيش جسور.**

تكررت هذه المعاني كثيرا... فقد أكد الشعراء أنّ الفتح كان مناله صعباً، وكان لا يخطر حتى في الأحلام، فالمدينة محصنة، وقد فشلت كل المحاولات السابقة لاستردادها، وقد راوح الشعراء بين التركيز على الزعيم الفرد من حيث هوالقائد، وقادح الزناد، ومثوّر العزائم، والرائد الصدوق، وبين عامة الجند من حيث هم مادة النصر، ومحوره وآلته الفاعلة.

ومن ذلك قول المنبجي :

بلغتَ في الملك أقصى غايةِ الأمل وفُتَّ شأوملوكِ الأَعصُر الأُوَل
ونلتَ بالحول دونِ الناس منفرداً ما لم تَنَلْه ملوكُ الأرضِ بالحِيَل
وقد دَعَتها ملوكُ الأرض راغبةً وعطفُها عنهم بالتيهِ في شُغُلِ

وكذلك أبياته :

ما زال غيرك...... فتح تطاول........ في جحفل لجب............. ألخ.

ومنها للشهاب :

هذا الذي كانت الآمالُ لو طلَبت رؤياه في النومِ لاستحيت من الطلب
كانت تُخيلها آمالنا فترى أنّ التفكرَ فيها أعجبُ العجب

كم قد دعتْ وهي في أسر العِدى زمناً صيدَ الملوك فلم تُسمعْ و لم تُجب
سوران برٌّ وبحرٌ حول ساحتها دارا وأدناهما أنأى من القطب

وكذلك أبياته : كم رامها... لم ترض همته.... يا يوم عكا....... وجئتها بجيوش...... الخ.

ومن ذلك ايضا قول شمس الدين :-

يا أشرفَ الدنيا هَنّ فإنّه فتحٌ سواك بمثله لم يحلم

**٤ -الاهتمام الكبير بصورة المدينة ( عكا ) :**

لقيت عكا حظوة بالغة في شعر التحرر هذا، فهي مناط الاهتمام ومحط العناية، وعماد النصر وقد ظهر ذلك ضمن ثلاث صور رئيسية :

**- صورة المدينة الأسيرة قبل التحرير :**

أفاض شعر التحرير في وصف حصانة عكا السليبة، فهي عقيلة المدن، مصونة من الليالي عزيزة المنال، مشغولة بالتيه والدلال، تصد عن الصيد، قصيّة المرام، عصية المطلب، أمّ مصون، هكذا وصفها المنبجي في أبياته : عقيلة المدن، وقد دعتها، صدت عن الصيد، أمّ لهم..... والشهاب يوضح أسرار منعتها فهي محصنة بسورين عظيمين بري وبحري، وقد غرقت في بحر من الصفيح،وغابات من الرماح والأبراج، والويل لمن يدنومن ساحتها فهداياها إليه غمائم من الشهب ترمي بالهلاك، لذلك فهي عصية حتى في الأحلام

والأفكار، وقد تشبث بها المعتدون، فهي آخر المعاقل ومعركة المصير النهائي.

الأبيات : هذا الذي كانت الآمال ....... كأنما كل برج حوله فلك.

**- صورة تحرير المدينة :**

ولأن المدينة بهذه المنعة العظيمة، فلا بد أن تكون معركة تحريرها معركة مهولة، وقد كانت كذلك حقاً: الجيوش المهاجمة لجبة كالسيول قد ضاق عنها البر، أسود تسربلت بالحديد فلا يبدومنها سوى المُقل، والمجانيق تحيط بالمدينة كالأساور، والأهوال صورة صغرى من يوم القيامة، فالدماء حناء على الأسوار، والحسان بارزة، والرؤوس متناثرة، والأبراج متهاوية.

والنيران مستعرة وسيول دماء الأعداء ترفد البحر، وزرق القنا تغوص في زرق العيون، والأعداء يلوذون بالحديد ليحميهم فيذوب مع أجسامهم.

هذا وصف المنبجي في أبياته : فتح تطاول........ صدمتها بجيوش..

وهووصف الشهاب في أبياته : أمّ الحروب....... كأنه وسنان الرمح يطلبه.

**- صورة المدينة بعد التحرير : التركيز على خراب المدينة :**

بعد وصف أهوال المعركة، كان تركيز على الخراب التام للمدينة، إيغالاً في تأكيد إنهاء هذا الجسم الدخيل، واستئصال شأفته، وطمس آثاره وتحويلها إلى ذكرى، ذكرى وحسب،

ومن ذلك قول المنبجي :

أمست خراباً وأضحى أهلُها رِمماً    وسطّرها يدُ الأيام في المثل
ومحو آثارها منها وقد خربت    أشهى إلى النفس من روض الرُّبى الخضل

ومنها قول الشهاب :

لما رأتْ أختَها بالأمس قد خربت    كان الخرابُ لها أعدى من الجرب

وتجدر الإشارة إلى أن "الشهاب محمود" قد امتاز بأنه وفّق في إعطاء وصف تفصيلي دقيق لأحداث المعركة وبطولات المسلمين خارج الأسوار، وداخل المدينة. ومعظم أبيات قصيدته تدل على ذلك.

وقد نجح في نقل القارئ إلى جوالمعركة، والتأثر بها. وتحقق بذلك الهدف الوظيفي للشعر من حيث هوسجل الأحداث، ومهماز الشاعر ؛ فالشاعر حادي الركب، وفي مقدمة الموكب، وهوفي لغة العصر " في قلب الحدث " وكذلك كان الشهاب، فقد أراح النفوس بالتركيز على انتهاء الكرب، وزوال الغمّة، وانبعاث عزة الأمة. وضخم النصر فأصّل الثقة بالشعب، والجند، والقائد، وجعل المستقبل مشرقاً ومأمولاً ومأموناً.

**٥- الانتماء غير العربي :**

لم يعد الانتماء غير العربي مما يعاب في هذا العصر كما كان من قبل ؛ فقد كان الشعراء يتحرجون من مدح القائد التركي بنسبه، ويحتالون على ذلك، فهذا "ابن القيسراني" عندما أراد مدح "نور الدين زنكي" أعمل فكره فقال :-

تداركَ مِلّة العربي ذبّاً　　　إلى أنْ عدّه منه معدّ (١)

أما الشهاب هنا، فلم يتحرج، و لم يحتل، بل قالها مالئاً بها فاه :

وعزّ بالترك جيش المصطفى العربي

ثم عاد فأكدها قائلا :

جيشٌ من التُّرك تَرك الحرب عندهم　　　عارٌ وراحتهم ضربٌ من الوصب.

**٦- السخرية من العدو:**

برزت في هذا الشعر سخرية مريرة من العدو، هدفها الحطّ من شأنه، وتقوية النفوس عليه، وإزالة آثار الخوف منه.

فهذا القاضي محيي الدين يخاطب الفرنج ساخرا :

قد نزل الأشرف في ساحلكم　　　فأبشروا منه بصفع متصل

ويسعفه الشهاب بقوله :

أغضبتَ عبّادَ عيسى إذ أبدْهم　　　لله أيّ ُرضى في ذلك الغضب

**٧- الاستمناح :**

يُحمد لمن وصل إلينا شعرهم، أن الاستمناح مغيّب عندهم، ولعل مرد هذا إلى صدق العاطفة، وضخامة الحدث، واكتمال الفرحة، وغلبة الشعور الديني، وكل ذلك يهمّش الجانب المادي، ويجعله متطفلا ثقيلا إن دخل الموقف......

---

(١) انظر ابن القيسراني : ابن القيسراني، أبوعبد الله محمد بن نصر ( ت ٥٤٨ هـ)، **شعر ابن القيسراني** . جمع وتحقيق ودراسة : عادل جابر، الوكالة العربية، الزرقاء، ١٩٩١، ص ١٦٥ .

وانظر: إبراهيم، محمود، صدى الغزوالصليبي في شعر القيسراني، المكتب الإسلامي، دمشق؛ مكتبة الأقصى،عمان،١٩٧١، ص ١٥٩.

## المقومات الفنية للشعر الذي قيل في تحرير عكا سنة ٦٩٠ هـ.

نتكئ على قصيدتي الشهاب والمنبجي، لأنّهما القصيدتان الوحيدتان اللتان وصلتا فيما يبدومكتملتين من شعر التحرير، ولعلّ ما يقال عنهما يقرّبنا من رسم صورة للشعر المذكور، نأمل أن تكون دالّة على خصائصه الفنيّة ومستواه. ومن خلال قراءة القصيدتين يمكن استخلاص السمات الفنية التالية :

- **لا مقدمة طللية :**

لم يعبأ أي من الشاعرين بالمقدمة الطللية التي كانت تعدّ إرثاً أصيلا يجب احترامه، وعدم الخروج عليه[١]. قد هجم كل منهما على غرضه، إذ بدأ المنبجي القصيدة مادحاً رافعا من شأن الأشرف، والشهاب بدأها بحمد الله وتلك بداية موفقة نافس فيها بداية الخطبة واحتفظ بسحر الشعر ورونقه.

والواقع أنّ العزوف عن المقدمة الطللية أمر يتسق والذوق السائد في هذا العصر شعراً ونقداً ؛ فمن حيث الشعر كان الانفلات من أسر مقدمات الأطلال قد بدأ منذ عهد مبكر في قصائد المدح للوقعات الحربية، وذلك شائع لا يحتاج الى إثبات، فقد جرى عليه أحياناً أبوالطيب المتنبي ومن قبله أبوتمام. فألف ذلك، وتقبّله الذوق.

وكان النقاد قد أقرّوا هذا التمرد، وجذروه، وقعدوا له؛ فهذا " ابن الأثير " مثلا ينظر في موضوع القصيدة عند مناقشة مطلعها، فيرفض البدء بالغزل إذا كان موضوع القصيدة مدحاً بفتح، أووصفاً وتهويناً لهزيمة... وإن لجأ الشاعر إلى الابتداء بالغزل في هذين الموقفين فهومقصر عن الغاية ؛ " فالغزل رقة محضة، والألفاظ التي تنظم في الحوادث المشار إليها من فحل الكلام، ومتين القول، وهي ضدّ الغزل. وأيضاً فإن الأسماع متطلعة إلى ما يقال في تلك الحوادث والابتداء بالخوض في ذكرها لا الابتداء بالغزل إذ المهم واجب التقديم [٢]."

وعلى ذلك يجب أن تكون ثمة علاقة حميمة بين الابتداء ومضمون القصيدة، والنقّاد ينصون صراحة على ذلك، فيطلبون الى الشعراء أن يكون مبدأ الكلام دالا على المقاصد، وأن يكون الافتتاح بما هوعمدة من الأغراض [٣].

---

(١) نظر في بنية القصيدة العربية، وعُرْفها الذي كانت قد أقرته الطبقة الأولى من النقاد : ابن قتيبة، أبومحمد عبد الله بن مسلم ( ت ٢٧٦ هـ)، **الشعر والشعراء**، طبعة ليدن، ١٩٠٣، ص١٤ وما بعدها.

(٢) ضياء الدين بن الأثير، أبوالفتح ضياء الدين نصر الله (ت ٦٣٧ هـ)، **المثل السائر** . تقديم وتحقيق : أحمد الحوفي وأحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ج٣، ص ٩٣ .

(٣) حازم القرطاجنّي، أبوالحسن حازم بن القاضي (ت ٦٨٤ هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** . تقديم وتحقيق محمد الحبيب، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص ٢٠٦.

ومما تقدّم نستنتج أن القصيدتين تساوقان الذوق الشعري والنقدي لعصرهما، ولا يعدّ عدم افتتاحهما بالغزل والوقوف على الأطلال عيباً فيهما.

**- المطالع :**

ويستتبع ما سبق الإشارة إلى المطالع، فاختيارها ليس أمراً سهلا، وينبغي على الشاعر الاهتمام بمطلع قصيدته، فتلمع إلى غرضه، وتثير الشوق نحوه، وتبعث الاهتمام به، ويرجّحُ أنّ الشاعرين قد وفقا في مطلعي قصيدتيهما ، ودلّ كلّ مطلع على غرض القصيدة ومضمونها العام ؛ المنبجي ارتقى بالأشرف فإذا هوقد بلغ في ملكه الغاية، وشأى ملوك الأعصر السابقة وهذا يتناسب مع موقف الفتح العظيم، ويمهد لتفصيل الحديث عنه.

والشهاب يتنفس الصعداء حامداً الله على زوال دولة الفرنج، وانصهار العرب والترك المسلمين في عز الدين، وتلك عقبى الفتح المبين، وهذا مدخل ملائم لوصفه، والإشادة بأبطاله.

**- الخاتمة :**

ويحسن أن نردف ما سبق بحديث عن الخاتمة في القصيدتين، فقد انتهت كل منهما بدعاء للممدوح ؛ فالمنبجي يدعوله بالاحتفاظ بهذه الرتبة العلية التي أشار إليها في مطلع القصيدة، والشهاب يدعوله باستمرار الابتهاج بعزيز النصر الذي حمد الله عليه في مطلع القصيدة.

**- الوحدة الموضوعية :**

في كلتا القصيدتين وحدة موضوعية وإن تعددت فيهما المحاور فالجوانب التي طالتها القصيدتان متعددة ومنها :

الإشادة بالبطل وتمجيده، ووصف جيش الفتح، والحديث عن المدينة ومناعتها، وسرد أحداث المعركة والوقوف على نتائجها.....، ومع هذا التعدّد فالجوانب جميعا تصب في هدف واحد هو " الحدث " وكل ما ذكر هي عناصر له، وتفاصيله، وهي لا تبدومتنافرة، ومتدابرة، بل وفق الشاعران في اقتيادها بيسر فظهرت متآلفة متكاتفة في انسجام ووئام.

**- النزعة الاتباعية[(١)] :**

بقي الشعر الجاهلي أنموذجاً يحتذى عدّة قرون، وظلّ القرب من هذا الأنموذج أوالبعد عنه معياراً هاماً

(١) انظر حول هذه النزعة حديث شائق ومقنع في: إبراهيم، محمود، **صدى الغزوالصليبي في شعر ابن القيسراني**، ص١٧٢. ومواضع متفرقة أخرى منها ص ١٣٧.

في الحكم على جودة القصيدة.

ومع تقادم العهد، وثقل وطأة دواعي التجديد استجابة للتطور، وظهور شعراء عظام في العصور اللاحقة، بدا كأنّ نزعة التقليد قد توجهت نحوالشعراء الجدد، وبخاصة المشهورون منهم أمثال: أبي تمام، والمتنبي شاعري القرنين الثالث والرابع الهجريين.

ولوجعلنا قصيدة الشهاب مثالاً نستقرئه عن وجود نزعة التقليد هذا أوعدمه، فإننا عندما نقرأ قصيدته نجد أنفسنا في أجواء شعر أبي تمام والمتنبي في القوّة والروح الحماسية، ويقودنا الوزن والقافية إلى بائيّة أبي تمام في مدح المعتصم ، ثم لا نلبث أن نتحسس تقليدا واعيا مقصوداً استحضر فيه الشهاب قصيدة أبي تمام، واستوعى صورها، وأخيلتها، ومعانيها، و لم تلبث أن فضحته بعض ألفاظه، فإذا نحن أمام أصداء البائيّة الأولى :

يا يوم عكا لقد أنسيتَ ما سبقت ... به الفتوح وما قد خُطَّ في الكتب
لم يبلغ النطقُ حدَّ الشكر فيك فما ... عسى أن يقوم به ذوالشعر والخطب
لما رأتْ أختها بالأمس قد خربت ... كان الخراب لها أعدى من الجرب

ويقال في بعض أبيات المنبجي مثل ذلك :

فتح تطاولَ عن نثر يحوط به ... وصفاً وعن نظم شعر محصد الطول
تدبيرُ ذي حلم في عزّ منتقم ... وعـمرُ مقتبل في رأي مكتهل

وعلى أيّة حال، يجدر بنا ألاّ نثقل اللوم في هذه الاتباعية، إذ هي نتاج طبيعي لظروف هذا العصر، فاعتماد الشاعر أصبح على لغة الكتب بعد أن كثرت الأجناس، وشحّت اللغة الصافية، وتناءت مواطنها، وغارت منابعها.

وظروف القصيدتين متشابهة، فهما تصفان حالة صراع قومي وديني مع عدوشرس، إضافة إلى أن العودة للماضي وجذوره لغةً وثقافةً يعد سلاحاً تشهره الأمة عفويّاً عندما يدْلهمّ الخطر، وهذه المرحلة تمور بالمخاطر.

وتقليد اللاحق للسابق هونوع من إشهار الإعجاب به، والإقرار بتفوّقه، ومحاولة السير على نهجه، ولا يعيبه ذلك إلاّ إذا كان ظلاً له، ورجعاً لصوته. وقد لا نبعد عن الحقيقة إذا قلنا إنّ الشهاب- وإن قلّد- إلاّ أنّه لم يرسف تماماً في أغلال التقليد، بل تحرر في غير موقف فظهرت شخصيته في شعره، وأجاد الإبانة عن غرضه، فكان بحق مندغماً في النهج التوفيقي الذي يحتفظ فيه الشاعر " بخصائص الشعر العربي القديم العامة في شعره دون أن يخلي هذا الشعر من معطيات عصره، وخصائصه الأدبيّة، بحيث يكون فيه من

مظاهر التجديد ما يتساوق مع مقاييس العصر "[١].

والأدلّة على ذلك ستأتي في أطياء الحديث عن سمات لاحقة.

- **اللغة:**

قضية اللفظ والمعنى من القضايا الشاغلة، واستمرت طويلا قضية ساخنة، إلى أن هدأت النفوس بعد الإقرار بصعوبة الفصل بينهما"، فاللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته "[٢].

فهل وفق الشاعران في خلق تواؤم كاف بين اللفظ والمعنى في قصيدتيهما ؟

الراجح أنّهما وفقا في ذلك ؛ فهذه المعاني الحماسيّة قد اختيرت لها ألفاظ جزلة قويّة، لكنّها - تماشياً مع روح - العصر تحاشت الألفاظ الغريبة الحوشية. وقد كثرت كلمات الحرب وأدواتها وصورها :

فـي جحفل لَجِبٍ كالليل أنجمُه ... تبدو لرائيه من قُضُب ومن أَسَل

صدمتها بجيوش لو صَدمتَ بها ... صُمَّ الجبال أزالتها ولم تزُل

وخاضت البيضُ في بحر الدماء فما ... أبدت من البيض إلاّ ساقَ مختضِب

تحكمتْ فسطتْ فيهم قواضِبُها ... قتلا وعفّت لحاديها عن السلب

مصفحٌ بصِفاح حولها شرفٌ ... من الرماح وأبراجٌ من اليلب..... الخ

وقد كان للصراع الديني أثر في اختيار الألفاظ، فطبعتها بطابع المرحلة، فظهرت فيها كلمات مثل : الدين، والكفر، والصليب، وعُبّاد المسيح، والتثليث......

والأمثلة على ذلك كثيرة ، ولعلّ ما ورد من أمثلة عند الحديث عن الصراع الديني ضمن إطار النظرة في موضوع هذا الشعر يكفي للتدليل على ذلك، ونحيل اليه [٣].

- **استخدام ألفاظ الغزل في شعر الحرب .**

راق للشاعر أن يجعل عكا حسناء يخطب ودّها فتصدّ ، وتتمنع، ولكنّها تنقاد طائعة الى الأشرف فهي رهن إشارته :

وقد دعتْها ملوكُ الأرض راغبةً ... وعطْفُها عنهم بالتيه في شغل

صَدت عن الصيد لا تلوي فلم تطل م ... الأوهامُ منها الى وصل ولم تصل

(١) إبراهيم، محمود، **صدى الغزو الصليبي**، ص ١٨٤ .

(٢) ابن رشيق القيرواني، أبوعلي حسن ( ت٤٥٦ هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** . تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥،دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ج١، ص١٧.

(٣) تنظر هذه الدراسة ص١٢٢.

أُمٌّ لــــهـــم كـــم رام خِطــبــتها    بعلٌ سواك فلم تذعــن و لم تُنل
حتى أمرتَ فأمستْ وهي طائعةٌ    بعد الإبـــاء لأمر منك ممتَثَـــل

- **الأسلوب :**

مع إدراك أنّ معظم ما قيل سابقاً ينضوي في الأسلوب ، إلاّ أنّه يحبّذ أن نتحدث عن بعض العناصـــر تحت عنوان الأسلوب لما لها من علاقة ماسّة به :

- **التقرير والإنشاء:**

راوح الشاعران بين أسلوبي التقرير والإنشاء في قصيدتيهما، فبعد أبيات بأسلوب تقريري يكون منهما التفات إلى الأسلوب الإنشائي بين حين وآخر، فينشدّ الانتباه، ويقوى التأثر، وتتجـــدد الهمّـــة للمتابعة، فكثر التعجب، والدعاء، والنداء، :

فطُــل بدولتـــك الميمون طائــرُها    فإنّها غرّةٌ في أوجه الدول
واسعد بهمتك العليا التي وصلت ............
فكـــم بلغـــت مراداً بِـــتَّ تـــأمــله ............
وكم فتحت حصونا طالما رجعت ............
لا زلت ذا رتب في المجد ساميةٍ ............

كم رامها ورمـــاها قـــبله ملـــكٌ    جمُّ الجيوشِ فلم يَظفر و لم يُصب
يا يوم عكا لقد أنسيتَ ما سبقت ............
كم أبرزت بطلاّ كالطود قد بَطلت ............
فانهض إلى الأرض فالدنيا بأجملها ............
كم قد دعت وهي في أسر العدى زمناً ............
فلا برحتَ عزيزَ النصر مبتهجاً ............

- **الإطناب:**

كانت هناك إطالة في القصيدتين عند الحديث عن بعض الأفكار، فكرّر الشاعر العود إليها ، وألحّ على بعض المعاني، وتحقق غرضه الذي يتمثل في المزيد من التأثير والإقناع ، ومثال ذلك تصوير الفتح بأنه كان أمنية غالية وحلماً من الأحلام، وقد سبقت الاشارة إلى ذلك في هذه الدراسة، ومثّل لها هناك (١).

---

(١) تنظر هذه الدراسة ص ١٢٣ .

ولعل من تمام الفائدة هنا أن نشير إلى طول قصيدة الشهاب، فالذي وصلنا منها يقرب من سبعين بيتاً، فهي من الطوال، وذلك يتوافق والمناسبة التي قيلت فيها.

والنقاد يحبّذون إطالة القصائد في الأحداث العظيمة ، " فالطوال للمواقف المشهورات " (١).

- **المبالغة :**

في القصيدتين مبالغة، مبالغة عذبة، ألم يقل : أعذب الشعر أكذبه ؟ إنّها نشوة النصر، وانهمار الثقة بالنفس بعد انتظار قد طال.

إنّه استذكار لمصائب ضربت أطنابها في هذا المشرق الإسلامي طيلة قرنين، وقد خلعت الآن من جذورها، فحقّ للشاعر أن يتيه ليسمع الكون قائلاً :

فانهض إلى الأرض فالدنيا بأجمعها		مدت إليك نواصيها بلا نصب

من كان مبدؤه عكا وصورُ معاً		فالصينُ أدنى إلى كفيه من حلب

علا بك الملكُ حتى إنّ قبّته		على الثريا غدت ممدودة الطنب

**الصورة الشعرية**

يحرص الشاعر الحاذق على إضفاء الحركة على الجماد، وبعث الحياة في المواد ؛ فهويخاطب المشاعر، ويسعى إلى الإيضاح والتأثير، فيختار الحي من الصور، ويرسمها متحركة، ويختار لها ألواناً مناسبة، ويعمل على تقديمها للقارئ بشكل يستثيره، فينفعل، ويتفاعل، وتلك غاية الشعر العليا.

وأزعم أنّ " المنبجي " قد نجح في ذلك، ونجتزئ من قصيدته بصورة عكا إذ جعلها امرأة حصاناً صانتها الليالي، ترامت حولها ملوك الأرض تدعوها، فتاهت عليهم، وصدت عن صيدهم ، فلم تطلها بالوصل أوهامهم . حتى إذا أطلّ الأشرف أمرها فأقبلت عليه طائعة راغبة (٢).

وهذان بيتان آخران تظهر فيهما براعة التصوير :

في جحفل لَجِب كالليل أنجمُه		تبدولرائيه من قُضُب ومن أَسَل

تخالهم وجيادُ الخيل تحتَهمُ		للبأس في الروع آساداً على قلل

وأما " الشهاب"، فقد كان بارعاً في تصوير مشاهد المدينة، ومنعتها، والحرب الضروس التي دارت خلف أسوارها، وها هي الصورة أمامنا معزّزة بالصوت، والحركة، واللون :

(١) ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، ص ١٨٦ .

(٢) تُنظر هذه الدراسة ص ١٣٠ .

وغــــاص زُرقُ القنا في زرق أعينهم ... كأنها شَطَنٌ يــهوي إلــى قُلُب

كم أبرزتْ بطلاً كــالطود قد بطلت ... حــواســه فغدا كــالمترل الخــرِب

كــأنّــه وسِنانُ الــرمح يطلبــه ... برجٌ هوى ووراه كوكبُ الذنــب

وغنّت البيضُ في الأعناق فارتقصــت ... أجسادها لعباً منها مع اللعب...... ألخ.

ويقودنا هذا إلى الحديث عن مصادر هذه الصور، فنجدها :

* **مادّية أي من الواقع** ؛ مما رأى الشاعر، وسمع، وتأثر به، فوصفه. إنّه يعكس الحقيقة، إنّه الصدق الشعوري يساوقه الصدق الفني، وتقويه مطابقته للواقع ؛ فالشاعر هنا يغرف من بيئته، ويستّل صوره من الواقع الحربي المعاش، لذا جاءت الألفاظ والتراكيب، والصور، والأساليب منسجمة مع هذا الواقع.

* **وهي معنوية من ناحية أخرى**؛ إذ يستوحي الشاعر صوره من عناصر ثقافته، ويستلهم الموروث، فيستحضر صور الشعراء الكبار السابقين فينهج نهجهم، ويستهدي بآثارهم.. وقد سبقت الإشارة إلى ذلك عند الحديث عن النــزعة الاتباعية[1]، فهي صور متوارثة متناقلة، ومعين ينهل منه الجميع.

وتبدوالبراعة في تجديد الصورة، وبعث الحياة فيها، عندما تقرأ بيت المنبجي :

في جحفلٍ لَجِبٍ كالليل أنجمُه ... تبدولرائيه من قُضُب ومن أَسَل

نستحضر قول بشار قبل عدّة قرون :

كأن مُثارَ النقع فوق رؤوسنا ... وأسيافَنا ليــلٌ تهــاوى كــواكبُه

وبذلك نرى كيف يرتاد اللاحقون حياض السابقين.

* **ويستلهم الشهاب ألفاظ القرآن الكريم**، فيستلّها، ويسوقها في صوره كقوله :

أضحتْ أبا لهب تلك البروج وقــد ... كانت بتعليقهــا حمــالةَ الحــطب

فأتتْ وقد جــاورتْنا ناشزاً وغدت ... طوعَ الهوى في يدي جيرانها الجنــب

* **ويفزع أحياناً إلى قواعد النحو:**

مرفوعة نصبوا أَضعافَها فبنــــت ... للجزم والكسر منها كل منتصــب

وهكذا، نراه يوظّف المحفوظ والمحسوس في رسم صوره، وتوضيح مقاصده.

---

(١) تُنظر هذه الدراسة ص ١٢٨ .

- **المحسنات البديعية :**

يقول ابن رشيق القيرواني : " وإنّما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين، ابتدأ هذا بناءً فأحكمه، وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه، وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن[١].

هذا القول يعكس فكرة راجت عصر القيرواني، وقبله، ثم استمرت بعده، مؤدّاها أنّ المعاني قد استنفدت، وأنّ القدماء لم يتركوا للمحدثين شيئاً، وقدماً قال عنترة : " هل غادر الشعراء من متردم " ولذلك اضطّر اللاحقون إلى الزينة، فكثرت الزخارف اللغوية، والمحسنات البديعية، وغضّ النقّاد الطرف عن ذلك ثم أقروه وشجّعوه، وبدأت المعاني القديمة تروّج بالزينة الجديدة.

هكذا كان ذوق العصر، فما موقف المنبجي والشهاب من ذلك ؟

لقد كان كل منهما ابن عصره البارّ، فكثر في قصيدة المنبجي الجناس والطباق والتقسيم الحسن وغير ذلك من ضروب البديع. وهذه أمثلة على الجناس :-

ونِلت بالحول دون الناس منفرداً ... ما لم تنله ملوك الأرض بالحِيَل
قصدتَها فأصيبت بعدما فُجعتْ ... في أهلها من أسود الغيل بالغيل
صدّت عن الصيد لا تلوي فلم ... تطل الأوهام إلى وصل و لم تصل

**وأمثلة على الطباق :-**

عمَّ المهامهَ من وعر ومن أَكَم ... وطَبَّقَ الأرض من سهل ومن جبل
فأصبحت بعد عز الملك خاضعةً ... من ذِلة الملك طول الدهر في سَمَل

وهذا حسن تقسيم :

تدبيرُ ذي حلم في عزّ منتقم ... وعمرُ مقتبل في رأي مكتهل
هدمتَ ما شيّدوا فرقتَ ما جمعوا ... نقضتَ ما أبرموه غير محتفل

أما قصيدة الشهاب فلا يكاد يخلوبيت من محسّن بديعي، وقد شاع فيها الجناس والطباق بشكل خاص. ومن الجناس قوله :-

كانت تـُخيلها آمالُنا فترى ... أنّ التفكّرَ فيها أعجبُ العجب
كم رامها ورماها قبله مَلكٌ ... جمُّ الجيوش فلم يظفر و لم يُصِب

(١) ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج١، ص ٩٢.

جيشٌ من التُّرك تَركُ الحرب عندهم     عارٌ وراحتهم ضرْبٌ من الضرَب

ومن الطباق قوله :

سوران برٌ وبحرٌ حول ساحتها     دارا وأدناهما أنأى من القطب

وقد يجمع جناساً وطباقاً :

وسار في الأرض مسرى الريح سُمعته     فالبر في طرب والبحر في حرب

- **الموسيقى في القصيدتين :**

لقد جاءت كل منهما على البحر البسيط الذي شاع اختياره لمواقف الحماسة والأحداث الكبرى، فوقع شيء من ارتباط نفسي بين شعر الحرب، وهذا البحر.

ثم حرص كل من الشاعرين على إشاعة موسيقى داخلية في أبياته تمثّلت في تكرار حروف بعينها في بعض الأبيات ، إضافة الى الجمل المسجوعة الراقصة :

صَدّت عن الصيد لا تلوي فلم تطل     م     الأوهام منها الى وصل و لم تصل

واسعد بهمتك العليا التي وصلتْ     لك السعودَ بحبل غيرِ منفصل

صدمْتَها بجيوش لو صدمتَ بها     صُمّ الجبال أزالتها و لم تزل

وكذلك فعل الشهاب:

مصفّحٌ بصِفاح حولَها شرفٌ     من الرماح وأبراجٌ من اليلب

جيشٌ من التُّرك تَركُ الحرب عندهم     عارٌ وراحتهم ضَرْبٌ من الضرب

ولعلّ ذلك كلّه قد ساهم في حشد مقومات النجاح لهذا الشعر، وها نحن نقرؤه بعد طول العهد، فنستقي منه المعلومة التاريخية بشكل ساخن، نحسّ فيه حرارة الحدث، وتنتفض فيه الجوامد فإذا بها شخوص حيّة وملوّنة ومتحركة ومؤثرة تنطبع في الذهن، ويصعب أن تفارقه.

## الخاتمة

حاولت الدراسة أن تعرض صورة تاريخية لمسيرة عكا عبر الحروب الصليبية، ثم وقفت على ما قيل من أدب في تحريرها الأخير سنة ٦٩٠ هـ على يد السلطان" الأشرف خليل".

وقد خلصت إلى النتائج التالية :-

- تشير كتب التاريخ والأدب إلى أنّ ما قيل من الأدب في هذه المعركة الهامّة كان كثيراً، لكنّ الواقع هوأنّ ما وصل من هذا الكثير - فيما توصلت إليه - قليل نسبياً ولا يتلاءم مع هذا الحدث العظيم، ثم إنّ ما وصل كان مقصوراً على الشعر دون النثر.
- قام الشعر المعاصر لهذا الحدث " تحرير عكا سنة ٦٩٠ هـــ " بدوره الوظيفي، فكان وسيلة إعلام فاعلة، تصف الحدث، وتشيد بصانعي انتصاره، وتعبّئ معنوية الجيش للمزيد من الانتصارات، وتسهم في الحفاظ على هوية الأمّة، وصهر عناصرها في تحقيق أهدافها المشتركة.
- إنّ هذه الفترة ( القرن السابع للهجري )، لم تجد -بعد- ما تستحقه من دراسة رغم أنّها خصبة بأحداثها، وخالدة بانتصاراتها. فهي تمثل لأمتنا نهاية مشرّفة لصراعٍ مرير امتد قرنين من الزمان، صراع يمثل صداماً حضارياً بالغ القسوة، صمدت أمامه هذه الأمة، وانجلى غباره عن نصر صريح أعاد الإسلام إلى صدارة الدنيا.
- إن الارتداد إلى تراث أمتنا وبعثه من جديد عامل مهم من عوامل الصمود أمام محاولات الأعداء المتواصلة لانتزاعنا من الجذور، ونحن في زماننا هذا في أمسّ الحاجة إلى استنطاق أدب تلك الفترة واستحضار ذلك الصمود، وتلك الانتصارات لرفع الروح المعنوية وإعادة الثقة إلى النفوس، لإدارة صراعنا الحاضر مع أعدائنا بكفاءة عالية وصبرٍ واعٍ يمهد لنصر آتٍ إن شاء الله تعالى.

# رسالـــة قاضـــي سرقسطة إلى أبي الطاهر تميم بن يوسف بن تاشفين: تحقيق، ودراسة فنيَّة حديثة

حامد كساب عيّاط *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/٥/٧ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٨/١

## ملخّص

تتناول هذه الدراسة رسالة قاضي سرقسطة ثابت بن عبدالله إلى الأمير أبي الطاهر تميم، التي يستنجد فيها به على جيـــوش الإسبان المحاصرة للمدينة بقيادة (ألفونسو الأول المحارب) المعروف بابن رذمير (Ibn-Radmire)، وقد تناولت الدراسةُ الرسالة من جانبين: الأول تحقيقها وإظهارها بصورتها الأصلية التي كتبها عليها منشئُها، والتعليق عليها بالملاحظات والحواشي المناسبة، الثاني - وهو الجانب الأكبر - دراسة تحليلية للرسالة وذلك في ضوء الدراسات الفنية الحديثة، ويشمل هذا الجانب مـــن الدراســـة بنـــاء الرسالة، من مقدمة وعرض وخاتمة، كما يشمل دراسة أسلوبها، الذي عبر الكاتب من خلاله عما يحسه من الخوف علـــى مـــصير المدينة وأهلها، وذلك بأساليب لغوية خاصة، تركزت في أساليب الجملة الطلبية التي تقدم إمكانية كبيرة في التعبير عـــن مكنونـــات النفس الداخلية، وتنقلاتها بين المشاعر المختلفة تجاه هذا الحدث الخطير، والتي تقدم إمكانية مماثلة في التأثير في المتلقي المستنجد بـــه، كما تناولت الدراسة الميزات الفنية الكبرى التي تميزت بها الرسالة، ككثرة اتكاء الكاتب على نصوص التراث، وكثـــرة اســـتعماله الجمل المعترضة، كما ظهرت عنايته باختيار مفردات رسالته، واهتمامه بسبك جملها، وتعويله على نظام الإيقاع فيها، من خـــلال عنايته بالإيقاع الصوتي بما فيه من مزاوجة وسجع وتسكين قرائن الجمل، ومن خلال الإيقاع المعنوي أيضا بما يشمل مـــن طبـــاق ومقابلة وأدوات بلاغية أخرى، ما شكّل إيقاعا كليا انتظم الرسالة كلها؛ وساعد على خلق جو نفسي معبر وسريع، يتناسب مـــع سرعة إيقاع الخطر المحدق، وسرعة إيقاع النفس المأزومة المستشعرة له.

## Abstract

**The Letter by the Judge of Serqasta to Abi Al-Taher Tamim Bin Yousuf Bin tashfin: An Authentication, and Modern Artistic Study**

This research examines the letter sent by the Judge of Serqasta (Thabit Bin Abdullah) to Prince Abi Al-Taher Tamim Bin Yousuf Bin Tashfin in which he sought help against the Spanich armies who were besieging the city under the leadership of Alfonso the Warrior the First known as Ibn-Radmire. The research explored the letter from two perspectives. The first was concerned with authenticating the letter, representing it in its original form as written by its author, and annotating it with notes to make it clearer and more useful to researchers. This is based on the text of the letter's manuscript available in Escorial Library in Spain (within classification ٤٨٨). The second part of the research is a modern technical study of the text including the structure of the letter and its style. This part also studied the major technical characteristics of the letter. The results of the study showed that the letter's style portrayed the author's fears over the destiny of the besieged city and its people. This is shown through expressive linguistic techniques in the form of imperative (request) sentences. This technique is very strong in expressing inner feelings in relation to this historical event. The results also indicated that the author relied heavily on heritage texts because they provide a platform for defending the homeland. The author also used embedded sentences frequently indicating his feelings and thoughts. The vocabulary items are well chosen and the sentences are well structured. The writer seems to have generally relied heavily on a rhythmic/phonetic system in his letter. There is also a figurative rhythm in the author's style among other rhetorical devices which provides a total rhythmic shape to the letter. This contributed to the overall effect of the letter which created an expressive psychological atmosphere consistent with the rhythms of the threat and the self in crisis.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

**المقدمة:**

تُعنى هذه الدراسة برسالة قاضي سرقسطة ثابت بن عبدالله[1]؛ وذلك لأهميتها التاريخية، ولقيمتها الفنية، ففي الجانب الأول تشير الرسالة إلى ما كان يتعرض له المسلمون في الأندلس من أخطار أمام زحف الإسبان الدائب على احتلال مدنهم وأرضهم أوائل فترة الحروب الصليبية(أواسط القرن الثاني عشر الميلادي)، صحيح أن النص لا يتعدى في مجموعه سبع صفحات تقريبا، ولا يقدم تفصيلات تاريخية كثيرة، ولكنه يضيء جانباً مهماً من مرحلة حاسمة من تاريخ الإسلام والمسلمين في الأندلس في تلك الفترة. وما يجدر ذكره في هذا المجال أن هذا النص - على أهميته - غير محقَّق تحقيقا علميا، وإنما منشور وحسب، فقد نشر مرتين، نشره في الأولى حسين مؤنس مع ثلاث وثائق أخرى في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة، المجلد١١، سنة ١٩٤٩، ص١٣٢-١٣٧، مع بعض تعليقات بسيطة جدا، ونشره في الثانية محمد عبدالله عنان ملحقا بكتابه(عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس)، القسم الأول(عصر المرابطين)، القاهرة، سنة ١٩٦٣، ص٥٣٨-٥٤١ - خلواً من أي ملاحظة أو تعليق، وفي كلتا الحالتين ظل الأمر أمر نشر، يضاف إلى ذلك أن الباحثَين — وهما المؤرخان الجليلان - قد وقعا في بعض الهفوات في قراءة النص كما سيتضح لاحقا، إضافة إلى أنهما لم يعلقا عليه بشيء ذي بال؛ ما دفعني - وقد وقعت على مخطوطة النص - إلى تحقيقه تحقيقا علميا أرجو أن يجعل نص الرسالة قريبا من صورته الأصلية الذي كتبه عليه منشئُه، ولمّا لم يكن للرسالة نسخة مخطوطة أخرى يمكن مقارنتها بهذه النسخة فقد اعتمدتها نسخة وحيدة، باحثا عن أصولها في المصادر التي أَخذ الكاتب بعض أجزائها منها، سواء أكانت نصوصا مقتبسة، أم أفكارا مستفادة، أم معاني متضمنة، وقد عرّفت بمن يحتاج إلى تعريف ممن ورد اسمه فيها، ووضحت بعض المفاهيم والمسائل النحوية والصرفية التي ضمتها، وشرحت معاني بعض المفردات المحتاجة إلى شرح فيها، ورب قائل يقول: ما الفرق بين نشر حسين مؤنس ومحمد عبدالله عنان لهذه الرسالة معتمدين على نسخة واحدة دون تحقيق، أو بتعليقات بسيطة، وبين تحقيقنا لها معتمدين على النسخة نفسها التي اعتمدها الناشران؟ لا بد من

(١) أبو الحسن ثابت بن عبدالله بن ثابت بن سعيد بن ثابت بن قاسم بن ثابت بن حزم بن عبدالرحمن بن مطرِّف بن سليمان العوفي، من أهل سرقسطة، كان من أهل العلم والعمل، بارعا في الفقه، متضلِّعا من الأحكام، ولي القضاء بسرقسطة قبل سقوطها بيد ابن رذمير (سنة ٥١٢هـ)، وخرج منها بعد سقوطها فاستوطن قرطبة، من مؤلفاته (كتاب الدلائل)، وهو كتاب شهير، أخذ عن أبيه ببلده سرقسطة، وروى عنه عن سلفه، توفي بقرطبة - وقيل بغرناطة - سنة(٥١٤هـ)، وكان نبيه الحسب يفاخر أهلَ الأندلس بأوائل سلفه كون أكثرهم من العلماء. انظر: ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبد الملك( ٤٩٤هـ//١١٠٠م-٥٧٨هـ//١١٩٧م)، **الصلة**، القسم الأول، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦، (المكتبة الأندلسية،٤)، ص١٢٢-١٢٣، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن بشكوال، الصلة، وابن فرحون، برهان الدين إبراهيم بن علي بن محمد بن فرحون اليعمري المالكي(ت٧٩٩هـ//١٣٩٦م)، **الديباج المذهَّب في معرفة أعيان علماء المذهب**، دار الكتب العلمية، بيروت، [ ت]، ص ١٠٢.

التأكيد مرة أخرى أن نشر الباحثين لهذا النص يعتوره بعض الأخطاء في القراءة، ويفتقر إلى التعليقات والتوضيحات الضرورية، ثم أن بعض المصادر لم تكن قد ظهرت عندما نشرا النص ليفيدا منها فيه، حتى أن حسين مؤنس عندما أراد أن يعرّف بالكاتب قال: "ليست لدينا أي معلومات عن هذه الشخصية"[١]، يضاف إلى ذلك أن الناشرَين مؤرخان، وهما بحكم تخصصهما واهتمامهما لم يكونا معنيين بطبيعة النص الفنية، ولا بمصادره الأدبية، وإني لعلى يقين أن تصحيح الأخطاء في النصوص المحققة والمنشورة، وإغناء هذه النصوص بالتعليقات والتوضيحات أمر غاية في الأهمية، وقد يفوق في أهميته تحقيق النصوص الجديدة.

يضاف إلى ذلك أنني خصصت القسم الثاني — وهو القسم الأكبر - من هذا البحث لدراسة النص دراسة فنية في ضوء الدراسات النقدية الحديثة؛ ما قد يزيد في تجلية جوانبه خاصة الفنية، وما قد يساعد في تذوقه، والإفادة منه بشكل أكبر، فعنيت بدراسة الرسالة من حيث بناؤها الفني، وطبيعة أسلوبها، وميزاتها الفنية.

وبذلك فقد جمعتُ في هذا البحث بين التحقيق العلمي والدراسة الفنية، لنص لم يسبق تحقيقه أو دراسته؛ رغبة مني في إظهاره بشكل علمي صحيح، وفي تخليصه مما علق به من أخطاء القراءات، وشح التعليقات، إضافة إلى دراسته فنيا في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، آملا من كل ذلك إتمامَ الفائدة التي يهدف إليها البحث العلمي الجاد. ومع ذلك فإني لا أدعي الكمال لبحثي هذا، فما هو إلا محاولة أرجو أن تقترب من الصواب، وهذه نعمة إن تحققت، وإن كان الأمر غير ذلك فعذري أني اجتهدت فيه غاية جهدي.

## القسم الأول: التحقيق:

### وصف المخطوط:

تقع الرسالة في مجموع خطي محفوظ في مكتبة الأسكوريال بمدريد برقم ٤٨٨-٤٨٩، وتوجد نسخة مصورة عنه في مركز الوثائق والمخطوطات/الجامعة الأردنية دون رقم، وهذه هي النسخة الوحيدة التي وصلتنا من رسالة قاضي سرقسطة ثابت بن عبدالله التي بعث بها إلى أبي الطاهر تميم[٢] مستنجدا به على

(١) حسين مؤنس(١٣٢٩هـ//١٩١١م-١٤١٦هـ//١٩٩٦م)، "أربع وثائق: حققها ونشرها حسين مؤنس"، مكتبة الأسكوريال، رقم٤٨٨-٤٨٩، **مجلة كلية الآداب**، المجلد١١، جامعة القاهرة، ١٩٤٩، ص١٣٢-١٣٧. ص١٣١، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: حسين مؤنس، " أربع وثائق ".

(٢) أبو الطاهر تميم بن يوسف بن تاشفين، ولي شرق الأندلس سنة٥٠١هـ، وفي سنة ٥٠٤هـ ولي مدينة تلمسان، ثم ولي شرق الأندلس سنة٥١٠هـ، ثم سائر بلاد الأندلس سنة٥١٥هـ حتى وفاته، قدم إلى سرقسطة منجدا وذلك قبيل سقوطها سنة ٥١٢هـ إبان توليه شرق الأندلس، ولكنه لم يلاق ابن رذمير، حيث كان المرابطون مترددين يراوغون في اللقاء، فقد كان الإسبان أكثر عددا وأعظم قوة، في حين كان المرابطون يعانون في هذه السنوات تضعضعا واضحا ويمنون بهزائم متكررة أمام هذا القائد الإسباني، وقد استقر هذا التردد نهاية

القائد الإسباني ابن رذمير(1)(Ibn-Radmire) عندما حاصر مدينة سرقسطة سنة (٥١٢هـ).

الأمر على موقف يتصف بالنكوص؛ ما تسبب في سقوط المدينة في يد ابن رذمير، وقد مدح ابن رحيم أبا الطاهر تميم في موقف آخـــر في إحدى قصائده قائلا:

[الطويل]

على المرهفاتِ البيضِ والسُّمُّرِ الملدِ تدورُ رحى المُلْكِ المتّوجِ بالمجـــدِ
أيابنَ أميرِ المسلمينَ لكَ العُلَى ألا للمعالي ما تعيدُ وما تبدي
فما العزُّ إلا في الصوارمِ والقنا ولا الخيرُ إلا في المطهَّمةِ الجُـــردِ
لكَ اللهُ ! جُرْدُ الأعوجيّةِ تشتكي بما حُمِّلَتْه من ذميلٍ ومن وخدِ
فديناك كم أوردتَها سبلَ الهدى وأصدرتَها في ظلِّ ألويةِ المجـــدِ!

انظر: ابن عذاري، أبو عبدالله محمد بن أحمد المراكشي(ت٦٩٥هـ//١٢٩٥م)، **البيان المغرب في أخبار ملوك الأنـــدلس والمغـــرب**، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، [بيروت]، ١٤٠٠هـ//١٩٨٠م، ج٤ص ٤٨-٦٧،٥٥،٤٩-٧٢، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن عذاري ، البيان المغرب، وانظر: ابـــن خاقـــان، أبـــو نـــصر الفـــتح بـــن محمـــد بـــن عبيـــدالله القيـــسي الإشبيلي(ت٥٢٩هـ//١١٣٤م)، **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، حققه وعلق عليه حسين يوسف خريوش، مكتبـــة المنـــار، الزرقـــاء، ١٤٠٩هـ//١٩٨٩م، ج١ص٣٥٦-٣٥٧، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن خاقان، قلائد العقيان، وانظر: ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي الرومي(ت٦٢٦هـ//١٢٢٨م)، **معجم البلدان**، دار التراث العربي، بيروت، ١٣٩٩هـ//١٩٧٩م، ج٣ص٢١٢-٢١٤، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ياقوت الحموي، معجـــم البلدان، وابن أبي زرع، أبو محمد علي بن أبي زرع الفاسي(ت٧٤٢هـ//١٣٤١م)، **الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار المغـــرب وتاريخ مدينة فاس**، دار المنصور، الرباط، ١٩٧٢، ص١٦٤، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابـــن أبي زرع، الأنيس المطرب.

(١) ابن رَذْمِيْر أو ابن ردمير (Ibn-Radmire)، ويُسمى ألفونسو الأول المحارب (Alfonso Elbatallador)، يطلق عليـــه العـــرب اســـم أَلْفُـــنْش والأذفنش، وهو قائد إسباني شديد البأس، ظهر بعد موت الفونسو السادس سنة ٥٠٢هـــ، وقد عمل بإلحاح على طرد المـــسلمين مـــن الأندلس، كان ملكا لأرغون (Aragon) ونفار، تزوج من الملكة أوراكة ابنة ألفونسو السادس ملك قشتالة بعد وفاته، فاتحدت المملكتـــان في مملكة واحدة بداية القرن السادس الهجري، ولكن هذا الزواج لم يكن موفقا، فدخلت المملكتان في حروب داخلية مكنت المرابطين من التوغل في أراضي قشتالة، ولكن ابن رذمير اجتاح بجيوشه الأندلس سنة٥١٩هـــ دون أن يستولي علـــى الأرض؛ وذلـــك بقـــصد إذلال المرابطين وإزالة مهابتهم من نفوس المسلمين والنصارى معا، حكم مدة ثلاثين سنة بين سنتي ٤٩٩هـ//١١٠٤م- ٥٢٩هـــــ//١١٣٤م، توفي سنة(٥٢٩هـ//١١٣٤م) بعد هزيمته في موقعة أفراغة، لمزيد من المعلومات انظر: ابن خاقان، قلائد العقيـــان، ج٢ص٦٥٢-٦٥٣، وابن عذاري، البيـــان المغـــرب، ج٤ص٤٠، وانظـــر: ابـــن الأبـــار، أبوعبـــدالله محمـــد بـــن عبـــدالله ابـــن أبي بكـــر القـــضاعي اليربوعي(٥٩٥هـ//١١٩٨م- ٦٥٨هـ//١٢٥٨م)، **الحلة السيراء**، حققه وعلَق حواشيه حسين مؤنس، الـــشركة العربيـــة للطباعـــة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ج٢ص٢١٣، ٢٤٩، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن الأبار، الحلـــة الـــسيراء، وانظر: ابن أبي زرع، **الأنيس المطرب**، ص١٦٣-١٦٤، ولسان الدين بن الخطيب، أبـــو عبـــدالله محمـــد بـــن عبـــدالله بـــن ســـعيد اللوشي(ت٧٧٦هـ//١٣٧٤م)، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، حقق نصه ووضع مقدمته وحواشيه محمد عبدالله عنان، مكتبـــة الخـــانجي، القاهرة، ١٣٩٥هـ//١٩٧٥م، ج٣ص١٠٨، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: لسان الـــدين بـــن الخطيـــب، الإحاطة في أخبار غرناطة، وبطرس البستاني (١٨١٩–١٨٨٣م)، **دائرة المعارف: قاموس عام لكل مطلب وفن**، دار المعرفة، بـــيروت، [ت]، مادة (ابن ردمير)، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: البستاني، دائرة المعارف، وانظر: جمعة شيخة، **الفـــتن والحروب وأثرها في الشعر الأندلسي: من سقوط الخلافة ق٦هـ//١١م - سقوط غرناطة ق٩هـ//١٥م**، تونس، المكتبة المغاربيـــة، ١٩٩٤، ج٢ص٨٣-٩٥،٨٥، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: جمعة شيخة، الفتن والحروب، وقد أشار إليـــه الأعمى التطيلي في إحدى قصائده يذكر هزيمته في طلبيرة سنة ٥٠٣هـــ:

[الوافر]

سلْ الأذفنشَ أينَ الحربَ منهُ وربَّتَـــما أجـــابَ المستعينُ

الأعمى التطيلي: أبو جعفر أحمد بن عبدالله بن هريرة(ت٥٢٥هـ).، **ديوان الأعمى التطيلي** ، تحقيق إحسان عبـــاس، دار الثقافـــة، بيروت، [ت]، ص٢٠١، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: الأعمى التطيلي، ديوان الأعمى التطيلي، كما أشـــار ابن الصيرفي إلى هزيمته في أفراغة، لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج٢ص٤٠٩، وقد أشار إليه ابـــن أبي الخـــصال في

وتقع الرسالة في سبع صفحات تقريبا، تبدأ بالترويسة: " رسالة كتب بها قاضي سرقسطة والجمهور من أهل سرقسطة والجمل فيها ... واستغلبها أعادها الله" ٥٨/ب، يتلوها بداية الرسالة " من ملتزمي طاعة سلطانه ومستنجديه على أعداء الله..." ٥٨/ب، وينتهي آخرها بـــ " والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته "٦١/ب، وقد ورد أولها وهو ستة أسطر في الصفحة (٥٨/ب) من المخطوط، في حين ورد آخرها وهو ثمانية أسطر في الصفحة (٦١/ب) منه، أما فيما بينهما من صفحات فقد ورد في كل صفحة من المخطوط خمسة عشر سطرا، متوسط عدد كلمات السطر الواحد إحدى عشرة كلمة، والرسالة مكتوبة بخط أندلسي متوسط الوضوح، غير أنه لم يُذْكَر اسم ناسخها ولا تاريخ نسخها.

**(٥٨/ب) رسالة كتب بها قاضي سَرَقُسْطَة والجمهور فيها**

**إلى الأمير أبي طاهر تميم بن يوسف بن تاشفين**

**حين حاصرها ابن رذمير واستغلبها أعادها الله**

من ملتزمي طاعة سلطانه ومستنجديه على أعداء الله، ثابتِ بن عبد الله وجماعةِ سرقسطة من الجُمَلِ[(١)] فيها من عباد الله، أطالَ الله بقاء الأمير الأجل، الرفيع القدر والمحل، لِحَرَمِ الإسلام يمنعه[(٥٩/أ)]، ومن كرب عظيم على المسلمين يزيحه عنهم ويرفعه، كتابنا أيدك الله بتقواه، ووفقك لاشتراء دار حسناه بمجاهدة عداه يومَ الثلاثاء السابعَ عشرَ من الشهر المبارك شعبان عن حال عظم بلاؤها، وادلهمت ضراؤها:

---

مخمسة له، يخمّس فيها قصيدة أبي تمام " السيف أصدق أنباء من الكتب "، ويمدح الأمير أبا إسحاق إبراهيم بن يوسف شقيق أبي الطاهر تميم، ويغريه فيها بالبطش بابن رذمير؛ جزاء ما شنَّ على الأندلس وأهلها من حروب، يقول:

[البسيط]

اغضبْ لعيثِ ابنِ رذميرَ فقدْ مردا — واجررْ عليهِ لريحِ النصرِ ذيلَ ردا
بوقعةٍ ترتمي أمواجُهـــا زبـــدا — بكلِّ أدهمَ تعطيــهِ البروقُ يدا
باللــيلِ مشتملٍ بالفجــرِ منتقبِ
لعلَّ ما سرَّ هذا الخائنَ البَطِــرا — يجنيــهِ مــا ســاءَهُ غِبَّــا ومُختَبَرا
فربَّ واردِ غيٍّ لم يجدْ صــدرا — وســـاقطٍ لــديهِ في الذي حفرا
ومُحْرَقٍ بلظى ما حشَّ من حطبِ
أراهُ قدْ لــجَّ في استدراجهِ القدرُ — واستــشرفتْهُ وحثــّتْ نحوَهُ سقرُ
وكلُّ يومٍ لــهُ نحــوَ الردى سفرُ — تدنــي منيَّــتَهُ الآصــالُ والبُكَرُ
إنَّ القضاءَ يحدوهُ بلا طلبِ

انظر: ابن أبي الخصال، أبو عبدالله بن أبي الخصال الغافقي الأندلسي(ت٥٤٠هـ//١١٤٥م)، رسائل ابن أبي الخصال، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ١٤٠٨هـ//١٩٨٧م، ص٤٧-٤٨.

(١) الجُمَل: جمع جُمْلَة، وهي جماعة الشيء، وأجملَ الشيء جمعه عن تفرق. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(جمل)، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن منظور، لسان العرب، وقد قرأها حسين مؤنس" الجمهور"، حسين مؤنس، "أربع وثائق" ص١٣١، والصحيح ما اثبتناه في النص.

فنحن في كرب عظيم، وجَهْد أليم، قد جلَّ(1) العزاء والخطب، وأظلَّنا الهلاك والعَطْب، فياغوثاه! ثم ياغوثاه! إلى الله دعوة من دعاه وأمَّلَه لدفع الضُرِّ ورجاه، سبحانه المرجوُّ عند الشدائد، الجميل الكرم والعوائد، ويا لَله! ويا لَلإسلام! لقد انتهك حماه، وفُضَّتْ عراه(2)، وبلغ المأمول من بيضته(3) عداه، ويا حسرتا! على حضرة قد أشفت(4) على شفى الهلاك طالما عُمِرتْ بالإيمان وازدهت بإقامة الصلوات وتلاوة القران؛ ترجع مرابع(5) للصلبان، ومشاهد ذميمة لعبدة الأوثان، ويا ويلاه! على مسجد جامعها المكرَّم وقد كان مأنوسا بتلاوة القرآن المعظَّم، تطؤه الكفرة الفسّاق بدميم(6) أقدامها، ويؤمِّلون أن يدنسوه بقبيح آثامها، ويعْمُروه بعبادة أصنامها، ويذروه معاطنَ(7) لخنازيرها، ومواطن لخماراتها ومواخيرها(8)، ثم يا حسرتا! على نسوة مكنونات عذارى يعدن في أوثاق الأسارى، وعلى رجال أصبحوا حيارى، بل هم سكارى، وما هم بسكارى، ولكن(9) الكرب الذي دهمـــهم شديد، والضر(59/ب) الـــذي مسّـَهم عظيم

جهيد(10)؛ من حذرهم على بنيات قدْ كُنَّ من الستر يخبأنَ(1) الوجوه أن يروا فيهن السوء والمكروه، وقد

---

(1) جلَّ: يجلُّ يعظم ويصغر، وهي من الأضداد، ومصدرها جلل، ويقال للكبير والصغير جلل. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة( جلل).
فمثال الأول قول الحارث بن وعلة بن مجالد الشيباني الذهلي(سنة وفاته غير معروفه):

[الكامل]

قومي همُ قتلوا أميمَ أخي فـــإذا رميتُ يصيـــبني سهمي
فلئنْ عفوتُ لأعفونْ جللاً ولئنْ سطوتُ لأوهننْ عظمي

القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي(ت356هـــ/966م)، **الأمالي**، دار الكتب العلمية، بيروت، [ت]، ج2 ص262.
ومثال الثاني قول لبيد بن ربيعة:

[الرمل]

كلُّ شيءٍ ما خلا اللهُ جَلَلْ والفتى يســـعى ويُلْـــهِيْهِ الأَمَـــلْ

لبيد بن ربيعة بن مالك العامري(ت41هـــ/661م)، **ديوان لبيد بن ربيعة**، شرح الطوسي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نـــصر الحتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1414هـــ/1993م. (سلسلة، شعراؤنا)، ص134، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية علـــى النحو التالي: لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة.

(2) عُرَاه: عُرى جمع عروة، وعرّى الشيء اتخذَ له عروة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عرا)، قال تعالى: " فقد استمسك بالعروة الـــوثقى لا انفصام لها "، سورة البقرة آية256.

(3) البيضة: بيضة الدار وسطها، وبيضة الإسلام جماعتهم، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (بيض).

(4) أشفت: أشفى على الشيء أشرف عليه، وأشفى على الموت أشرف عليه واقترب منه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (شفى).

(5) مرابع: مفردها مربع، وهي مكان الإقامة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ربع).

(6) الدميم: الطين وما شابهه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(دمم).

(7) معاطن: مفردها معطن، وهي مبارك الإبل على الحوض إذا رويت ثم بركت، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عطن).

(8) مواخيرها: جمع ماخور، وهي بيوت الريبة ومجمع أهل الفسق والفساد وبيوت الخمارين، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (مخر).

(9) في الأصل " ولاكن "، وهي طريقة أهل الأندلس والمغرب في كتابتها.

(10) جهيد: كل ما جَهَدَ الإنسان من مرض أو أمر شاق، فالإنسان مجهود أو جهيد أي بالغ منه الإجهاد مبلغا كبيرا، ويقال كذلك: مرعـــى جهيد أي جهدته الماشية بالرعي لطيبه فأكلته، انظـــر: مـــادة(جهـــد) في: ابـــن فـــارس، أبـــو الحـــسين أحمـــد بـــن فـــارس بـــن زكريا(ت395هـــ/1004م)، **مقاييس اللغة**، تحقيق وضبط عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، [م]، 1399هـــــ/1979م، وابـــن

كن لا يبدونَ(٢) للنظّار، فالآن حان أن يبرزنَ إلى الكفار، وعلى صبية أطفال قد كانوا نشأوا في حجور

مالك، محمد بن عبدالله بن مالك الجياني(٥٩٨هـ//١٢٠١م– ٦٧٢هـ//١٢٧٣م)، **إكمال الأعلام بتثليث الكلام**، رواية محمد بن أبي الفتح البعلي الحنبلي، تحقيق ودراسة سعد بن حمدان الغامدي، مكتبة المدني، جدة، ١٤٠٤هـ//١٩٨٤م.

(١) قرأها حسين مؤنس،" **أربع وثائق** "، ص١٣٣ " نجبار "، ويبدو أنه لم يرتح إلى هذه القراءة فعلّق في حاشية الصفحة: " كذا في الأصل، ولعل صحتها " نجيبات " أو " مخدرات "، وقرأها محمد عبدالله عنان (١٣١٦هـ//١٨٩٨م-١٤٠٦هـ//١٩٨٦م) " نجبان "، **عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس، القسم الأول(عصر المرابطين)**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص٥٣٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد عبدالله عنان، عصر المرابطين والموحدين، ولم يعلق الباحث على قراءته بشيء، والصحيح ما أثبتناه، والكاتب يولّد هذا المعنى ويستفيده من قول الشاعر الجاهلي الربيع بن زياد بن عبدالله بن سفيان العبسي، الذي يصوّر فيه نساء قبيلته يندبن مالك بن زهير بن جذيمة العبسي- وقد قتل في حرب داحس والغبراء - كاشفاتٍ وجوهَهن بعد أن أخذت القبيلة بثأره، وهذه عادة العرب في الجاهلية، لا تكشف نساؤهم وجوههن في الندب إلا بعد الأخذ بثأر القتيل، وقد كان ستر الصيانة قبل ذلك مسبلا عليهن؛ لتسترهن ولارتفاعهن عن التبرج؛ إذ كنَّ بيضات خدور وربات حجال وستور، يقول:

[الكامل]

مَنْ كانَ مسرورا بمقتلِ مالكٍ     فليأْتِ ساحتنا بوجه نهارِ
يجدُ النساءَ كواشفا يندبْنَهُ     يَلْطِمْنَ أَوْجُهَهُنَ بالأَسْحَارِ
قدْ كُنَّ يَخْبَأْنَ الوجوهَ تَستُّرا     فاليوم قدْ أَبْرَزْنَ لِلنُّظَّارِ

انظر: المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي(ت٤٢١هـ//٩٣٣م)، **شرح ديوان الحماسة**، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، ط٢، لجنة التأليف والترجمة والنشر، [القاهرة]، ١٣٨٧هـ//١٩٦٨م، ج٢ص٩٩١-٩٩٧، وانظر: ابن طباطبا، محمد بن طباطبا العلوي(ت٣٢٢هـ//٩٣٣م)، **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦، ص٢٨-٢٩، ويروى البيت الثالث برواية أخرى، والمعنى متقارب على اختلاف الروايتين:

[الكامل]

قد كنَّ يكُنَّنَ الحديث تسترا     فالآنَ حين بدون للنظّارِ

حمزة بن حسن الأصفهاني(ت٤٦٠هـ//١٠٦٧م)، **التنبيه على حدوث التصحيف**، تحقيق محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ١٣٨٧هـ//١٩٦٧م، ص١٣٧.

(٢) يبدون: يظهرن ويبرزن، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (بدا)، وهي صيغة تصلح أن تكون للنساء، مثال ذلك قوله تعالى: " وإن طلقتموهن من قبل أن تمسوهن وقد فرضتم لهن فريضة فنصف ما فرضتم إلا أن يَعْفُوْنَ "، سورة البقرة آية٢٣٧، وتصلح هذه الصيغة أيضا للدلالة على الرجال، والفرق بين يبدون الدالة على الرجال ويبدون الدالة على النساء أن الواو في الأولى واو جماعة، وهي ضمير يعود على الرجال، والنون فيها علامة رفع تحذف في حالتي النصب والجزم، فـ(الرجال يبدون، ولن يبدوا، ولم يبدوا)، ووزن التي هي للرجال(يفعون)، أما الواو في الثانية – الدالة على النساء - فهي لام الفعل، والنون نون النسوة، والفعل معها يُبنى على السكون (يبدونْ)، ولا أثر للعوامل في لفظه(لن يبدون، لم يبدون)، فهو في موضع الرفع والنصب والجزم على لفظ واحد، وهي في هذه الحالة على وزن (يَفْعُلْنَ)، لأن الواو هي لام الفعل، للمزيد عن هذا الموضوع راجع: الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد(ت٢٠٧هـ//٩١٩م)، **معاني القرآن**، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٠، ج١ص١٥٥، وانظر: النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل(ت٣٣٨هـ//٩٤٩م)، **إعراب القرآن**، تحقيق زهير غازي زاهد، رئاسة ديوان الأوقاف، بغداد،١٣٩٧هـ//١٩٧٧م، ج١ص٢٧١-٢٧٢، وانظر: ابن الأنباري، عبدالرحمن بن محمد بن عبيدالله الأنصاري(ت٥٧٧هـ//١١٨١م)، **البيان في غريب القرآن**، تحقيق طه عبدالحميد طه، مراجعة مصطفى السقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤٠٠هـ//١٩٨٠م، ج١ص١٦٢-١٦٣، والعكبري، أبو البقاء عبدالله بن الحسين(ت٦١٦هـ//١٢١٩م)، **التبيان في إعراب القرآن**، تحقيق علي محمد البجاوي، نشر عيسى البابي الحلبي، [القاهرة]، [ت]، القسم الأول ص١٩٠، والهمذاني، المنتجب حسين بن أبي العز(ت٦٣٤هـ//١٢٣٦م)، **الفريد في إعراب القرآن المجيد**، تحقيق فهمي حسن النمر وفؤاد علي مخيمر، دار الثقافة، الدوحة،١٤١١هـ//١٩٩١م، ج١ص٤٨٠، وانظر: الكرباسي، محمد جعفر الشيخ إبراهيم

الإيمان يصيرون في عبيد الأوثان، أهل الكفر وأصحاب الشيطان، فما ظنُّك أيها الأمير بمن يلوذ به - بعد الله - الجمهور بأمةٍ هي وقائد(١) هذه العظائم الفادحة، والنوائب الكالحة؟! هو المطالب بدمائها؛ إذ أسْلَمَها في آخر ذمائها، وتركها أغراضا لأعدائها، حين أحجم عن لقائها، فإلى الله بك المشتكى(٢)، ثم إلى رسوله المصطفى، ثم إلى ولي عهده أمير المسلمين(٣) المرتضى، حين ابتعثك بأجناده، وأمدك بالجمِّ الغفير(٤) من أعداده، نادبا لك إلى مقارعة العدو المحاصر لها وجهاده، والذب عن أوليائه المعتصمين بحبل طاعته، والمحتملين السبعة الأشهر(٥) الشدائد الهائلة في جنب موالاته ومشايعته، من أمة(٦) قد نَهَكَهُمْ ألمُ الجوع، وبلغ المدى بهم من الضرِّ الوجيع(٧)، قد برَّحَ بهم الحصار، وقعدت عن نصرهم الأنصار، فترى الأطفال بل الرجال جوَّعا يجرون، يلوذونَ برحمة الله ويستغيثون، ويتمنونَ مقدمَكَ بل يتضرعون، حتى كأنَّكَ قلتَ اخسأوا فيها ولا تكلِّمون! وما كان إلا أن وصلت – وصلَ اللهُ برَّكَ بتقواه - على مقربة من هذه الحضرة، ونحن(٦٠/أ) نأمل منك - بحولِ اللهِ - أسبابَ النصرة بتلك العساكر التي أقر العيون بهاؤها، وسر النفوس زهاؤها، فسرعان ما انثنيتَ وما انتهيت! وارعويتَ وما أدنيت! خائبا عن اللقاء، ناكصا على عقبيك عن الأعداء، فما أوليتنا غناء، بل زدتنا بلاء، وعلى الداء داء بل أدواء، وتناهت بنا الحال جهدا والتواء، بل أذللت الإسلام والمسلمين، واجترحتَ(٨) فضيحةَ الدنيا والدين، فيا لَله! ويا لَلإسلام! لقد اهتُضِمَ(٩) حرمه

---

الكرباسي، **إعراب القرآن**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٢هـ//٢٠٠١م، ص٣٣٤-٣٣، وانظر: عبدالجواد الطيب، **الإعراب الكامل لآيات القرآن الكريم**، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤١٤هـ//١٩٩٤م، ص٢١٤- ٢١٥.

(١) وقائد: جمع وقدة، وهي ما يحرق من حطب أو نحوه. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (وقد).

(٢) في المخطوط، ص٦٠/أ " المشتكا ".

(٣) أمير المسلمين: لقب كان المرابطون أول من اتخذه للتمييز بينه وبين لقب أمير المؤمنين، وكان يُلقب به الأمراء المستقلون، على أن المرابطين ظلوا يعترفون بسلطان العباسيين ولم يفكروا في أن يخلعوا على أنفسهم لقب أمير المؤمنين، فأسسوا بهذا منصبا أقل من الخلافة.(A.j.wensinck)، **دائرة المعارف الإسلامية**، أصدرها بالإنجليزية والفرنسية والألمانية هوتسما...وآخرون، وترجمها إلى العربية عن الأصلين الإنجليزي والفرنسي أحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبدالحميد يونس، راجعها محمد مهدي علام، الشعب، [القاهرة]، [ت]، مادة (أمير المسلمين).

(٤) الغفير: جاء القوم جما وغفيرا، أي جاءوا بجماعتهم، الشريف والوضيع ولم يتخلف أحد وكانت فيهم كثرة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (غفر).

(٥) يقصد مدة حصار ابن رذمير لسرقسطة حتى تاريخ كتابة هذه الرسالة – يوم الثلاثاء ١٧ شعبان سنة٥١٢هـ//١١١٨م، وقد تحدث ابن أبي زرع عن أهوال حصار ابن رذمير لسرقسطة في حوادث سنتي٥١٢هـ - ٥١٣ هـ، انظر: ابن أبي زرع، الأنيس المطرب، ص١٦٢-١٦٣.

(٦) في المخطوط، ص٥٩/ب " من أمة "، وقد يكون صوابها " بأمة "، وذلك قياسا على الجملة السابقة: " فما ظنك أيها الأمير...بأمة هي وقائد هذه العظائم الفادحة؟! "، وكأنه يقول ثانية: فما ظنك أيها الأمير " بأمة قد نهكهم ألم الجوع؟! ".

(٧) الوجيع: الموجِع، ضَرَبْتُهُ ضربا وجيعا أي موجعا. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (وجع).

(٨) اجترح: جرح الشيء واجترحه كسبه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (جرح)، قال تعالى:" أم حسب الذين اجترحوا السيئات أن نجعلهم كالذين آمنوا وعملوا الصالحات "، سورة الجاثية آية٢١.

(٩) اهْتُضِمَ: ظُلِم، اهتضمه وهَضَّمه، ظلمه وغصبه وقهره، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (هضم).

وحماه اشد الاهتضام، إذ أحجمتْ أنصاره عن إعزازه أقبحَ الإحجام، ونكصتْ عن لقاء عدوه وهو في فئةٍ قليلة، ولَمّةٍ[١] رذيلة، وطائفةٍ كليلة، يستنصر بالصلبان والأصنام، وأنتم تستنصرون بشعار الإسلام[٢]، وكلمةُ اللهِ هي العليا، ويدُهُ الطولى[٣]، وكلمةُ الذين كفروا السفلى، وإنَّ من وَهَنِ الإيمان وأشد الضَعْف الفرارَ عن الضِعف، فكيفَ عن أَقلّ من النصف؟! فما قبحُ من رضيَ بالصَغَارِ، وسِيْمَ[٤] خُطَّةَ الخسف؟! فما هذا الجبنُ والفزع؟! وما هذا الهلعُ والجزع؟! بل هذا العارُ والضَبَع؟![٥] أتحسبون يا معشر المرابطين وإخواننا في ذات الله المؤمنين إن سبق على سرقسطة القَدَر بما يُتَوَقّعُ منه المكروه والحذر أنكم تبلعون بعدها ريقا؟![٦] وتجدون في سائر بلاد الأندلس - عصمها الله - مسلكا من النجاة أو طريقا؟! كلا والله ليسومنَّكُمْ الكفارُ عنها جلاءً وفرارا،(٦٠/ ب) وليخرجنَّكُمْ منها دارا فدارا، فسرقسطة - حرسها الله — هي السد الذي إن فُتِقَ[٧] فُتِقَتْ بعدَه أسداد، والبلد الذي إن استبيح لأعداء الله استبيحت له أقطار وبلاد، فالآن أيها الأمير الأجل هذه أبواب الجنة قد فتحت، وأعلام الفتح قد طلعت، فالمنيةُ ولا الدنية[٨]، والنارُ ولا العار[٩]، فأين النفوس الأبية؟! وأين الأنفة والحميّة؟! وأين الهمم المرابطية؟! فلتقدحْ عن زنادها،

(١) لَمّة: لُمَّةُ الرجل أصحابه، واللِّمَّة شعر الرأس، واللَّمَّة الشيء المجتمع. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (لمم).

(٢) يريد عبارة: " لا إله إلا الله ".

(٣) في المخطوط، ص٦٠/ا " الطولا ".

(٤) في المخطوط، ص٦٠/ا " وسيما "، والصواب ما أثبتناه، و(سِيْمَ): صيغة الفعل المبني للمجهول من الفعل سام يسوم، سامه الأمر يسومه سوما كلّفه إياه، وأكثر ما يستعمل للعذاب والشر والظلم، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سوم).

(٥) في المخطوط، ص٦٠/ا " الظَبَع "، والصواب ما أثبتناه، والضَبَع: مَدُّ الأضباع، أي الإسراع في السير وشدة الجري فيه، والأضباعُ الأعضاد، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ضَبَع).

(٦) كناية عما سيلاقيه المسلمون بعد سقوطها من الأهوال والأخطار.

(٧) الفتق: خلاف الرتق، فتَقه يفتقه فتقا شقَّه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (فتق).

(٨) " المنيةُ ولا الدنيةُ "، من وصية لأوس بن حارثة يوصي ابنه مالكا: " يا مالك، التجلّد لا التبلّد، والمنية ولا الدنيّة، وشرُّ الفقر الخضوعُ، وخيرُ الغنى القُنوعُ "، راجع: أبو عبيد القاسم بن سلاّم(٢٢٤هـ//٨٣٨م-٣٣٨هـ//٩٤٩م)، **كتاب الأمثال**، حققه وعلق عليه وقدم له عبد المجيد قطامش، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٤٠٠هـ//١٩٨٠م، ص١٣، والبكري، أبو عبيد عبدالله بن عبدالعزيز(٤٨٧هـ//١٠٩٤م)، **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام**، حققه وقدم له إحسان عباس وعبد المجيد قطامش، ط٢، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٣هـ//١٩٨٣م، ص٢٩٠، والعسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله ابن سهل(ت٣٩٢هـ//١٠٠١م)، **جمهرة الأمثال**، حققه وعلّق حواشيه ووضع فهارسه محمد أبو الفضل إبراهيم وعبدالمجيد قطامش، المؤسسة العربية الحديثة، بيروت، ١٣٨٤هـ//١٩٦٤م، ج٢ص٢٥٣، والميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني(ت٥١٨هـ//١١٢٤م)، **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٧هـ//١٩٨٧م، ج٣ص٣١٦، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: الميداني، مجمع الأمثال.

(٩) " النارُ ولا العار"، أي تجنب العار وكن في النار، ويضرب لمن يدعى إلى إيثار التلف على قبح السيرة، فيجب على الحر أن يؤثر الموت على الذل، وأن يفضّل التعذيب بالنار على احتمال العار، قال ليث بن نصر بن سيار:

بانتضاء[1] حدِّها وامتضاء[2] جَدِّها واجتهادها، وملاقاة أعداء الله وجهادها، فإن حزب الله هم الغالبون، وقد ضمن تعالى لمن يجاهد في سبيله أن ينصره، ولمن حامى عن دينه أن يؤيده ويظهره، فما هذا أيها الأمير الأجل؟! ألا ترغب في رضوانه؟! واشتراء جنانه؟! بمقارعة حزب شيطانه، والدفاع عن أهل أيمانه؟! فاستعن بالله على عدوه وحربه، واعمد ببصيرة - في ذات الله - إلى إخوان الشيطان وحزبه، فإنهم أغراض للمنايا والحتوف، ونهزٌ[3] للرماح والسيوف، ولا ترض بخطة العار، وسوء الذكر والصيت في جميع الأمصار، ولا تك كمن قيل فيه:[4]

[الخفيف]

يجمعُ الجيشَ ذا الألوفِ ويغزو ثـــمَّ لا يـــرزأُ العـــدوَّ فتيلا

ولن يسعك عند الله ولا عند مؤمن عذر في التأخر والارعواء عن مناجزة[61/أ] الكفار والأعداء، وكتابنا هذا أيها الأمير الأجل اعتذارٌ تقوم لنا به الحجة في جميع البلاد، وعند سائر العباد، في إسلامكم إيانا

---

[السريع]

النارُ لا العارُ، فكنْ سيّدا فرّ مِنَ العارِ إلى النارِ

العسكري، جمهرة الأمثال، ج2ص253، والزمخشري، أبو القاسم جارالله محمود بن عمر(ت538هـ//1143م)، الفائق في غريب الحديث، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، [ت]، والقلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي(821هـ//1418م)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، نسخة مصورة عن الطبعةالأميرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، [القاهرة]، [1383هـ//1963م]، ج8ص303، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: القلقشندي، صبح الأعشى، والعجلوني، إسماعيل بن محمد العجلوني الجراحي(ت1162هـ//1748)، كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس، مؤسسة مناهل العرفان، بيروت، [ت].

(1) الانتضاء: نضا الشيء ينضوه نضيا أخرجه منه، ونضا السيف وانتضاه أخرجه من جفنه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (نضا).

(2) الامتضاء: الامتضاء والإمضاء التنفيذ، أمضى الحكم والأمر أنفذه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (مضى).

(3) النهز: اسم الشيء الذي هو معرَّضٌ لك كالغنيمة، والنُهْزَةُ الفرصة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (نهز).

(4) في المخطوط، ص 60/ب:

[الخفيف]

يجمعُ الجيشَ ذا الألوفِ ويغزوا ولا يرزأُ في العدوِّ قتيلا

والصواب ما أثبتاه، والبيت للشاعر عبد قيس بن خفاف التميمي، أحد الشعراء الجاهليين الفحول من بني تميم، وهو من شعراء المفضليات، له المفضّليتان116،117، انظر: المفضل الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى بن عامر بن سالم الضبي(ت168هـ//784م)، **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، ط6، [ ن]، بيروت، [ت]، (سلسلة ديوان العرب: مجموعات من عيون الشعر،1)، ص383-386، والأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد(ت357هـ//967م)، **الأغاني**، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1357هـ//1938م، ج11ص13، كما نسب البيت إلى النابغة الذبياني:

يجمعُ الجيشَ ذا الألوفِ ويغزو ثـمَّ لا يرزأُ الغداةَ فتيلا

النابغة الذبياني(ت18ق.هـ//604م)، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط2، دار المعارف، القاهرة، [ت]، (سلسلة ذخائر العرب،52)، ص170، والفتيل مِثْلُ خيطٍ يكون في شق نواة التمر، يضرب للشيء التافة القليل، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(فتل)، قال تعالى:" بل الله يزكّي من يشاء ولا يظلمون فتيلا "، سورة النساء آية49.

إلى أهل الكفر والإلحاد، ونحن مؤمنون بل موقنون إجابتك إلى نصرتنا، وإعرادك[١] إلى الدفاع عن حضرتنا، وإنك لا تتأخر عن تلبية ندائنا ودعائنا إلى استنقاذنا من أيدي أعدائنا، فدفاعك إنما هو في ذات الله وعن كلمه، ومحاماتك عن الإسلام وحزبه، وذلك الفخر الأمثل لك في الأخرى والدنيا، ومورِّث لك عند الله المنـــزلة العليا، فكم تحيي من أُمم! وتَجْلِي من كروب وغُمَم! وإن تكن منك الأخرى - وهي الأبعد عن متانة دينك وصحة يقينك – فأقبل بعسكرك على مقربة من سرقسطة – عصمها الله – ليخرج الجميع عنها، وتبرأ إلى العدو – وقمه الله[٢] – منها، ولا تتأخر – كيفْ ما كان[٣] - طرفة عين، فالأمر أضيق، والحال أزهق، فعَدِّ بنا عن المَطْل والتسويف، قبل وقوع المكروه والمخوف، وإلاّ فأنتم المطالبون عند الله بدمائنا وأموالنا، والمسؤولون عن صبيتنا وأطفالنا؛ لإحجامكم عن أعدائنا، وتثبُّطِكم[٤] عن إجابة ندائنا، وهذه حال نعيذك أيها الأمير الأجل عنها، فإنها تحمِّلُك من العار ما لم تحمِّلْه أحدا، وتورِّثُك وجميعَ المرابطين الخزي أبدا، فالله الله اتقوه، وأيدوا دينه (٦١/ب) وانصروه، فقد تعيَّنَ عليكم جهاد الكفار، والذب عن الحريم والديار، قال الله: "يا أيها الذين أمنوا قاتلوا الذين يلونكم من الكفار وليجدوا فيكم غلظة" الآية[٥]، ومهما[٦] تأخرتم عن نصرتنا فالله وليٌّ الثأر لنا منكم ورب الانتقام، وقد برئتم بإسلامنا للأعداء من نصر الإسلام، وعند الله لنا لطف خفي، ومن رحمته يترل الصنعُ الحفي، ويغنينا الله عنكم وهو الحميد الغني، ومن متحمِّلي كتابنا هذا - وهم ثقاتنا – تقف من كنه حالنا على ما لم يتضمنه الخطاب، ولا استوعبه الإطناب –بمنِّه - وله أتمُّ الطول[٧] في الإصغاء إليهم، واقتضاء[٨] ما لديهم، إن شاء الله تعالى.

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

---

(١) عرّد الرجل تعريدا فرَّ وهرب، والتعريد سرعة الذهاب في الهزيمة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عرد)، يقول الأعمى التُطَيْلي في علي ابن يوسف بن تاشفين شقيق أبي الطاهر تميم المستنجد به واصفا إياه بالإقدام وعدم التعريد:

[البسيط]

قادَ الجيوشَ إليهمْ من مرابطِها ... ماضٍ إذا عرَّدَ الهيَّابةُ الوَكِـــلُ

يغشى القتالَ فإنْ تَضْلُلْهُ فالتقِهِ ... حيثُ الحتوفُ على الأرواح تقتلُ

الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص١٩٧، وقد غيّر الكاتب وظيفة المفردة في سياق الرسالة " ونحن مؤمنون بل موقنون إجابتك إلى نصرتنا وإعرادك إلى الدفاع عن حضرتنا "، فالتعريد هنا بمعنى الإقدام.

(٢) وقمه: الوقم، الجذب والقهر، وقم الدابة جذب عنانها لتكفَّ، وقم الرجلُ الرجلَ أذله وقهره، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(وقم).

(٣) تبدو العبارة بهذا الشكل مفصولة فيها كلمة " كيف " عن كلمة " ما " عبارةً من اللهجة الشعبية الأندلسية.

(٤) تثبُّطكم: التثبيطُ رَدُّكَ الإنسان عن الشيء يَفْعَلُه، وهو التعويق والشَغْلُ عن المراد، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ثبط)، قال تعالى:" ولكن الله كره انبعاثهم فثبَّطَهم "، سورة التوبة آية٤٦.

(٥) قال تعالى: ﴿يا أيها الذين آمنوا قاتلوا الذين يلونكم من الكفار وليجدوا فيكم غلظة واعلموا أن الله مع المتقين﴾، سورة التوبة آية١٢٣.

(٦) في المخطوط، ص٦١/ب " مهمى ".

(٧) الطَّوْل: الفضل والقدرة والسعة، **ابن** منظور، **لسان العرب**، مادة (طَوَل).

(٨) الاقتضاء: الاقتضاء القبض والأخذ، يقال: اقتضيت مالي عليه، أي قبضته وأخذته، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(قضى).

**القسم الثاني: الدراسة الفنية:**

**أولا- بناء الرسالة الفني:**

تقع الرسالة في مقدمة وعرض وخاتمة، وقد اتسمت المقدمة بالاختصار، فلم تتعدَ ثلاثة أسطر، تبدأ بـــ " من ملتزمي طاعة سلطانه ثابتِ بن عبدالله وجماعة سرقسطة من الجمل فيها من عباد الله..."[١]، وتنتهي بـــ " وادلهمت ضراؤها..."[٢]، وتشمل ما يسميه الكلاعي العنوان أي المرسِل والمرسَل إليه، " لأنه يدل على الكِتاب ممن هو وإلى من هو"[٣]، أما ما نعرفه من معنى العنوان (الترويسة) في الرسالة فيبدو أنه من صنع الناسخ الذي نسخ الرسالة، وقد يقول قائل إن في تقديم أسماء المرسِلين على اسم المرسَل إليه شبهةَ عدم الاحترام أو عدم اللياقة، إلا أن الأمر غير ذلك، فهذه طريقة الكتاب في رسائلهم: من فلان إلى فلان، ثم إنَّ سبْق أسماء المرسِلين بعبارة " من ملتزمي طاعة سلطانه ومستنجديه على أعداء الله "[٤] يبدد هذه الشبهة، فقد كان الكاتب متحليا بمبدأ اللياقة وإن كان غير راض عن تردد الأمير، وعن عدم إقدامه لإنجاد المسلمين المحاصرين في سرقسطة، يضاف إلى ذلك أن الكاتب لم يذكر اسم المرسل إليه مباشرة وإنما خاطبه باسم الأمير الأجل[٥]، وهذا دليل آخر على احترامه وتبجيله. كما ذكر الكاتب في هذه المقدمة تاريخ إرسال رسالته مدونا بالحروف دون الأرقام، فقد ذكر اليوم والتاريخ والشهر دون السنة، ولّمح فيها إلى موضوع رسالته باختصار، فأشار إلى صعوبة الظروف التي يعانيها المسلمون المحاصرون والحال التي آلوا إليها. وقد بدأ الكاتب رسالته مباشرة دونما الافتتاحات المعروفة من بسملة أو تحميد أو صلاة على رسول الله - صلعم – أو شعر[٦] ...إلخ؟ ولعل خطورة الموقف، وصعوبة الظروف التي كتب فيها الكاتب رسالته قد منعتاه من الابتداء بمثل هذه المقدمات الطويلة، فالكاتب والناس الذين يكتب نيابة عنهم في " حال عظم بلاؤها، وادلهمت ضراؤها "[٧].

---

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، المحققة والمنشورة في هذا البحث، ص١٥٣، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

(٣) الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الإشبيلي الأندلسي( من أعلام القرن ٦هـــ//١٣م)، **إحكام صنعة الكلام**، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، ١٣٨٦هـــ//١٩٦٦م، ص٥٢.

(٤) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٣.

(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

(٦) فايز القيسي، **أدب الرسائل في القرن الخامس الهجري**، دار البشير، عمان، ١٤٠٩هـــ//١٩٨٩م، ص٣١٥، وحازم عبدالله خضر، **النثر الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين**، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص٣٩٥.

(٧) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٣.

يتبع هذه المقدمة عرض الرسالة الذي يبدأ بفاء الاستئناف المرتبط بالضمير نحن: " فنحن في كرب عظيم"[١]، التي يجعلها الكاتب فصل الخطاب مكتفيا بها عن عبارة (أمّا بعد) المحذوفة، التي هي فصل الخطاب عند الكتّاب، والتي يَتْبعها في العادة كلام مبدوء بالفاء الاستئنافية، ويبدو أن سبب حذف هذه العبارة هو اختصار المقدمة، ما لم يضطره إلى مثل هذه العبارة التي اعتاد الكتاب إيرادها في رسائلهم بعد المقدمات التي يوردونها فيها، فحذفها وبدأ بفاء الاستئناف بعدها، "فنحن"[٢]، مسرعا إلى بسط الحال التي يعانيها المسلمون المحاصرون، مستعجلا طلب النجدة من الأمير.

وقد كان عرض الرسالة معنيا ببسط ما يعانيه المسلمون من أهوال الحصار، وبحضِّ الأمير على إنجادهم، وقد بدأ الكاتب العرض بجملتي " فنحن في كرب عظيم، وجهد أليم "[٣]، المعبرتين عن خطورة الأمر وشدة المعاناة. وبسبب طول العرض النسبي - مقارنة بالمقدمة - فقد كرر الكاتب صيغًا معينة من الجمل بقصد ربط أجزاء رسالته، وبقصد التعبير عن شعوره النفسي الذي يحسه تجاه هذا الحدث، كصيغ الندبة " فيا غوثاه! ثم يا غوثاه!"[٤]، و" ثم يا حسرتا! على نسوة مكنونات...وعلى رجال حيارى...وعلى صبية أطفال "[٥]، والاستغاثة " فيا لَله! ويا لَلإسلام!"[٦]؛ لما لتكرار هذه الصيغ من تأكيد على طلب الغوث، ولما له من تأثير في نفس المتلقي المستنجَد به، إضافة إلى ما يوفره صوت حرف الألف في يا النداء المكررة، الموظفة لأغراض متعددة، والذي يطيل فيه الكاتب رفع الصوت ومدّه بقصد إحداث قيمة نفسية تزيد الأمير تأثرا بالموقف وسرعة في الاستجابة، ثم ليبسط الحال بعد هذا النوع من الجمل المكررة الموحية بالكرب بجمل أخرى طويلة تساعد على التفصيل. وقد كرر الكاتب في رسالته مفردات متتالية - في صيغ جملية متنوعة - من مثل: " الله الله اتقوه"[٧]، أو مكررة يفصل بينها فاصل "فيا لله! ويا للإسلام"[٨]، " فما هذا الجبن والفزع؟! وما هذا الهلع والجزع؟!"[٩]، " فأين النفوس الأبية؟ وأين الأنفة والحميّة؟ وأين الهمم المرابطية؟"[١٠]، كما رأينا الكاتب يكرر صيغا جملية عديدة أخرى سنلاحظها فيما بعد، ومثل هذا التكرار

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤.
(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٥) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤-١٥٥.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدرنفسه**، ص١٥٧.
(٩) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

في المفردات أو في الصيغ يعبر عن التأكيد على الفكرة التي يعرضها، ويعبر في الوقت ذاته عن تدفق شعوري لا يستطيع السيطرة عليه، وبسبب هذا الشعور النفسي المتدفق فإنه يصور المشهد الواحد من جوانب متعددة، فيصف المحاصَرين: النساء وما يلاقينه من ذل الأسر، والرجال وما يواجهونه من الكرب والشدة، والبنات وقد أصبحن سبايا يتعرضن للسوء والمكروه، والصبيان وقد صاروا عبيدا لعبّاد الأوثان: فـــ " يا حسرتا! على نسوة مكنونات عذارى...وعلى رجال أصبحوا حيارى بل هم سكارى وما هم بسكارى...وعلى بنيات قد كن من الستر يخبأن الوجوه...وعلى صبيَة أطفال كانوا قد نشأوا في حجور الإيمان"[١]، و" يا حسرتا! على حضرة قد أشفت على شفى الهلاك طالما عمرت بالإيمان ترجع مرابع للصلبان، ومشاهد ذميمة لعبدة الأوثان"[٢]، ويزيد ألم الكاتب المزوج بالحسرة حتى يصل حد إعلاء الصوت بالندب والعويل: " ويا ويلاه!! على مسجد جامعها المكرم وقد كان مأنوسا بتلاوة القرآن المعظم تطؤه الكفرة الفسّاق بدميم أقدامها، ويؤملون أن يدنسوه بقبيح آثامها"[٣].

وفي سياق عرضه لرسالته يصعّد الكاتب إنكاره على الأمير نكوصَه، فيبدأ بتقريعه تقريعا عنيفا مباشرا، فقد ترك المدينة للأعداء؛ فصار "المطالب بدمائها؛ إذ أسلمها في آخر ذمائها، وتركها أغراضا لأعدائها حين أحجم عن لقائها"[٤]، ويخاطبه الكاتب خطاب الحاضر المُؤَاخَذ بتصرفه، فـــ" ما كان إلا أن وصلت...على مقربة من هذه الحضرة، ونحن نأمل منك...أسباب النصرة بتلك العساكر التي أقر العيون بهاؤها، وسر النفوس زهاؤها، فسرعان ما انثنيت وما انتهيت، وارعويت وما أدنيت، خائبا عن اللقاء ناكصا على عقبيك عن الأعداء، فما أوليتنا غناء، بل زدتنا بلاء، وعلى الداء داء، بل أدواء...بل أذللت الإسلام والمسلمين، واجترحت فضيحة الدنيا والدين"[٥]، كما نجد الكاتب يرجو الأمير بل يلح عليه أن يقدم لإنقاذ المدينة قبل سقوطها، " فعدِّ بنا عن المِطال والتسويف، قبل وقوع المكروه والمخوف، وإلا فأنتم المطالبون عند الله بدمائنا وأموالنا، والمسؤولون عن صبيتنا وأطفالنا؛ لإحجامكم عن أعدائنا، وتثبُّطِكم عن إجابة ندائنا"[٦].

وقد استخدم الكـــاتب أساليب أخرى غير مباشرة لتقريع الأمير، فمن ذلك مقارنة جيشه الجرّار

(١) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤-١٥٦.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.

(٥) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦-١٥٧.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.

بجيش العدو؛ ما يحتّم عليه الإقدام، فالعدو في " فئة قليلة، ولمـّة رذيلة، وطائفة كليلة"[١]، وهو "يستنصر بالصلبان والأصنام"[٢]، في حين كان جيش الأمير - كما يصوره - كثيرا، يستنصر بالله الواحد، ثم إن الكلمة التي يحملها هذا الجيش هي كلمة الله، وكلمة الله هي "العليا...وكلمة الذين كفروا السفلى"[٣]، ومن ذلك أيضا الاستشهاد بالآيات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة، والأشعار، والأمثال الداعية إلى الإقدام، المنفِّرة من التولي أمام العدو ما سنشير إليه لاحقا.

بعد هذا التقريع نجد الكاتب يخفف من لهجته حاضا الأمير برفق على الإقدام، مذكرا إياه أنَّ رضى الله وجنته أجر المجاهد في سبيله إنْ استشهد؛ مرغبا إياه بالإقدام: " ألا ترغب في رضوانه واشتراء جنانه؟!"[٤]، و"الآن أيها الأمير الأجل هذه أبواب الجنة قد فتحت"[٥]، وكأنه يقول له: ألا تحبُّ أن تدخلها بمجاهدة أعداء الله؟ و " أعلام الفتح قد طلعت"[٦]، ألا تحب أن تحملها؟ وقبيل انتهاء العرض يخوّف الكاتبُ الأمير مما سيَلحق به وبجماعته من المعرّة ومن انتقام الله عز وجل إن بقي مترددا محجما عن الإقدام: " ومهما تأخرتم عن نصرتنا فالله وليٌّ الثأر لنا منكم...وقد برئتم بإسلامنا للأعداء من نصر الإسلام، وعند الله لنا لطف خفي، ومن رحمته ينزل الصنع الخفي، ويغنينا عنكم وهو الحميد الغني"[٧]، وقبيل انتهاء العرض أيضا يدعو الكاتبُ الأميرَ إلى الاستماع المباشر إلى حاملي رسالته، فلديهم من وصف هول الموقف "ما لم يتضمنه الخطاب ولا استوعبه الإطناب"[٨]، فهو يطمح إلى أن يكون في كلامهم المباشر- وهم الذين عاينوا الهول - ما يحفزه على التقدم، "وله أتم الطول في الإصغاء إليهم...إن شاء الله تعالى"[٩]، ونلاحظ أن الكاتب قد ظل – حتى آخر العرض - يُظهر الاحترام للأمير، فنجده يخاطبه في آخر رسالته بضمير الغائب كما رأينا.

وقد اتفقت خاتمة الرسالة مع مقدمتها في صفة الاختصار وإن بشكل أكبر، فقد ختمها الكاتب بعبارة: "والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته"[١٠]، مبقيا من خلالها على شعرة المودة بينه وبين الأمير،

(١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٣) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.

(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.

(٨) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩-١٦٠.

(٩) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٦٠.

(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٦٠.

وموفرا - من خلالها أيضا ومن خلال ما سبقها من عبارة قرنها بمشيئة الله يدعو الأمير فيها إلى الإصغاء إلى حاملي الرسالة - جوّا نفسيا يشعر بقدر من الطمأنينة والسكينة، ويساعد على الاحتفاظ بالأمل باستجابة الأمير لرسالته، وقد جاءت خاتمة الرسالة معرَّفة بأل التعريف(والسلام عليكم)، ومن المعروف أن " سلام الوداع يكون انتهاءً؛ فيكون معرفةً؛ لرجوعه إلى الأول"[١]، وإن كان الكاتب لم يذكره لخلو الرسالة من المقدمات إلا إنه موجود ضمنا.

ويلاحظ أن الكاتب في مقدمة رسالته - كما في خاتمتها - قد التزم بمبدأ اللياقة في مخاطبة الأمير، فخاطبه بما يليق بمقامه من صيغ الاحترام وألفاظ التبجيل، وإذا كان قد حاد عن ذلك في العرض أحيانا فإن الأمر راجع إلى شدة شعوره بالخطر المحدق، وإلى عمق إحساسه بالمسؤولية تجاه المسلمين المحاصَرين، وإلى شدة غضبه من نكوص الأمير وتخليه عنهم أمام عدوهم.

وقد كانت أجزاء الرسالة الثلاثة متلاحمة متداخلة يؤدي بعضها إلى بعض، فالمقدمة تكاد تندمج في العرض لا يفصل بينهما إلا فاء الاستئناف، كما تداخل آخرُ العرض بالخاتمة المختصرة التي دمجها الكاتب مع العرض بواو العطف " والسلام عليكم "[٢].

**ثانيا - مضمون الرسالة:**

لم تكن الرسالة عملا أدبيا خالصا، ولم تكتب بدافع فني بحت، وإنما هي رسالة سياسية، أفاد منشئُها من سمات النثر الفني في عصره، وهي تبدأ بتسمية مرسِليها مباشرة: " ثابت بن عبدالله، وجماعة سرقسطة من الجمل فيها "[٣]، المستنجدين بجيوش الأمير أبي الطاهر تميم، الملتزمين بالطاعة والولاء لأبيه أمير المسلمين، فهم "من ملتزمي طاعة سلطانه..."[٤]، ويلحُّ الكاتب في الرسالة على تمسك المرسِلين بهذه الطاعة على الرغم من تردد الأمير في إنجادهم، وعلى الرغم من تحملهم " السبعة الأشهر الشدائد الهائلة "[٥] يقاسون فيها أهوال الحصار دون أ، ينجدهم، والكاتب على الرغم من إقراره بهذا الولاء فأنه غير راض عن تردد الأمير؛ ما حدا به إلى التساؤل منشدها: "فما هذا أيها الأمير الأجل؟!"[٦]، وإلى الدعاء عليه والشكوى منه فـــ "إلى الله بك المشتكى، ثم إلى رسوله المصطفى، ثم إلى ولي عهده أمير المسلمين

(١) القلقشندي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، ج٦ص٢٢٠.

(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٦٠.

(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

المرتضى"(١)؛ والكاتب بإلحاحه على فكرة الولاء هذه يقرر لدى الأمير مبدأ وجوب النصرة في الدين الذي يذكِّره به في كل سطر من سطور رسالته. ويلاحظ أن المقدمة على قصرها تختصر هدف الرسالة في كلمات قليلة، فالكاتب وأهل سرقسطة يستنجدون بالأمير ويدعونه إلى أن يرد العدو عنهم، فهو أملهم "لحرم الإسلام يمنعه، ومن كرب عظيم...يزيحه عنهم ويرفعه"(٢)، وختم الكاتب رسالته - كما أسلفنا - بـــجملة "والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته"(٣)، وجاء العرض بين هاتين الجملتين، متجلية فيه طبيعة الرسالة.

لقد عني الكاتب ببسط غرضه في هذا العرض، الذي تجلى فيه أسلوبه، ولم يكن فيه مختصرا اختصاره في المقدمة والخاتمة؛ ما أعطاه مجالا كافيا ليعبر عما يحسه تجاه هذا الحدث الكبير، وليفصّل فيما يريد تفصيله من فكرة للمرسل إليه، وقد انقسم هذا الجزء من الرسالة الذي مثّل طبيعتها ومادتها الأساسية إلى قسمين:

**القسم الأول:**

عرض الكاتب في هذا القسم حال المسلمين المحاصرين وبيّن سوء أوضاعهم في المدينة، وقد تميّزت جمله - على الأغلب - بالطول، واتصف إيقاعه بالبطء، وكان الكاتب يكرر فيه صيغ الندبة وعبارات التحسر والتألم كما ذكرنا سابقا، كما تميزت صوره بالتقابل، فهو يقابل في مقاطع جملية عديدة بين صورتين أو حالتين متقابلتين، "ويا حسرتا! على حضرة أشفت على شفا الهلاك طالما عمرت بالإيمان...ترجع مرابع للصلبان...ويا ويلاه! على مسجد جامعها المكرم وقد كان مأنوسا بتلاوة القرآن المعظم تطؤه الكفرة الفسّاق بدميم أقدامها"(٤)، "ثم يا حسرتا! على نسوة مكنونات عذارى يعدن في أوثاق الأسارى"(٥)، "وعلى رجال أصبحوا حيارى"(٦)؛ "من حذرهم على بنيات قد كن من الستر يخبأن الوجوه أن يروا فيهن السوء والمكروه"(٧)، "وقد كن لا يبدون للنظار، فالآن حان أن يبرزن إلى الكفار"(٨)، ولا يزيد هذا القسم على ربع العرض في الرسالة تقريبا.

**القسم الثاني:**

(١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٣.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٦٠.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٥.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٥.

بدأ الكاتب هذا القسم بسؤال موجه إلى الأمير، وهو لا يريد منه جوابا، وإنما يريد أن يدفعه إلى الإقدام وأن يرسم له صورة ما يلاقيه المحاصرون من الأهوال، " فما ظنك أيها الأمير ومن يلوذ به - بعد الله – الجمهور بأمة هي وقائد هذه العظائم الفادحة؟!، والنوائب الكالحة؟!"[١]، وفي هذا القسم من الرسالة تقصر الجمل، ويشتد إيقاع قرائنها، وينتقل الإيقاع العام في الرسالة من البطء إلى السرعة، ويتنقَّل الكاتب فيه بين الأساليب اللغوية؛ لما يقدمه هذا التنقل من مساعدة في التعبير عما يريد توصيله إلى المرسل إليه خاصة وأن أغلب هذه الأساليب أساليبُ الجملة الطلبية، التي تساعد في التعبير عن الحالات النفسية المتأججة، مع التنبيه إلى أننا قد نولِّد من الأسلوب الخبري معاني أساليب الجملة الطلبية، خاصة في السياق النصي، فجملة: "أيدك الله"[٢] مثلا التي تبدو كأنها جملة خبرية تتحوَّل إلى بنية إنشائية دعائية تعني: ربي أيِّدْه، وجملة "ووفقك لاشتراء دار حسناه"[٣] تتحوَّل هي الأخرى إلى جملة إنشائية دعائية، يدعو فيها الكاتب للأمير بالفوز بالجنة، لقاء دفاعه عن المدينة وأهلها، ومع أن هذه الصيغ الظاهرية لهذه الجمل صيغ خبرية إلا أنها في معناها صيغ إنشاء طلبي، ثم أن مثل هذا التنقل بين الأساليب يبعد الرتابة عن أسلوب الرسالة، كما أنه يشير إلى صدوره عن عقل متعدد جوانب النظر في تناوله لموضوعها.

وما تجدر الإشارة إليه أن أساليب الجملة الطلبية في الرسالة وإن تعددت إلا أنها تدور في إطار الوحدة، سواء في ذلك الوحدة الفنية والنفسية والموضوعية، فقد ساعده هذا التعدد - إضافة إلى إتاحته فسحة التعبير الكافية - على تحقيق قدر كبير من التناسب والائتلاف بين ألفاظ الرسالة ومعانيها، وعلى صياغتها صياغة محكمة ألّف فيها الكاتب بين أجزائها، وفي المجال النفسي فقد كشفت لنا عن تجليات نفسيته وتنقلاتها تجاه الحدث الكبير الذي يكتب فيه، ثم إن إمعان الكاتب في استعمال هذه الأساليب المتعددة يعني إمعانا في التعبير عن عاطفته التي تدل على شدة عنايته بالموضوع الوحيد في رسالته واقتناعه به، ومن المعروف أنه كلما زاد الكاتب – أي كاتب - في استعمال هذه الأساليب والتعبير بوساطتها دخلت كتابته في نطاق العفوية، وهذا ما لاحظناه في النص حتى بدت الرسالة وهي الرسالة السياسية كأنها رسالة إخوانية يسير الكاتب فيها على سجيته، ويعبر فيها عما يحسه بلا كلفة. وقد انحصرت الأساليب في الرسالة بأساليب الجملة الطلبية التالية:

**الإنشاء الطلبي:**

وقد انحصر في الأساليب التالية:

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

**أسلوب الدعاء:**

ابتدأ الكاتب رسالته بأسلوب الدعاء، وهو من أساليب الجمل الطلبية فدعا للأمير بطول البقاء، "أطال الله بقاء الأمير الأجل...لحرم الإسلام يمنعه، ومن كرب عظيم على المسلمين يزيحه عنهم ويرفعه"[(١)]، ولكنه جعل آخرها شكوى منه ودعاء عليه؛ لتردده عن الإقدام، ولعدم إجابته صريخ المسلمين، ولإعراضه عنهم أمام العدو المحاصر لهم، "فإلى الله بك المشتكى ثم إلى رسوله المصطفى ثم إلى ولي عهده أمير المسلمين المرتضى"[(٢)]، ولنلاحظ أن الكاتب قد أكثر من استعمال هذا الأسلوب في الجمل المعترضة في رسالته، فأكثر هذه الجمل جمل دعائية.

**أسلوب النداء:**

وهو أحد بنى الإنشاء الطلبي، ويقوم على طلب الإقبال حسّا أو معنى بوساطة حرف نداء مولِّد لهذه الدلالة، وقد يتولّد ذلك بلا حرف، مثال ذلك قوله تعالى: "يوسف أعرض عن هذا" [(٣)]، وتتولد من النداء أساليب بديلة سواء على مستوى السياق أو على مستوى الصيغة ذاتها، وأهم الأساليب المتولّدة عنه الاستغاثة والندبة والتعجب والتحسُّر[(٤)]، وقد جمع فيه الكاتب بين أكثر من غاية معا، فجمع النداء بالاستغاثة والندبة بالتوجع والتفجع بالتحسر[(٥)]، والملاحظ أن أكثر جمل هذا الأسلوب موجهة إلى الذات الإلهية، فهو يستغيث بالله لنفسه وللإسلام والمسلمين: " ويا لَله! ويا لَلإسلام!"[(٦)] ويندبه "فيا غوثاه! ثم يا غوثاه[(٧)]، أو يتألم متوجها إليه " ويا حسرتا! "[(٨)]، وقد جاءت أداة النداء (الياء) أحيانا مُكَرَّرة في جملتين تامتين متتاليتين، " فيا لَله! ويا لَلإسلام!"[(٩)]، "فيا غوثاه! ثم يا غوثاه!"[(١٠)]؛ أو مكررة في جمل عديدة متتالية متتامة المعنى دون ذكرها بشكل صريح في الجمل اللاحقة، "يا حسرتا! على نسوة مكنونات عذارى...وعلى رجال أصبحوا حيارى، بل هم سكارى وما هم بسكارى...وعلى بنيات قد كن من الستر يخبأن الوجوه...وعلى صبيَة أطفال كانوا قد نشأوا في حجور الإيمان"[(١١)] بما في هذا التكرار من

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٣.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.

(٣) سورة يوسف آية ٢٩.

(٤) محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية: قراءة أخرى**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة،١٩٩٧، ص٣٠٢، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد عبد المطلب، البلاغة العربية.

(٥) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٩) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(١١) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤-١٥٦.

تأكيد على المعنى المطروح، المشتمل على جملة (يا حسرتا!) المشار إليها ضمنا، ولما له من تأثير متوقع في نفس المرسل إليه، وقد أكثر الكاتب من استعمال أداة النداء(يا)؛ لما يوفره صوت حرف الألف فيها من تأثير نفسي في المتلقي كما أسلفنا، ثم ليبسط الكاتب - بعد اطمئنانه إلى إصغاء المنادى وتأثره بالوَصْف - سوءَ الحال الذي يعانيه المحاصَرون، وليعزِّز الجمل المكررة الموحية بالكرب بجمل أخرى تساعد على التفصيل، ويزيدُ ألم الكاتب الممزوج باليأس والحسرة حتى يصل به حد إعلاء الصوت بالندب فيقول – مستعملا حرف الياء - نادبا مسجد المدينة متحسرا عليه: "ويا ويلاه! على مسجد جامعها المكرم"[١]، كما استعمل الكاتب(أي) الندائية وإن بشكل أقل من الياء)، مناديا بها الأمير المعرَّف بأل التعريف، "فما ظنك أيها الأمير ومن يلوذ به بعد الله الجمهور؟"[٢]، "فما هذا أيها الأمير؟"[٣]، "وهذه حال نعيذك أيها الأمير... منها"[٤].

**أسلوب الاستفهام:**

وهو في الأصل بنية طلبية تقدم صيغة (استفعال)، مؤثِّرا على دلالته الوضعية في (طلب الفهم)، وذلك من خلال أدوات مخصوصة[٥]، ولكن الكاتب لم يُرِد الاستفهام في رسالته على أصل معناه، وإنما أراد في أكثره الإنكار والتوبيخ والتحذير من النكوص، " وإن من وهن الإيمان وأشد الضعف الفرارَ من الضِعف، فكيف عن أقل من النصف؟!"[٦]، و" فما قبح من رضي بالصغار وسيم خطة الخسف؟!"[٧]، و فما ظنّك أيها الأمير بمن يلوذ به بعد الله الجمهور بأمةٍ هي وقائد هذه العظائم الفادحة؟! والنوائب الكالحة؟!"[٨]، و"فما هذا الجبن والفزع؟! وما هذا الهلع والجزع؟!"[٩]، بل إنه ليستغرب سلوك الأمير كله إزاء هذا الحدث الكبير فيقول متسائلا مستنكرا: "فما هذا أيها الأمير الأجل؟!"[١٠]، بما في هذا السؤال من إجمال وانشداه، بل إنه ليستفهم مستنهضا همته حاضا إياه على التشجع قائلا:"فأين النفوس الأبية؟! وأين

---

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.

(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.

(٥) محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية**، ص٢٨٤.

(٦) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.

(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.

(٩) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

الأنفة والحمية؟!"[١]، أو مخوِّفا من عواقب عدم الإقدام، "أتحسبون...إن سبق على سرقسطة القدر بما يتوقع منه المكروه والحذر أنكم تبلعون بعدها ريقا؟!"[٢]. كما استعمل الكاتب همزة الاستفهام مع (لا)، "ألا ترغب في رضوانه؟ واشتراء جنانه؟!"[٣]، بما تحمله هذه الصيغة من معنى الحض الرقيق الدال على شدة الأمل والرجاء الذي يوجهه الكاتب للأمير من أجل القدوم لإنجاد المدينة وأهلها المحاصرين.

**أسلوب الأمر:**

وهو كأجزاء جملة الطلب الأخرى يتجاوز كونه أسلوبا من أساليب جملة الطلب إلى كونه بنية توليدية، لأنها لا تعرف الالتزام بأصل المعنى بل تتعداه إلى إنتاج ما لم تتعوَّد اللغة إنتاجه، وذلك من خلال تحوّل يُخرِج البنية عن أصل معناها[٤]، فجمل الأمر التالية الواردة في الرسالة تخرج عن أصل غايتها إلى معنى الحض على الإقدام وانقاذ المحاصَرين، "فاستعن بالله على عدوه وحربه"[٥]، و"اعمد ببصيرة...إلى إخوان الشيطان وحزبه، ولا ترضَ بخطة العار، وسوء الذكر والصيت في جميع الأمصار"[٦]، كما يخرج أسلوب الأمر إلى معنى الالتماس، " فأقبل بعسكرك على مقربة من سرقسطة"[٧]، وإلى معنى التخويف من سوء عاقبة التردد والنكوص، " فعدِّ بنا عن المطل والتسويف"[٨]، ومن الملاحظ أن أسلوب الأمر يلائم موضوع الرسالة كثيرا، ويلائم الظروف والأجواء المحيطة بكتابتها، فالموضوع والجو العام عسكريان، مليئان بالتهديد والخوف والخطر المحدق، وهي أمور تلح على الكاتب أن يكتب بعض جمل رسالته بصيغة الأمر المشابه للأمر العسكري الذي لا يملكه بالفعل، وإنما يفرضه عليه جو الحصار المضروب على المدينة.

**أسلوب النهي:**

وهو لون من ألوان الأمر، يُؤمر من خلاله بالترك والإقلاع، وتُسبق الأفعال فيه بلا الناهية، وتتمثل إنتاجيته في طلب الكف عن فعل ما، وصيغته (لا تفعل)، وهي صيغة توليدية تخرجُ من معناها إلى معان كثيرة أخرى، كالتحذير، " ولا ترض بخطة العار وسوء الذكر والصيت في جميع الأمصار"[٩]، و"ولا تك

(١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(٤) انظر: محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٢٩٣-٢٩٧.
(٥) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٨.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٩) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

كمن قيل فيه...يجمع الجيش ذا الألوف ويغزو ثم لا يرزأ العدو فتيلا"[١]، والرجاء " ولا تتأخر - كيف ما كان - طرفة عين "[٢].

**أسلوب التمني:**

وهو أسلوب من أساليب جملة الطلب أيضا، وأوليته تأتي من مؤشره الإعلامي(التمني)، الذي يشير إلى بعدين متلازمين: البعد الداخلي(الأحوال القلبية)، والبعد الخارجي(الإنتاج الصياغي)، وهذا الإنتاج يعتمد على أداة بعينها هي(ليت)، التي تتحول في المستوى العميق إلى(إني أتمنى)، وهذه البنية متعلقة بما لا يمكن حصوله، وبما لا مطمع في تحققه، ومن هنا صح تعلُّقها بالزمن الماضي من حيث تمنّي وقوع حدث فيه، وهو غير ممكن فعلا، لأن زمانه قد انتهى، وقد تسد مسدّها أدواتٌ أخرى ليست من أدوات التمني أصلا، ولكن بعد إجراءات عميقة يمكنها أن تؤدي هذه الوظيفة؛ فقد يُؤدى التمني بأداة هل الاستفهامية، أو لو الشرطية[٣]، أما إذا كان هناك إمكانية لوقوع التمني فإن(ليت) تغيب لتحل محلها(لعل)، فيصبح الرجاء هو المقصود، ليعمل على ترقب الحصول وتوقعه[٤]، أو(ألا) التي تخرج الصيغة من الحضّ إلى التمني، " ألا ترغب في رضوانه؟! واشتراء جنانه؟! بمقارعة حزب شيطانه؟! والدفاع عن أهل إيمانه؟!"[٥]، فهو بهذه الصيغة يتمنى أن يفعل الأمير ذلك، فيقارع العدو ويدافع عن المدينة وأهلها.

**الإنشاء غير الطلبي:**

وقد انحصر في الأسلوبين التاليين:

**أسلوب القَسَم:**

استعمل الكاتب أسلوب القسم في بعض جمل رسالته، ومقصوده التأكيد على فكرة التحذير من عاقبة النكوص؛ حملا للأمير على الإقدام، فالعدو إن حاز المدينة حاز سائر الأندلس، وطرد المسلمين من كافة أقطارها، وهو يؤكد ذلك حالفا: "والله ليسومنَّكُمْ عنها جلاء وفرارا"[٦]، ويكرر الكاتب الصيغة نفسها مؤكدا على ما ذهب إليه بجملة أخرى وبالأسلوب نفسه، وإن حذَفَ لفظ المقسم به(الله) إلا إنه أبقى لام القسم: " وليخرجنكم عنها دارا فدارا "[٧].

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٩.
(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٣) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٢٨٠.
(٤) محمد عبدالمطلب، **المرجع نفسه**، ص٢٨٠.
(٥) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٨.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

**أسلوب الشرط:**

الذي قد يتمثل في الجملة الطلبية، حيث نجد في التحولات العميقة لهذه الصيغ أبنية هذه الجملة التي تحمل شيئا من العلاقة المعتمدة على الشرطية أو السببية، لتكتمل بذلك مهمة الإقناع بجانب مهمة الإمتاع(١)، مثال ذلك قول الكاتب: "ومهما تأخرتم عن نصرتنا فالله وليٌّ الثأر لنا منكم ورب الانتقام"(٢)، وقد جمع الكاتب أسلوب الشرط بأساليب أخرى، كأسلوب الاستفهام، "أتحسبون...إن سبق إلى سرقسطة القدر بما يتوقع من المكروه والحذر أنكم تبلعون بعدها ريقا؟!"(٣)، وأسلوب الأمر، "ولا تتأخر كيف ما(كيفما) كان طرفة عين"(٤)، بما يعنيه ذلك من تداخل يحسه الكاتب في مشاعره، ويعبر عنه من خلال هذه الأساليب.

**ثالثا- ميزات الرسالة الفنية:**

يقوم العمل الفني أو المتصف بالفنية على اللعب بالكلمات، فإن نواة معنوية واحدة تتقلب في صور عديدة ومختلفة عن طريق اللعب بالألفاظ، وعن طريق تغيير مواقعها في الجملة، أو إحداث اشتقاقات جديدة لها(٥)، وقد تميزت رسالة قاضي سرقسطة تبعا لتصرفه بهذه الكلمات وشحنه لها بالمشاعر، وتوظيفه لها توظيفا خاصا، وبنائها في جمل معبرة عن مشاعره الخاصة المتداخلة بالميزات الفنية التالية:

**أولا- استدعاء التراث:**

لجأ الكاتب إلى بعض نصوص التراث لاشتراكها في المعنى مع معاني رسالته، أو لإفادته في هذه الرسالة منها، ولإحساسه أن هذه النصوص تغني نصه فنيا ومعنويا، وتشحنه بإيحاء يدعو متلقي رسالته إلى التأثر بها والاستجابة لها، إضافة إلى الدفق الشعوري الذي يبثه النص المقتبس في النص الجديد؛ فيفيد الكاتب بذلك من الطاقة المختزنة في ذاكرة المتلقي لهذه النصوص عندما يضعها في رسالته ويوظفها بما يساعده على تكثيف الفكرة التي يطرحها، كما أن هناك وظيفة جمالية لمثل هذه النصوص، وبذلك فإن التناص يُخرج النص إلى نصوص أخرى غائبة يجب استحضارها ليكتمل النص الحاضر(٦)، وذلك عن طريق استفادة هذا النص من نصوص أو أفكار أخرى سابقة له عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما

(١) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٣٠٦.
(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٩.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٥) انظر: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص٤٠-٤١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري.
(٦) أحمد الزعبي، **التناص: نظريا وتطبيقيا**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠م، ص١٧، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: أحمد الزعبي، التناص.

شابه من المقروء الثقافي، بحيث تندمج هذه النصوص مع النص الجديد وتندغم فيه(١)، إلا إنه على الرغم من تأثر الأدباء بمن سبقهم من مبدعين أو بما سبقهم من إبداع فإن نتاجهم المتأثر بنتاج غيرهم يظل مصبوغا بصبغتهم الخاصة، فتكون نصوصهم نصوصا إبداعية جديدة لها هويتها وشخصيتها(٢)، وقد نجح الكاتب في ذلك بما يخدم خطابه المعبر عن الأزمة التي يعانيها، صحيح أن الحصار دافعٌ خارجي للكتابة، وهو عنصر فعَّال فيها، إلا إنه يبقى عنصرا خارجا عن النص، غير أن تفاعل الكاتب مع هذا الدافع الخارجي وصهره لهذا التراث المستدعى في رسالته أوجد توظيفا خاصا له يقوم في الأصل على وجود اشتراك في مقوّم أو في عدة مقومات بين النص التراثي والنص الجديد، وهو ما يعمل على تجنيس الخطاب اللاحق ومواءمته مع الخطاب السابق، ولنلاحظ أنه كلما قل الاشتراك في المقومات بين النصين زادت فرادة الخطاب الجديد وأصالته الإبداعية، في حين إنه كلما اشترك النص الجديد في مقومات ما سبقه من نصوص بشكل أكبر كاد أن يصبح نسخة مكررة عنها فاقدا لهذه الأصالة(٣)، وقد انقسم هذا التراث الذي استفاد منه الكاتب إلى ما يلي:

**أ - التراث الإسلامي:**

تأثر الكاتب بالتراث الإسلامي تأثرا واضحا في رسالته، فقد كان للإسلام ومفاهيمه الأصداء الواسعة في رسالته سواء في المضمون أو في الأسلوب، فإضافة إلى المعاني الإسلامية الكثيرة المتضمنة في الرسالة فقد جاء أسلوبها متأثرا بأسلوب القرآن الكريم، وأسلوب الحديث النبوي الشريف، من حيث إيقاع الجمل، وإيحاؤها، وجماليات التعبير فيها...إلخ - ما سنتطرق إليه لاحقا - وقد حدد ابن الأثير للكتابة الجيدة أسسا عديدة منها: أن لا تخلو "من معنى من معاني القرآن الكريم والأخبار النبوية، فإنها معدن الفصاحة والبلاغة"(٤)، ولذلك دعا إلى أن يصرف الأديب همه إلى حفظ القرآن، وكثير من الأحاديث النبوية الشريفة(٥)، حتى يحصّل من معانيها وأسلوبها ما يجعل أسلوبه في الكتابة جيدا، ولذلك فقد دأب الكتّاب على تحلية كتاباتهم بهذه الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة(٦)، وما إلى ذلك من مظاهر الثقافة الإسلامية،

(١) أحمد الزعبي، **التناص**، ص١١.

(٢) أحمد الزعبي، **المرجع نفسه**، ص١٤.

(٣) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، ص٢٥، وانظر: عبدالسلام المسدي، " في جدل الحداثة الشعرية: نموذج المفاصل"، **مجلة الأقـــلام**، عدد١، السنة الحادية والعشرون، سنة١٩٨٦، ص٦٧،٥٧، وانظر: صلاح فضل، " تأملات حول إشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث"، **مجلة الأقلام**، عدد١، السنة الحادية والعشرون، سنة١٩٨٦، ص١١٠.

(٤) ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصرالله بن محمد بن محمد بن عبدالكريم الموصلي(ت٦٣٧هـ//١٢٣٩م)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩، ج١ص٩٦، ويشار إلى المصدر عند وروده مـــرة ثانيـــة على النحو التالي: ابن الأثير، المثل السائر.

(٥) ابن الأثير، **المصدر نفسه**، ج١ص١٠٠.

(٦) مهدي صالح السامرائي، **تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية**، المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٧٧، ص٢٢٩.

وقد كانت أكثر أجزاء الرسالة تحيل إلى نصوص الفكر الإسلامي الذي استلهم الكاتب أكثر معانيه منه، فاقتبس بعض الآيات القرآنية بنصها أو بمعانيها، وأشار إلى معاني بعض الأحاديث النبوية، ما يدل على عِظَم أثر القرآن الكريم والحديث الشريف في ثقافته، وبالتالي في رسالته.

**١/أ التأثر بالنص القرآني:**

أخذ الكاتب من القرآن الكريم بعض أجزاء رسالته؛ وذلك لصدوره عن ثقافة إسلامية عميقة، ورغبة منه في الاتكاء على نصوص لها أثر كبير في نفس المتلقي، ولما في آياته من جمال لغوي، وطاقات تعبيرية، وشحنات نفسية، وظلال إيحائية(١)، وقد انحصر تأثر الكاتب في رسالته بالنص القرآني في نمطين:

**الأول - الاقتباس المباشر(النصي):**

وذلك دون تغيير في نصوص الآيات، فالأمير لا يستجيب لصريخ المسلمين المستنجدين، وكأنهم في ذلك أهل النار وقد حشروا فيها، يتضرعون إلى الله أن يخرجهم منها، وأن ينقذهم من هولها فيجيبهم بقوله: "اخسأوا فيها ولا تكلمون"(٢)، فالكاتب لم يغير في النص شيئا إلا الإتيان بالنص في سياق مناسب، فقد برّح بالمسلمين " الحصار، وقعدت عن نصرهم الأنصار، فترى الأطفال بل الرجال جوّعا يجرون، يلوذون برحمة الله ويستغيثون، ويتمنون مقدمك بل يتضرعون، حتى كأنك قلت اخسأوا فيها ولا تكلمون"(٣)، وهو يدعو الأمير أن يجاهد العدو المحاصِر مستشهدا بقوله تعالى: " يا أيها الذين آمنوا قاتلوا الذين يقاتلونكم من الكفار وليجدوا فيكم غلظة "(٤)، كما يستعمل نصوصا أخرى من القرآن كقوله تعالى:" وكلمة الله هي العليا"(٥)، "وكلمة الذين كفروا السفلى"(٦)، و"فإن حزب الله هم الغالبون(٧). ومثل هذه النصوص منسجمة مع ما اختيرت له من معان وأساليب في سياق الرسالة، فكلها آيات قرآنية مقتبسة وموظفة في سياق مناسب؛ ما يجعل النص الكلي مترابطا عضويا ومقنعا فكريا وجميلا فنيا(٨).

**الثاني- الاقتباس غير المباشر(الإشاري أو التلميحي):**

وهذا النوع من الاقتباس يستنتج من النص استنتاجا، وهو ما يسمى تناص الأفكار، أو المقروء

(١) السبكي، بهاء الدين السبكي(٧٧٣هـ//١٣٧٣م)، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، تحقيق عبدالحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٤٢٣هـ//٢٠٠٣م، ج٢ص٣٣٢، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: السبكي، عروس الأفراح.

(٢) سورة المؤمنون آية ١٠٨.

(٣) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦.

(٤) سورة التوبة آية٤٠.

(٥) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

(٨) انظر في موضوع الاقتباس والترابط: أحمد الزعبي، **التناص**، ص٢٩.

الثقافي، أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بحرفية نصوصها، وتفهم من تلميحات هذه النصوص وإيماءاتها وشفراتها، ولهذا فهي تستنبط استنباطا أو تخمّن تخمينا[١].

وقد قام النص القرآني بصورته البلاغية المؤثرة بدور كبير في هذه الرسالة، فقد استمد الكاتب كثيرا من صوره منه، فكانت صور يوم القيامة ومشاهده كما يرسمها القرآن الكريم صورة مهولة ومؤثرة في تصوير الحصار الذي يعانيه المسلمون المحاصرون في المدينة، فـــ " يا حسرتا! على رجال أصبحوا حيارى، بل هم سكارى، وما هم بسكارى، ولكن الكرب الذي دهمهم شديد، والضر الذي مسهم عظيم جهيد "[٢]، فالكاتب متأثر في ذلك بالآيات القرآنية في صورها التي يصوّر الله تعالى بها أهوال يوم القيامة: " يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد"[٣]، كما يصوّر الكاتب سوء صورة نكوص الأمير وتخاذله قائلا: " وما كان إلا أن وصلت...على مقربة من هذه الحضرة...فسرعان ما انثنيتَ وما انتهيت! وارعويتَ وما أدنيت! خائبا عن اللقاء، ناكصا على عقبيك عن الأعداء"[٤]، وبذلك تبدو صورة قدومه بجيشه ليرد العدو عن المدينة ثم نكوصه السريع عن لقائه كصورة الذين خرجوا من ديارهم بطرا ورئاء الناس، وقد زين لهم الشيطان أعمالهم، وقال لا غالب لكم اليوم، فلما تراءت الفئتان نكص وتراجع متخليا عنهم، قال تعالى: " فلما تراءت الفئتان نكص على عقبيه وقال إني بريء منكم إني أرى ما لا ترون"[٥]، وكما كان االاقتباس على مستوى التصوير فهو كذلك على مستوى الدلالة المعنوية بما تعنيه هذه المشاهد والصور من شدة وذهول. وقد يغيّر الكاتب في ترتيب أجزاء بعض الآيات أو مفرداتها أو يحذف منها بما يتناسب مع السياق " فكلمة الله هي العليا، ويده الطولى، وكلمة الذين كفروا السفلى"[٦]، اقتباس غير مباشر من قوله تعالى:"وجعل كلمة الذين كفروا السفلى وكلمة الله هي العليا والله عزيز حكيم"[٧]، وقد يستفيد بعض معاني رسالته من بعض التحويرات في إيراد معاني بعض الآيات، وذلك بما يتناسب مع معانيه التي يطرحها في رسالته، يقول مقرعا الأمير: " وإن من وهن الإيمان وأشد الضَعف الفرار من الضِعف"[٨]، وهذا تحوير لقوله تعالى: " الآن خفف الله عنكم وعلم أن فيكم ضعفا فإن يكن منكم مئة صابرة يغلبوا مئتين وإن يكن منكم ألف يغلبوا

(١) أحمد الزعبي، التناص، ص٢٠.
(٢) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤-١٥٥.
(٣) سورة الحج آية٢.
(٤) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦-١٥٧.
(٥) سورة الأنفال آية٤٨.
(٦) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.
(٧) سورة التوبة آية٤٠.
(٨) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.

ألفين بإذن الله والله مع الصابرين "[١]، وقد قرر الله ذلك بعد أن كان قد حرَّض المؤمنين على لقاء عدوهم وإن فاق عددُه عددَهم بعشرة أضعاف: " يا أيها النبي حرِّض المؤمنين على القتال إن يكن منكم عشرون صابرون يغلبوا مئتين، وإن يكن منكم مئة يغلبوا ألفا من الذين كفروا بأنهم قوم لا يفقهون"[٢]. ويلاحظ أن هذا النمط من الاقتباس هو الأكثر استعمالا في الرسالة، حيث استمد الكاتب معظم أجزاء رسالته من آيات القرآن الكريم دون أن يلتزم بالنص الحرفي لها، مستفيدا من الصور التي ترسمها أو من المعاني التي تحملها أو من ألفاظها وما توحي به، أو من الأسلوب القرآني العام المتميّز بالحركة في تصوير المشاهد والأحداث والجمال الموسيقي...إلخ، ولا غرو في ذلك فالكاتب متعمق في الثقافة الإسلامية، ثم إن موضوع رسالته مصطبغ بالصبغة الدينية كذلك.

**٢/أ التأثر بالحديث النبوي الشريف:**

وقد وردت إشارات غير مباشرة إلى بعض الأحاديث النبوية الشريفة في الرسالة، وإن كان ذلك بشكل أقل من اقتباسه للآيات القرآنية الكريمة أو إشاراته إلى ألفاظها ومعانيها وصورها، أو استفادته من أساليبها، وليس هذا تقليلا من منزلة الحديث النبوي الشريف وإنما الأمر راجع إلى علو منزلة القرآن وثبات نصوصه ومعانيها في نفوس الكتّاب وتأثيره في أساليبهم، وقد جعل الكاتب الحديث الشريف وسيلته الثانية للتأكيد على فكرة الخوف على الإسلام، وتذكير الأمير بوجوب الإقدام ونصرة المسلمين المحاصرين، يقول في رسالته مستغيثا بالله للإسلام لما أصابه من الحيف: "فيا لله! ويا لَلإسلام! لقد انتهك حماه، وفضت عراه، وبلغ المأمول من بيضته عداه"[٣]، وهذه الجمل على اختصارها وتكثيفها تشير إلى أحاديث نبوية شريفة: فالجملة الأولى تشير إلى حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم: مَثَل الواقف على حدود الله والواقع فيها كالراعي يرعى حول الحمى يوشك أن يقع فيه، والأخرى تشير إلى حديثه(صلعم) بأن الإسلام ينقض آخر الزمان عروة عروة، والثالثة تشير إلى سؤال النبي (صلعم) اللهَ لأمته أن لا يهلكها بسَنَةٍ عامة، وأن لا يسلط على المسلمين عدوا من سوى أنفسهم فيستبيح بيضتهم[٤].

لقد كان الطابع الديني المستمد من القرآن الكريم والحديث الشريف واضحا في معاني الرسالة وأسلوبها، وهي معان إسلامية يرجو الكاتب أن تكون مؤثرة في بث الحماسة في نفس الأمير.

**ب- التأثر بالتراث الشعري العربي:**

جرت العادة أن يستشهد الكتّاب بالشعر الذي يناسب للمعاني التي يطرحونها، لما له من إمكانية في

(١) سورة الأنفال آية ٦٦.

(٢) سورة الأنفال آية ٦٥.

(٣) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤.

(٤) انظر: مسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري(ت٢٦١هـ)، **صحيح مسلم بشرح الإمام محيي الدين النووي**(ت٦٧٦هـ)، ط٤، دار المعرفة، بيروت، ١٤١٨هـ//١٩٩٧م، الأحاديث ذوات الأرقام(٤٠٩٤، ٣٣٧٠، ٧٣٤٦، ٧١٨٨).

تكثيف هذه المعاني، ولما له من قدرة على التعبير عن الحالات النفسية التي يحسها المستشهِد به، ولما له من إمكانية في إثارة المتلقي والتأثير فيه، فقد استعمل العرب الشعر وسيلة للتحفيز والإثارة عامة، فهو وسيلة لإثارة الشعور بالكرامة، أو إثارة دواعي الكرم، أو إثارة المتلقي وإِشعاره بشعور المرسِل(١)...إلخ، وقد ورد الشعر في الرسالة على نمطين:

**الأول - التناص الشعري المباشر:**

استشهد الكاتب ببيت واحد من الشعر للنابغة الذبياني، لما يوفره هذا البيت من إيقاع موسيقي، وتأثير معنوي ونفسي، فهو بنية ناجزة فنيا ومعنويا، منسجمة مع الغرض الذي اختاره الكاتب له، وقد وظف الكاتب هذا البيت الشعري توظيفا مناسبا يجسد الحالة المعنوية التي يريدها، والحالة النفسية الصعبة التي يحسها، والكرب الذي يعانيه وأهل مدينته، فهو يرجو الأمير أن يُقْدِم وأن يحذر من عواقب النكوص، فيكون كمن قيل فيه: (٢)

يجمع الجيش ذا الألوف ويغزو ثم لا يـــرزأ العـــدو فتيـــلا

فتصيبه بسبب ذلك المعرة والخزي؛ فجاء بيت النابغة الذبياني ملائما لحال الأمير المتردد عن إنجاد المدينة على الرغم من قيادته لجيش كبير، وملائما لموقف التحذير من النكوص الذي بيّن الكاتب للأمير سوء عواقبه، ثم إنه يريد بوساطته أن يستثير فيه دواعي الشجاعة والإقدام، ثم إن هذا البيت الشعري يلائم حال الكاتب النفسية المأزومة المهددة بأخطار الحصار، المشدوهة بنكوص الأمير؛ وبذلك فقد أثرى الفكرة وعمَّقها.

**الثاني- التناص الشعري غير المباشر:**

وفيه عمد الكاتب إلى حل المنظوم، فنثر شعرا للربيع بن زياد العبسي يصف فيه نساء قبيلته يندبن مالك بن زهير - وقد قتل في حرب داحس والغبراء - كاشفاتٍ بعد أن كن يخبأن الوجوه، ما يشير إلى أن مثل هذه الحال من الانكشاف قد آلت إليها نساء المسلمين المحاصرات(٣)، ولكنه غيّر في توظيف البيت قليلا، فقد كانت النساء في الجاهلية لا يكشفن وجوههن في الندب إلا بعد أن يُثأر للقتيل، أما الكاتب فقد وظّف البيتَ الشعري بمعنى جديد يناسب سياق رسالته، فالرجال يبدون سكارى، وما هم بسكارى، من " حذرهم على بنيات قد كن من الستر يخبأن الوجوه أن يروا فيهن السوء والمكروه، وقد كنَّ لا يبدون

(١) عزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة**، ط٣، دار الفكر العـــربي، [القـــاهرة]، ١٩٧٤، ص١٧٨، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية.

(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٩.

(٣) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤-١٥٥.

للنظار، فالآن حان أن يبرزن إلى الكفار"(١)، فبعد أن كن مكنونات مستورات ؛ فانكشف بذلك عنهن سترهن، وأُظهِرن إلى النظّار من الكفار، بسبب ذل الأسر، وما يلقين من الأهوال وظروف الحصار: (٢)

قد كن يخبأن الوجوه تسسترا  فالآن حين بدون للنظار

ويبدو أن إقلال الشاعر من الاستشهاد بالشعر في رسالته راجع إلى إكثاره من اقتباس الآيات القرآنية الكريمة بنصها أو بمعانيها، وإلى إيراده معاني بعض الأحاديث النبوية الشريفة فيها، وإلى إكثاره من المعاني الدينية عامة.

**ج- التأثر بالأمثال العربية:**

أورد الكاتب عددا من الأمثال السائرة ضربها للأمير محذرا إياه من التولّي أمام العدو، ومن المعروف أن الأمثال من جوامع الكلم، يستعملها في كلامه من لم يضعها(٣)؛ وذلك لزيادة التأثير في المتلقي، باعتبار المثل كلاما مكثّفا للفكرة التي يريد الكاتب تأكيدها أو الإقناع بها، وهي لون أدبي مستقل، ويمكن استعمالها "وسائل بلاغية"(٤) مؤثرة، و"كثيرا ما كانت الطاقات المكنونة التي تكتنزها...تمدُّ عبارة الكاتب بالقوة والمتانة، وتُفيض عليها رونقا وجمالا"(٥)، وقيمة المثل تكمن في أنه يلفت نظر سامعيه إلى الصورة الثانية التي يتضمنها وهي القيمة المعنوية(٦)، فالكاتب لا يسوق ما يستشهد به منها بدافع أدبي في المقام الأول وإنما بدافع الإقناع، فيضرب للأمير الأمثال المشجعة على الإقدام فالمنية ولا الدنية، والنار ولا العار"(٧)، والكاتب يقتبس الأمثال بنصها لاتصافها بالاختصار، ولتميّزها بحسن الإيقاع، وقد وظفها توظيفا سائرا على ما ضربت له أصلا، وبما ينسجم مع السياق الذي وظِّفت فيه في الرسالة، فكان اختيار الكاتب لهذه الأمثال – على قلتها - اختيارا ناجحا منسجما مع نص رسالته، فأثرى بذلك فكرة الاستنجاد التي يلح عليها.

وأرى أن لا نكثر من الإلحاح على فكرة التناص حتى لا نصل إلى رأي من قالوا: إن النص هو مجموعة من النصوص السابقة عليه، وإن كل أدب جديد هو صدى أو تكرار لما سبقه من آداب، ومهما يكن من

---

(١) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٥

(٢) راجع نص الرسالة، ص١٥٥.

(٣) الخوارزمي، جمال الدين أبو بكر محمد بن العباس(ت٣٨٣هـ//٩٩٣م)، **الأمثال**، تحقيق محمد حسين أعرجي، [ن]، موفم- الجزائر، ١٩٩٣م، ص٥.

(٤) نورثروب.فراي، **تشريح النقد**، ترجمة محمد عصفور، الجامعة الأردنية-عمادة البحث العلمي، عمان، ١٩٩١، ص٣١٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: نورثروب. فراي، تشريح النق

(٥) محمد الدروبي، **الرسائل الفنية في العصر العباسي: حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ١٤٢٠هـ//١٩٩٩، ص٥٥١.

(٦) عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية**، ص١٨١.

(٧) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧-١٥٨.

أمر فقد تميز اقتباس الكاتب في رسالته بالدقة ومناسبة الاقتباس للفكرة المُقتبس النص لها، إضافة إلى الفنية في المزج بين النص المقتبَس وسياق الرسالة.

ومن خلال اقتباسات الكاتب وتضميناته وإشاراته إلى التراث وتلميحاته إلى نصوصه في رسالته نستطيع أن نتعرف على جوانب شخصيته الثقافية، فقد ظهر لنا كاتبا مثقفا، محيطا بجوانب ثقافته الإسلامية، عارفا بتراثه عامة، حاذقا للغته العربية، يختار ما يناسب موضوع رسالته من النصوص والمعاني والألفاظ والأساليب، يستمد معانيه من القيم الإسلامية، وهي قيم سامية مستمدة من القرآن الكريم والحديث الشريف وأحكام الفقه الإسلامي، فالجهاد فرض عين على كل مسلم إذا وطأ العدو أرض المسلمين، " فقد تعين عليكم جهاد الكفار والذب عن الحريم والديار"[١]، كما ظهرت في الرسالة صور القيم العربية السامية التي تفضِّل المنية على الدنية والنار على العار، والقيم العسكرية النبيلة، التي دعا الكاتب من خلالها الأمير إلى التشجع والإقدام، "فلتقدح عن زنادها"[٢]، "بانتضاء حدها وامتضاء جدها"[٣]، كما صور الكاتب الأعداءَ منهزمين سائرين إلى حتوفهم ومناياهم، فهم"أغراض للمنايا والحتوف، وهز للرماح والسيوف"[٤]، وقد عبّر عن كل هذه المعاني التي انحصرت في تصوير سوء حال المسلمين المحاصرين وفي طلب النجدة لهم بصورة كلية مليئة بالبلاء والخوف والكرب والشدة[٥]، ويبدو الكاتب متأثرا بأسلوب ابن أبي الخصال في رسالته التي كتبها نيابة عن أمير المسلمين علي بن يوسف، التي قرّع فيها جنده على هزيمتهم في بلنسية، أمام ابن رذمير نفسه قبل سنوات قليلة من سقوط سرقسطة[٦].

**ثانيا - الإكثار من الجمل المعترضة:**

أكثر الكاتب من استخدام الجمل المعترضة التي تعبِّر عن مشاعره تجاه موضوع رسالته ومعانيها، ومن المعروف إنه "لا يمكننا الحكم على قيمة الأسلوب من خلال اختيار الموضوع"[٧] على أهميته، فبناء الجمل، ومواقعها بعضها من بعض، ومواقع المفردات فيها واشتقاقاتها أمور مهمة في هذا الباب، ولكن لا

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٩.
(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(٥) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣-١٥٦.
(٦) انظر: عبدالله كنون (١٣٢٦هـ//١٩٠٨م-١٤٠٩هـ//١٩٨٩م)، " نصوص تاريخية: رسالة ابن أبي الخصال التي نال فيها من كرامة المرابطين "، **مجلة المجمع العلمي العربي**، المجلد٣٥، الجزء١، دمشق، كانون الثاني ١٩٦٠م//١٣٧٩هـ، ص٥٦٧-٥٧٧، وهذه الرسالة ليست ضمن رسائل ابن أبي الخصال التي حققها محمد رضوان الداية ونشرها سنة١٩٨٧م، وانظر: محمد عبدالله عنان، **عصر المرابطين والموحدين**، القسم الأول، ص٥٤٤-٥٤٦.
(٧) نورثروب.فراي، **تشريح النقد**، ص٣٤٨.

بد من القول: إن الجمل المعترضة - وهي التعبيرات المضافة إلى جمل النص الأساسية - المعبرة عن حالة الكاتب النفسية تدخل في الجمل الأصلية وتتداخل معها لتشكلا نسقا واحدا، بحيث تنتهي بعد أن تقول جمل النص كل ما تريد قوله نقطة بعد أخرى - ليس إلى معرفة خطة عملية التفكير فقط بل إلى إدراك متزامن لكل هذه النقاط معا[١]، وإلى معرفة مشاعر الكاتب تجاه الموضوع الذي يكتب فيه. وتبدو أغلب الجمل المعترضة في الرسالة جمل دعاء، فالكاتب يدعو الله أن يحرس المدينة، "فسرقسطة – حرسها الله – هي السد"[٢]، أو يدعو للأندلس عامة أن يعصمها الله: "أتحسبون...أنكم تبلعون بعدها ريقا، وتجدون في سائر بلاد الأندلس - عصمها الله – مسلكا من النجاة أو طريقا "[٣]، أو يدعو للأمير بالتقوى: "وما كان إلا أن وصلت – وصل الله برَّك بتقواه – إلى مقربة من هذه الحضرة "[٤]، أو يدعو على العدو بأن يقهره الله ويصده عن المدينة، "وتبرأ إلى العدو - وقمه الله – منها"[٥]، وهناك جمل معترضة توضيحية توضح ما سبقها من كلام، أو تنبه إلى أمر ما، أو تؤكد عليه، فالكاتب يتوسل إلى الأمير أن لا يتأخر عن نجدة المدينة: "ولا تتأخر – كيفْ ما كان - طرفة عين"[٦]، أو يؤكد - محترسا وهو يطلب النجدة منه - أن النصر من عند الله وبحوله وحده، وأن ما يطلبه من الأمير إنما هو المناصرة وأسبابها فقط: "ونحن نأمل منك – بحول الله - أسباب النصرة "[٧]، أو يقول مشجعا له وحاضا إياه على الإقدام: فإقدامك جالب لك " الفخر الأمثل في الدنيا والأخرى، ومورث لك عند الله المنزلة العليا...وإن تكن منك الأخرى - وهي الأبعد عن متانة دينك وصحة يقينك - فأقبل بعسكرك" [٨]، أو أن يعلّق الأمر كله بمشيئة الله تعالى، " وله أتم الطول في الإصغاء إليهم، واقتضاء ما لديهم - إن شاء الله تعالى - والسلام عليكم "[٩]، أو يحدد هدف جهاده: " واعمد ببصيرة – في ذات الله – إلى إخوان الشيطان وحزبه"[١٠]، أو يؤكد على أن حاملي رسالته ثقات صادقون، قادرون على وصف الأخطار التي تتهدد المحاصرين في المدينة: " ومن متحملي كتابنا – وهم ثقاتنا – تقف من كنه حالنا على ما لم يتضمنه الخطاب ولا استوعبه الإطناب"[١١]، وقد يكون الإكثار من الجمل المعترضة راجعا إلى أن هدفها هو التعبير عن حالة الكاتب النفسية – على الأغلب

(١) نورثروب. فراي، **المرجع نفسه**، ص٣٤٨.
(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٩) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٦٠.
(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(١١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩-١٦٠.

– أو الإشارة إلى مواقفه الفكرية تجاه هذا الحدث، وليس الرغبة في التأثير في المتلقي.

**ثالثا– العناية بالألفاظ والجمل:**

الرسائل من حيث أهدافها نوعان: رسالة وظيفية تعنى بالتعبير عن فكرة معينة تعبيرا وظيفيا، وأخرى أدبية غايتها تجليات أسلوبها الفني، ولكن الكتّاب قد يجمعون بين النوعين، فتكون الرسالة سياسية أو إخوانية أو فكرية ولكنها ذات أسلوب فني، ورسالة القاضي ثابت بن عبدالله من هذا النوع، فهي تعنى بفكرة الاستنجاد ولكنها تتميز بالأسلوب الفني دونما تزويق أو تعمُّل، فالمقام مقام ضيْق لا يسمح بمثل هذا اللون من التزويق، وسنتناول فيما يلي الألفاظ، والجمل، والإيقاع في الرسالة:

**أ- الألفاظ:**

اختار الكاتب ألفاظ رسالته بعناية، فإن الكتّاب لما رأوا "الألفاظ عنوان المعاني وطريقها إلى إظهار أغراضها أصلحوها وزينوها، وبالغوا في تحسينها، ليكون ذلك أوقع في النفس وأذهب في الدلالة على القصد "(١)، والبليغ المبدع هو "من يستنفد ما للألفاظ من معان أضفاها عليها الزمان؛ فتثير في النفس أعمق الإحساسات وتملأ الخيال بشتى الصور"(٢)، وهذا ما فعله الكاتب بأسلوب مؤثر، حيث استغل ما تحمله الألفاظ من إيحاءات وما تثيره من أحاسيس. وقد جاءت ألفاظ الرسالة سهلة، منسجمة مع موضوعها، بعيدة عن كل ما يخل بشروط الفصاحة فيها، من غرابة، أو توعّر يُفضي إلى التعقيد ويستهلك المعاني ويشين الألفاظ(٣) أو حشو. ولم يعنَ الكاتب في رسالته بالزخرفة اللفظية، فقلّتْ فيها المحسنات إلا ما جاء عفو الخاطر، من مثل المجانسة بين لفظتي: الضَعف والضِعف في قوله: " وإن من وهن الإيمان وأشدِّ الضَعف الفرار من الضِعف"(٤)، أو المطابقة بين لفظتي الأخرى والدنيا، "وذلك الفخر الأمثل لك في الأخرى والدنيا"(٥)، وقد لاحظنا التطابق التام في البنى الصرفية في قرائن الجمل المتتالية في الرسالة، حيث جاءت كثير من القرائن مزدوجة أو مسجوعة في صيغ صرفية واحدة، فنجد الصفة المشبهة قرينة في جملتين متتاليتين بصيغة واحدة، " فنحن في كرب عظيم، وجهد أليم"(٦)، وكذلك اسم الفاعل في جملتين مزدوجتين، "هي

(١) القلقشندي، **صبح الأعشى**، ج٢ص١٩٢.
(٢) أحمد أحمد بدوي، **من بلاغة القرآن**، ط٢، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٠، ص٦.
(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني(ت١٥٠هــ//٧٦٧م--٢٥٥هــ//٨٦٨م)، **البيان والتبيين**، تحقيق محمد عبدالسلام هارون، ط٤، [ن]، بيروت، [ت]، ج٦ ص١١٣.
(٤) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

وقائد هذه العظائم الفادحة، والنوائب الكالحة"[١]، والمصدر في جمل مسجوعة، " فما هذا الجبن والفزع؟ وما هذا الهلع والجزع؟ بل هذا العار والضبع؟"[٢]، وما يجدر ذكره أن هذه الألفاظ التي ترد في بنى صرفية متماثلة تشكل نبرات موسيقية متوازنة، وإنَّ تماثلها وما يعطيه من إيقاع داخلي - إضافة إلى التوازي وما يحدثه من موسيقى وإيقاع وما لذلك من أثر– يعطي تأثيرا أكثر عمقا وأشد قوة في المتلقي، فهذه البنى الصرفية ذات دلالات نفسية خاصة لدى المبدع، وهي في الوقت نفسه محركة لنوازع المتلقي ومشاعره[٣] أو هكذا يؤمَّل، وهذا توازن جيد في قرائن الجمل المزدوجة، وأجود منه ما زاد على فاصلتين إلى ثلاث، " فإلى الله بك المشتكى، ثم إلى رسوله المصطفى ، ثم إلى وليّ عهده المرتضى"[٤]، والعدو "في فئة قليلة، ولـــمّة رذيلة، وطائفة كليلة "[٥]، وسنفصّل هذا الأمر في موضوع الإيقاع لاحقا.

**ب- الجمل:**

لم يقلّ اهتمام الكاتب بجمله عن اهتمامه بألفاظه، فقد عمل على توفير عنصر الانسجام بين الألفاظ في الجمل من جهة، وبين الجمل نفسها بعضها مع بعض من جهة أخرى، وقد اهتم البلاغيون ببناء الجملة بوصفه الوحدة الصغرى للخطاب اللغوي الكلي، واعتمدوا في ذلك على توصيف عناصر هذه الجملة توصيفا يبدأ من الحرف إلى اللفظة إلى الجملة وصولا إلى التركيب أو البناء الكلي بكل مكوناته الإفرادية وبكل علاقاته النحوية[٦]، وقد جاءت جمل الرسالة متراوحة بين الجمل القصيرة المعبرة عن سرعة إيقاع النَفْس المأزومة والجمل الطويلة المفصِّلة المعنية ببث الألم الذي يحسه الكاتب، وبعرض الحال السيئة التي يعانيها المحاصَرون، وكان تنويع الكاتب في استعماله الجمل بين الجمل القصيرة والجمل الطويلة عائدا إلى ما تقتضيه الحالة النفسية لديه، أو ما يقتضيه المعنى الذي يطرحه، فالجملة الطويلة التي تساعد على التفصيل تتلوها جملة قصيرة - أو جملتان أو أكثر من هذا النوع - تساعد على التعبير النفسي أو على توصيل المعنى المراد، فجملة(ويا حسرتا! على حضرة أشِفت على شفا الهلاك طالما عمرت بالإيمان وازدهت بإقامة الصلوات وتلاوة القرآن) مثلا تتلوها جملتان قصيرتان معبرتان عن المرارة التي يحسها الكاتب، فهذه الحضرة "ترجع مرابع للصلبان، ومشاهد ذميمة لعبدة الأوثان"[٧]، وكذلك جملة "ويا ويلاه! على مسجد جامعها

(١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٣) موسى ربابعة، **قراءة النص الشعري الجاهلي**، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، ١٩٩٨، ص١٣٥.

(٤) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦.

(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٦) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٣٤٩.

(٧) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤.

المكرم وقد كان مأنوسا بتلاوة القرآن المعظم"[١] تتلوها جمل مشابهة لجمل المثال السابق، " تطؤه الكفرة الفسّاق بدميم أقدامها، ويؤملون أن يدنسوه بقبيح آثامها "[٢]. ولكن لا بد من الإشارة إلى أن الجمل القصيرة قد غلبت على الرسالة، " كتابنا...عن حال عظم بلاؤها، وادلهمت ضراؤها، فنحن في كرب عظيم، وجهد أليم، قد جلّ العزاء والخطب، وأظلنا الهلاك والعطب...سبحانه المرجو عند الشدائد، الجميل الكرم والعوائد"[٣].

ولا بد من القول أيضا إن الصورة الأولى والصورة الثانية في الرسالة تتوازيان، فالأولى هي النص أو ما يسمى السطح الجمالي له بألفاظه وجمله، والأخرى هي المعنى والدلالة، فالرسالة صورة صوتية لما لألفاظها وجملها وإيقاعها من امتداد منسق في الزمان، وهي كذلك صورة مفهومة أو متصورة متأتية مما لهذه الألفاظ والجمل من دلالة، ويهدف هذا التوازي بين الصورتين إلى تحسين الكلام وتجميله، ومن المعروف أن التوازي يحتل المترلة الأولى في الفن الأدبي[٤]، وبسبب تميّز النثر بظروف خاصة فإنه يغني فيه عن التفاعيل العروضية في الشعر، مثلما تغني القرائن في الازدواجات والأسجاع في النصوص النثرية عن القوافي فيه، وفي الجمل فإن التوازي تأليف ثنائي، وهو تماثل وليس تطابقا، ولا يعني التساوي بين طرفين[٥]، كما نجد مثل هذا التوازي في التراكيب النحوية في جمل الرسالة بما يعطيه من معان، وقد تكون هذه التراكيب بنى مكررة تؤكد على الفكرة المطروحة، وقد نجد التوازي في الفكرة نفسها، وذلك بالتأكيد عليها أو بطرحها بجمل متعددة وأساليب مختلفة، وهذا ما لاحظناه في رسالة الكاتب، فقد عرض الموضوع الواحد بمعارض شتّى، وبجمل محكمة منسجمة في بنائها الفني مع موقفه الفكري وتجربته النفسية الخاصة، ومن المعروف أن مكونات التوازي في النثر أكثر منها في الشعر[٦]، ما يساعد على إفادته منه بشكل أكبر، وأكثر هذه المكونات بنى غير مطردة في توازيها، كونها تتشكلُ تشكلا متحررا من قيود الشعر، وإيقاعها إيقاع مستمر غير متكرر بتوازٍ محدد كالشعر[٧]، فهي تتشكل من خلال وسائل عديدة كالتراكيب النحوية، وترتيب

(١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٤) ياكبسون. رومان، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٨، ص١٠٣، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ياكبسون. رومان، قضايا الشعرية.
(٥) ياكبسون. رومان، **المرجع نفسه**، ص١٠٣، وقد عرفت الكتابات العربية القديمة التوازي ولكن بتسميات أخرى، كالمساواة والطباق والموازنة والتكرار والتناسب والمقابلة والمشاكلة، كما درسها النقد العربي تحت أبواب النظم، وثنائية اللفظ والمعنى، ورد الأعجاز على الصدور، انظر في هذا الموضوع: عبدالسلام المسدّي، "في جدل الحداثة"، ص٥٧-٦٧.
(٦) ياكبسون. رومان، **قضايا الشعرية**، ص١٠٧.
(٧) نورثروب. فراي، **تشريح النقد**، ص٣٤٣.

تآلفات الأصوات، وترتيب الترادفات المعجمية...إلخ[١]، وقد عني الكاتب بمثل هذه التراكيب والتآلفات الصوتية، فقال نادبا متحسرا: "ويا حسرتا! على حضرة قد أشفت على شفى الهلاك"[٢]، و "ويا ويلاه! على مسجد جامعها المكرم"[٣]، و "ويا حسرتا! على نسوة مكنونات عذارى..." [٤]، و " يا لله! ويا للإسلامّ! لقد انتهك حماه"[٥].

وقد اختلفت الجمل - المنتهية بقرائن متوازية - في تساويها من حيث الطول والقصر، فوجدنا بعضها يزيد على بعض أحيانا، سواء في الجمل المزدوجة، " ولا ترض بخطة العار، وسوء الذكر والصيت في جميع الأمصار"[٦]، و "ولن يسعك عند الله ولا عند مؤمن عذر في التأخر والارعواء، عن مناجزة الكفار الأعداء"[٧]، أو الجمل المسجوعة "وكتابنا هذا أيها الأمير الأجل اعتذار تقوم لنا به الحجة في جميع البلاد، وعند سائر العباد، في إسلامكم إيانا إلى أهل الكفر والإلحاد"[٨]، كما وجدنا بعضها الآخر يتساوى، سواء في ذلك أيضا الجمل المزدوجة والمسجوعة، ففي المزدوجة، "المنية ولا الدنية، والنار ولا العار"[٩]، و"فالأمر أضيق، والحال أزهق"[١٠]، وفي المسجوعة "فما هذا الجبن والفزع؟! وما هذا الهلع والجزع؟ّ بل هذا العار والضبع"[١١]، وغني عن القول إن هذا التساوي يشبه في ظله قانون النظام، من حيث توفير الوحدة، وإثارة التوقع، فالإشباع، ثم إن الجملة التامة والجملة الناقصة هما جملتان متساويتان، لتقدير إضافة معينة في الجملة الناقصة يقدِّرها المتلقي، فجملتا "فإنهم أغراض للمنايا والحتوف، ونهز للرماح والسيوف"[١٢] جملتان متساويتان بإضافة(وإنهم) للجملة الثانية، وكذا جملة "بل أذللت الإسلام والمسلمين، واجترحت فضيحة الدنيا والدين"[١٣]، بتقدير إضافة كلمة(بل) التي لم يذكرها الكاتب في الجملة الثانية وإنما يقدرها المتلقي تقديرا؛ وبذلك يكون الناتج الكيفي في مثل هذه الجمل أكثر من المنطوق الكمي[١٤]،

(١) ياكبسون. رومان، **قضايا الشعرية**، ص١٠٦.
(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٩) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧-١٥٨.
(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(١١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.
(١٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(١٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(١٤) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٣٣٤.

فهي جمل متساوية، ولكنها غير متوازية، حيث لم يلحّ الكاتب على أن تكون أجزاء جمل رسالته بإزاء ما يساويها أو يوازيها من الوحدات التي توازنها. ويظهر التشابه الكبير في الحركات الإعرابية في قرائن جمل الرسالة، سواء أكان ذلك في الحركات الأصلية، "قد برّح بهم الحصارُ، وقعدت عن نصرتهم الأنصارُ...وما كان إلا أن وصلت...على مقربه من هذه الحضرةِ، ونحن نأمل منك – بحول الله - أسباب النصرةِ، بتلك العساكر التي أقر العيون بهاؤُها، وسر النفوس زهاؤُها"[(١)]، أم بالحركات الفرعية، " فترى الأطفال جوّعا يجرون، يلوذون برحمة الله ويستغيثون، ويتمنون مقدمك بل يتضرعون[(٢)]، ويعنى الكاتب بالتوازي في بناء جمل رسالته، حيث نلاحظ أن جملها المزدوجة والمسجوعة يكثر فيها تشابه التركيب النحوي، وتقع أكثر قرائنها الموقع الإعرابي نفسه، " ويا ويلاه! على مسجد جامعها المكرم، وقد كان مأنوسا بتلاوة القرآن المعظم، تطؤه الكفرة الفساق بدميم أقدامها، ويأملون أن يدنسوه بقبيح آثامها، ويعمروه بعبادة أصنامها، ويذروه معاطن لخنازيرها، ومواطن لخماراته ومواخيرها"[(٣)]؛ فالجملتان الأوليان تنتهيان بالقرينتين(المكرم،المعظم)، وهما نعتان مجروران، والجمل الثلاث اللاحقة المنتهية بالقرائن(أقدامها، آثامها، أصنامها) كلها أسماء مجرورة بالإضافة، والقرينتان في الجملتين الأخيرتين اسمان مجروران، الأول بحرف الجر اللام والثاني معطوف على مجرور بحرف الجر نفسه[(٤)]، ومع ذلك فإننا لم نعدم بعض الجمل التي جاءت على نظام الترسل على قلتها، وهي جمل وردت خارج نظام الإيقاع الصوتي لجمل الرسالة، وكان أغلبها جملا معترضة، فلم ترتبط بما سبقها أو لحقها من ازدواجات أو أسجاع.

وبسبب الحالة النفسية المأزومة التي يعانيها الكاتب فقد كان يورد المعنى الواحد في رسالته في جمل عديدة، مستوفيا جوانبه فيها، أو معبرا عن أحاسيسه المتدفقة تجاهه، وكل جمل الرسالة تصلح أن تكون مثالا على ذلك، وكما ابتعد الكاتب عن الزخرفة اللفظية فقد ابتعد أيضا عن بلاغة الزخرفة في الجملة، حيث لم تكن الزخرفة هدفا في رسالته، فاتجه بدلا من ذلك إلى بلاغة الإقناع، وغني عن القول إن بلاغة الزخرفة تؤثر في السامعين تأثيرا ثابتا تجعلهم يعجبون بجمالها وحسب، فينشغلون بهذا الجمال عن غيره من أنواع الجمال الأخرى في الجملة، أما بلاغة الإقناع فإنها تحاول التأثير فيهم تأثيرا متحركا يقودهم نحو شكل من أشكال الفعل، وهذا ما يريد الكاتب تحقيقه في رسالته إلى الأمير، ومن المعروف أن بلاغة الزخرفة قد تفصح عن العاطفة ولكن بلاغة الإقناع تستغلها[(٥)] وتوظفها.

---

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦.
(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٤) أما إذا كانت الحركة مقدرة على أواخر القرائن فإن الكاتب لا يحفل بالتركيب النحوي ولا بالوظيفة الإعرابية لهذه القرائن، مثال ذلك: " وعلى رجال حيارى، بل هم سكارى، وما هم بسكارى " ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٥) انظر: نورثروب. فراي، **تشريح النقد**، ص٣١٥-٣١٦.

**ج- الاهتمام بالإيقاع الصوتي:**

**أ- الإيقاع الصوتي العام:**

قبل الحديث في هذا الجانب لا بد من التنبيه إلى أن دراسة الإيقاع الصوتي منفصلا عن الإيقاع المعنوي أمر لا تجيزه إلا ضرورات الدراسة، فهما متداخلان يؤثر الواحد منهما في الآخر(١)، ومن خلال النظر في الرسالة يظهر جليا جانب الإيقاع الصوتي العام في الرسالة، فهو مؤشر يعبر عن حال الكاتب النفسية، كما إنه هدف لديه يريد التأثير من خلاله في المتلقي، ومن المعروف أن الإيقاع ميزة مشتركة بين الفنون، سواء في ذلك الفنون السماعية أو المرئية، وهو موجود في الفن القولي أيضا، ولكنَّ دراسته فيه ليست بسهولة دراسته في فني الموسيقى والتصوير، ففن الموسيقى فن زماني، تتضح فيه الصورة الأولى ولا تختلط بشيء آخر، وكذلك الأمر في فن التصوير، ففي هذين الفنين يمكن تمثّل قوانين الإيقاع في توزيع الفراغات الزمنية أو في توزيع مساحات الضوء والظلال، أما في فن القول فإن اكتشاف هذه القوانين أمر غاية في الصعوبة، حيث الصورة الأولى زمانية مكانية في وقت واحد، ونحن بناء على ذلك نبحث في فن القول عن هذه القوانين التي يمكن أن تتمثّل في الصورة الصوتية وفي الصورة المكانية معا، فنبحث عن قوانين الإيقاع من نظام وتغيّر وتساوٍ وتوازٍ وتلازم وتكرار والتي تعمل في وقت واحد(٢).

و لم يعن الكاتب في رسالته بالصنعة اللفظية الجزئية(الزخرفة) كما أسلفنا، وإنما اتجه بعنايته إلى الإيقاع العام، ونجد في الرسالة جوانب من الجمال الفني جديرة بالاهتمام أشرنا إلى بعضها في موضوعي الألفاظ والجمل، ولكن " لا يكفي في علم الفصاحة...أن تصفها وصفا مجملا بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصِّل...وتحصِّل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعدّها واحدة واحدة "(٣)، وهذا ما نعمل له في هذا البحث، ثم أن الإيقاع الكلي في الرسالة مكون من جزئيات إيقاعية جميلة يجب التنبه إليها، ومن الطبيعي إنه إذا كان الكل جميلا وجب أن تكون عناصره وجزئياته كذلك(٤)، ومن الملاحظ أن الرسالة في إيقاعها العام صدى لإيقاع الحالة النفسية التي يحسها الكاتب بتأثير الحدث الكبير الذي يعيشه، فإيقاع النص وإيقاع النَفْس لديه يسيران على وتيرة واحدة، وهو يريد بعد ذلك أن يكون إيقاع النص المتأثر بإيقاع نفسه مؤثرا في إيقاع نفس الأمير المتردد المتلقي لرسالته؛ لتحصل الغاية من الرسالة(التأثير)، فالرسالة تتصف بصدق التعبير عن شعور الكاتب المتصف بالتأزم والخوف، التي يلاحظ

(١) عزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية**، ص٢٢٣.

(٢) الجرجاني، أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد(ت٤٧٤هـ//١٠٨١م)، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني، جدة، ١٤١٣هـ//١٩٩٢م، ص٣٧.

(٣) عزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية**، ص١٢٠.

(٤) انظر: نورثروب. فراي، تشريح النقد، ص٣١٥-٣١٦.

فيها أن وتر الإيقاع الخارجي للحدث المتميز بالسرعة هو نفسه الوتر المشدود في نفس الكاتب، وعلى العموم فالرسالة معنية بعنصر الإيقاع مبتعدة عن الزخرفة الشكلية كما أسلفنا، وهما غايتا البلاغة بشكل عام، ولكنهما غايتان متعارضتان من الناحية النفسية، وكذلك من الناحية الوظيفية، وغالبا ما يفقد نثر الإقناع تأثيره بسبب زخارفه(١)، وهذا ما ابتعد عنه الكاتب.

**ب- المزاوجة والسجع:**

تدخل المزاوجة والسجع في باب الإيقاع، وبنية المزاوجة والسجع تعتمدان على الترديد الصوتي في قرائن الجمل، الناتج عن تواطؤ الفاصلتين أو أكثر في النثر بحرف واحد(٢) أو بحروف متعددة، وتكرار الحرف أو الحروف المتعددة في نهايات هذه القرائن في انتظام هو الذي يتيح هذه البنية، فإذا تواطأت في جملتين متتاليتين كانت البنية مزاوجة، ناشئة من تناغم كل قرينتين متتاليتين(٣)، وإذا زادت على ذلك كانت سجعا، وقد عني بهما الكاتب كثيرا في رسالته، فأكثر من المزاوجة لما توفره فيها من إيقاع موسيقي(٤)، ولما لها من أثر كبير في جمال العبارة وحسن إيقاعها، وقوة تأثيرها، وقد عدَّها بعضهم سمة من سمات الجمال الأدبي؛ إذ لا يَحْسُن منثور الكلام حتى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج، ولو استغنى كلام عنه لكان القرآن(٥)، وقد عني الكاتب بالسجع للغاية ذاتها، ولإيقاع المزاوجة والسجع أثر واضح في نسق الكلام في الرسالة، لما يوفرانه من توازن وانسجام بين جملها، حيث اعتدلت المقاطع، وحدثت الموسيقى؛ وأصبحت موافقة لما في نفس الكاتب، وذات أثر كبير في نفس المتلقي، ويبدو الكاتب متأثرا في رسالته بالإيقاع الصوتي في الفواصل القرآنية، فالجمل المزدوجة والمسجوعة تنتهي بقرائن على إيقاع متشابه، فتشبه بذلك الفواصل في آيات القرآن الكريم أو القوافي في الأبيات الشعرية، ومن المعروف أن الجانب الموسيقي الإيقاعي في المزاوجة والسجع هو الجانب الأهم في الرسالة، فالفنون جميعها تصبو إلى مكانة الموسيقى(٦)، التي هي خصيصة الشعر الأولى، فعمد الكتّاب في نثرهم إلى هذا اللون من الأساليب، لما فيه من الموسيقى والوزن، الذي هو وجه من وجوه التكرار، والكلمتان اللتان تدلان على التكرار هما الإيقاع والنسق، وهما تدلان في الوقت ذاته على أن هذا التكرار مبدأ بنيوي في كل الفنون سواء كان

---

(١) انظر: السبكي، **عروس الأفراح**، ج٢ص٢٤٠-٢٤١.

(٢) انظر: الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج٢ص١١٦-١١٧، وانظر: السبكي، عروس الأفراح، ج٢ص٢٤٠-٢٤١.

(٣) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل(ت٣٩٢هـ//١٠٠١م)، **كتاب الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٣٧١هـ//١٩٥٢م، ص١٩٩، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: العسكري، كتاب الصناعتين.

(٤) انظر: الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج٢ص١١٦-١٢٠، والعسكري، **كتاب الصناعتين**، ص٢٦٣.

(٥) عزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية**، ص١١٧.

(٦) نورثروب. فراي، **تشريح النقد**، ص٣٢٤.

تأثيرها الأهم زمانيا(موسيقى) أو مكانيا(فنون تشكيلية)[١]، فالعناية بالإيقاع في النثر من خلال المزاوجة والسجع وغيرهما ناتجة عن رغبة المنشئين في الاقتراب من مكانة الشعر، فضلا عن الرغبة في إحداث أثر مكثّف في المتلقين، وبسبب ذلك كانت رعايتهم لتساوي القرائن في المزاوجة والسجع[٢]، وذلك لما يتضمنانه من بعد زماني، وهما ما عُني الكاتب به في رسالته، فركز على الإيقاع صوتا، وحرفا، ومفردة، وجملة، وبناء جمل، بما تحت هذه الأشكال والبنى من معان عميقة، حيث يخلقان(المزاوجة والسجع) جوا يدعو إلى التداعي وتوليد المعاني، فلإيقاعهما وظيفة على مستوى السطح وأخرى على مستوى العمق، فعلى مستوى السطح يؤدي الإيقاع مهمة صوتية نتيجة لتكرر الدال بعينه(المفردات)، وعلى مستوى العمق حيث تتلاحم الدلالة تلاحما شديدا بزيادة المائية فيها وبتنمية المعنى ليدخل هذا المعنى ديباجة جديدة تقوّي جانب الإنشاء الخطابي[٣] عند المنشئ، وذلك بأساليب عديدة بما لها من تأثير في عواطف المتلقين، أما الإيقاع الذي لا يأتي بجديد فهو عبث، وإذا لم يعبّر عن معنى ما أو يؤكد عليه فهو نظم في نظم لا يقدم شيئا، فالكاتب يعطي من خلال عنايته بالإيقاع الذي يتجلى على السطح الصياغي فاعلية وإنتاجية دلالية تتصف بالفنية، وهذا ما لاحظناه في الرسالة، حيث تدفقت أفكار الكاتب الداعية إلى إنجاد المدينة وأهلها، فكانت أفكاره متلاحقة يسابق بعضها بعضا، كما تدفقت مشاعره المعبرة عن أحاسيسه تجاه هذا الحدث الخطير، فبدا خائفا، متوجسا، تتقاذفه المشاعر بين الأمل في استجابة الأمير لندائه واليأس منه، كما رأيناه يبثُّ قيمة خاصة في العناصر المكوِّنة للجمال في رسالته، وإلا كانت العلاقات المختلفة المكوّنة لهذه العناصر تكرارا مملا، كما أن مثل هذا اللون من الإيقاع يساعد على الاستراحة في النص بإيقاع مخصوص، كما يوفر الاطمئنان والراحة النفسية إلى الإيقاع المتكرر بما يعنيه أيضا من معان نفسية أو معنوية، وما يحدثه من تأثير وانفعال لدى المتلقي، وما يظهره في النص من ترنّم موسيقي وترتيب، مع ملاحظة أنه إذا لم يأت هذا الإيقاع عفو الخاطر فإن المعنى سيكون تابعا له، في حين إنه إذا جاء دون تعمّل أو تصيّد فإنه لا ضرر فيه على المعنى، حيث يكون الإيقاع تابعا له، مثله في ذلك مثل الفاصلة القرآنية التي تأتي في إيقاعها تابعة للمعنى السابق لها في الآية.

وأساس المزاوجة والسجع قائم على التوقع ثم الإشباع، فعندما تأتي القرينة مشبِعة لهذا التوقع سائرة على نظام الازدواجة أو السجعة السابقة من خلال الإتيان بمفردات ذات تكرر إيقاعي ازدواجي أو سجعي فإن المتلقي يشعر بالراحة، أما نظام التغيّر فهو يُحدِث صدمة لهذا التوقع، عن طريق المفاجأة في تغيير القرائن في الازدواجات والأسجاع في النص، بما يوفره من عنصري المفاجأة والتجديد مع قانون النظام( التوقّع

---

(١) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٤٠٠.

(٢) محمد الحسناوي، **الفاصلة في القرآن الكريم**، بيروت، المكتب الإسلامي، ١٩٨٦، ص٢٧٨، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن الكريم.

(٣) ظهر ذلك جليا في قوة الإنشاء الخطابي لدى الكاتب، وبأساليب متعددة كما لاحظنا في رسالته.

والإشباع)، ومع قانون التساوي بما فيه من ترتيب في البناء الموسيقي ناتج عن تساوي جمل النص، وتساوي البدايات والنهايات فيها، وأثر ذلك على الإيقاع العام في النص، وكما لاحظنا فإن نص الرسالة كله قائم على ذلك، "فعدِّ بنا عن المِطال والتسويف، قبل وقوع المكروه والمخوف، وإلا فأنتم المطالبون عند الله بدمائنا وأموالنا، والمسؤولون عن صبيتنا وأطفالنا، لإحجامكم عن أعدائنا، وتثبطكم عن إجابة ندائنا"(١).

ومما يزيد في جمال الإيقاع في الرسالة الوقوف على نهايات الجمل المزدوجة والمسجوعة بالتسكين على اختلاف علامات الإعراب فيها؛ ما يحقق الانسجام الموسيقي في نهايات هذه الجمل، لأن الهدف من ذلك هو إيجاد التناسب بين القرائن، ولا يتم ذلك إلا بالوقوف بالسكون على نهاياتها(٢).

وقد جاءت الرسالة متسمة بإيقاع عميق في أكثر قرائنها، فقد تجاوز الكاتب فيها التماثل في حرف الروي الواحد في جملتين متتاليتين، كما تجاوز التوازي الصوتي بين حرفين من مخرجين متقاربين في جملتين متتاليتين أو أكثر؛ إلى التوازي الصوتي التام، فكل كلمة في نهاية جملة توازيها كلمة ذات إيقاع مطابق في الجملة أو الجمل اللاحقة، وقد تعددت مستويات هذا التكرار في الرسالة، وذلك باشتراك حرف أو حرفين أو ثلاثة أو أربعة أو حتى خمسة – أحيانا - في آواخر القرائن؛ فلزم الكاتب بذلك ما لا يلزم(٣)، ولكن ذلك كان بغير كلفة أو تصنُّع، فالكاتب معني بالفكرة التي يطرحها، والإحساس الذي يشعر به، وليس معنيا بتنضيد الازدواجات والأسجاع، ومن أمثلة هذا التكرار في القرائن الذي جاء متشابها على درجات متفاوتة ما يلي:

١ -حرف واحد: الخفي ــ الغني، كَلِمُه ــ حِزْبُه.

٢- حرفان اثنان: الخطْب ــ العطْب، شديد ــ جهيد، النظّار ــ الكفّار، يجرون ــ يستغيثون، يتضرعون ــ تكلمون، البلاد ــ العباد، الفزع ــ الجزَع ــ الضبَع.

٣- ثلاثة أحرف: حيارى ــ سكارى ــ الأسارى، أجناده ــ أعداده ــ جهاده، فرارا ــ فدارا.

٤- أربعة أحرف: بلاؤها ــ زهاؤها، انتضاء ــ امتضاء.

٥- خمسة أحرف: ذمائها ــ دمائها.

وكما هو معروف فقد سارت جمل المزاوجة على نظام التوازي جملتين جملتين، أما السجع فثلاثا ثلاثا أو أربعا أربعا، في حين سار النص بشكل عام على نظام التغيّر، حيث تغيرت حروف الجمل المزدوجة

(١) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٣٩٩.

(٢) سماه أهل البلاغة الالتزام، السبكي، **عروس الأفراح**، ج٢ص٣٠٧.

(٣) نورثروب. فراي، **تشريح النقد**، ص٣٢٤.

والمسجوعة بعد كل فاصلتين أو ثلاثة أو أربعة.

ومهما يكن من أمر فإن المزاوجة والسجع قد ساعدا الكاتب على حسن التعبير؛ وذلك بما أنتجاه من إيقاع، ووفراه من فرص الابتعاد عن الرتابة والإملال، وقد يشير إلحاح الكاتب على اطراد نظام الفواصل المزدوجة والمسجوعة في رسالته إلى شدة التزامه بموضوعه العام، كما أن مثل هذا الإلحاح قد يشير إلى الوحدة النفسية التي يحسها تجاه موضوع رسالته، ما يدعوه إلى المحافظة على الأسلوب ذاته، ولكن بتنوّع واضح تجلى في أساليب جملة الطلب.

وقد جاءت الرسالة في(١٨٧) قرينة، عدا قرائن الجمل المعترضة، ولكن حروفا معينة كانت أثيرة لدى الكاتب فيها، وقد رتبتها تنازليا حسب مرات استعمالها:

- الألف: (٤٣).
- الهاء: (٣٩).
- الميم: (١٥).
- النون: (١٥).
- الراء: (١٢).
-الدال: (١٠).
- التاء المربوطة: (٩).
- الهمزة: (٨).
- الفـــاء: (٧).
- التـــاء: (٦).
- العين: (٥)، التاء(٥)، الباء(٤)، القاف(٤)،
- الياء(٣)، اللام(٢).

و لم ترد الحروف الهجائية الأخرى في نهايات قرائن جمل الرسالة.

كما لاحظت أن الحرف السابق للحرف الأخير في هذه القرائن هو حرف علة على الأعم الأغلب؛ ما قد يشير إلى تأثر الكاتب بأسلوب النص القرآني الذي كانت أغلب فواصله يأتي حرفها الأخير مسبوقا بحرف علة.

**ج- الإيقاع المعنوي:**

تحمل الرسالة شحنتين متداخلتين: الأولى شحنة الإيقاع الموسيقي الصوتي المتمثلة بالألفاظ بما تشمله من بنى صرفية وجناس وطباق وغيرهما، والجمل ببنائها وقرائنها، والإيقاع العام بما فيه من مزاوجة وسجع، وبما يحدثه هذا الجانب الموسيقي الصوتي فيهما من تأثير كبير في النص تتوجه إليه النفوس بشكل عام، ما أشرنا إليه سابقا، والثانية شحنة المعنى في المفردات والجمل نفسها، الذي تؤثر فيه القرائن، حيث تساعد على تحديده، وعلى الرغم من عناية الكاتب بالإيقاع الصوتي(الموسيقي) في الرسالة إلا إنه لم يهمل جانب الإيقاع المعنوي(التصويري) فيها، فهو الجانب الآخر من الإيقاع، والنثر بطبيعته له إيقاعه الخاص، الذي تميل جمله - المكونة من تعبيرات قصيرة وأشباه جمل معطوفة بعضها على بعض - إلى التكرار التأكيدي، إلى جانب الإيقاع المندفع في خط واحد، وإلى الهجاء القاسي، وإلى ذكر التفصيلات التي تُعدّد الأشياء...إلخ،

وقد رأينا رسالة الكاتب معنية بمثل هذه الأمور، فقد صوّر حال المحاصرين في المدينة، بما في هذا التصوير من هول وذهول[١]، وساق ذلك من خلال جمل قصيرة تامة وناقصة معطوف بعضها على بعض، ومن خلال تأكيدات وتحذيرات وتقريع يصل حدَّ الهجاء أحيانا، إلى جانب إيقاع سريع مأزوم سائر باتجاه واحد لم يَحِد عنه الكاتب، ومحاولة التفصيل بما يشبه الاستقصاء أحيانا في وصف حال المحاصرين من نساء ورجال وبنات وصبية وأطفال[٢].

ويلاحظ أن هذا الإيقاع مرتبط بالمعنى، وإنه إضافة إلى الموقف الذي اتخذه الكاتب أعطيا لونا خاصا من الإيقاع التصويري، وقد لاحظنا أن الكاتب في القسم الأول من الرسالة يعني بتصوير حال المسلمين؛ فيبسط الأمر في جمله بسطا كبيرا من خلال جمل طويلة كما ذكرنا، وقد كان الإيقاع فيه بطيئا، وذلك بسبب المعاني المطروحة فيه، ولموقفه من الحدث نفسه، بعكس القسم الثاني من الرسالة - الموجه للأمير - الذي جاء سريع الإيقاع، قصير الجمل، زائد التوتر، يتكرر فيه المعنى الواحد بصور عديدة وأساليب كثيرة؛ تأكيدا عليه وعناية به.

أما إيقاع الشخوص في الرسالة، وهم المعنيون بها منشئون ومتلقون - بما تعنيه مواقعهم ومواقفهم - فإن الكاتب قد ركز على شخص المرسَل إليه، وهو وإن لم يسمّه باسمه إلا إنه يذكره بإيقاع مخصوص، فتارة يذكره بلقبه، فهو "الأمير"[٣]، وأخرى يضيف إليه صفة تبجيل، فهو "الأمير الأجل"[٤]، كما يذكره بضمائر متعددة، كالضمير المتصل: "من ملتزمي طاعة سلطانه ومستنجديه"[٥]، و"كتابنا أيدك الله"[٦]، والضمير المنفصل، "هو المطالب بدمائها"[٧]، والضمير المستتر، "فكم تحيي من أمم، وتجلي من كروب وغمم"[٨]، أما المرسِل فلم يرد بعد ذكر اسمه الصريح ثابت بن عبدالله[٩] في مقدمة الرسالة إلا بصيغة الجمع؛ فهو يكتب عن نفسه وعن غيره من " جماعة سرقسطة من الجمل فيها من عباد الله"[١٠]، فالرسالة "من ملتزمي طاعة سلطانـــــه"[١١]، و"كتابنا أيدك الله"[١]، و"وكتابنا أيها الأمير الأجل اعتذار تقوم لنا به

(١) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤-١٥٦.
(٢) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤-١٥٦.
(٣) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦.
(٤) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣،١٥٩.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٩) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.
(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.
(١١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

به الحجة في جميع البلاد"[٢]، و "وعند الله لنا لطف خفي...ويغنينا الله عنكم"[٣]، وقد كان المرسِلون الذين ينوب عنهم الكاتب في كتابة الرسالة حاضرين في أغلب سطورها، فهم ملتزمو طاعة سلطانه[٤]، وهم جماعة سرقسطة من الجمل[٥]، وهم "أمة"[٦]، وهم موجودون في الضمير المتصل(كتابنا)[٧]، والضمير المنفصل "فنحن"[٨]، وفي غير ذلك من الصيغ.

وقد استعمل الكاتب أدوات بلاغية عديدة في رسالته من تشبيه واستعارة وكناية، ففي التشبيه نجده يصور سرقسطة بالسد، فـ "هي السد الذي إن فتق فتقت بعده أسداد"[٩]، على ما في التشبيه البليغ من بلاغة واختصار وتأثير. أما الاستعارة فنجدها في مواضع عديدة، مثل: " فأين النفوس الأبية...فلتقدح عن زنادها"[١٠]، وكأن هذه النفوس الأبية شخوص يبحث عنهم ويستنجد بهم، أو كأن الواحدة منها زَنَدٌ وارٍ يشعل نيران الحرب، فكنّى على المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه وهو القَدْح، فكانت الاستعارة مكنية، والأعداء " أغراض للمنايا والحتوف، ونَهْزٌ للرماح والسيوف"[١١]، وكأن المنايا بشر لهم أغراض ينتهبونها، والرماح والسيوف خَلْق لهم فرص ينتهزونها، فحذف المشبه به وهم البشر وأبقى على الأغراض والنهز. أما الكناية فقد ظهرت في رسالة الكاتب بشكل قليل، فسقوط سرقسطة لن يتيح للمسلمين أن يبلعوا " بعدها ريقا"[١٢]، كناية عن سوء المآل الذي ستؤول إليه أحوالهم بعد سقوطها.

والطباق ضرب من ضروب الإيقاع المعنوي، وهو الإتيان بمعنيين متقابلين من خلال لفظتين[١٣]، وهو تزيين معنوي، وأكثر ما يظهر في التناقضات المعنوية والنفسية، وقد رأيناه صورة لفظية لخصومة مشتجرة في نفس الكاتب بين أمله بقدوم الأمير لإنجاد المسلمين المحاصَرين ويأسه منه في ذلك، وقد طابق بين الألفاظ بما تعنيه هذه المطابقة من مشاعر وأفكار، فطابق بين الغَنَاء والبلاء، وبين الضِعف

(١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣
(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٧) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣، ١٦٠.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٩) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.
(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(١١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨١.
(١٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(١٣) يسميه قدامة بن جعفر التكافؤ، ويجعله شاملا للألفاظ والجمل، أبو الفرج قدامة بن جعفر(ت٣٢٧هـ//٩٣٨م)، نقد الشعر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، [ت]، ص١٤١.

والنصف[١]...إلخ، ويلاحظ أن في الطباق إيقاعا من نوع آخر، فهو إيقاع توازن بين المعاني، والطباق البسيط في الألفاظ يصبح في الدائرة الأوسع (الجملة) تقابلا، حيث تشكلت بنية بأكثر من مكونين، فقابل الكاتب بين الجمل متأثرا بأسلوب القرآن الكريم الذي يقابل كثيرا بين المواقف والمفاهيم، " فسرعان ما انثنيت وما انتهيت، وارعويت وما أدنيت"[٢]، "ويا حسرتا على حضرة...طالما عمرت بالإيمان...ترجع مرابع للصلبان، ومشاهد ذميمة لعبدة الأوثان"[٣]، "قد كن لا يبدون للنظار، فالآن حان أن يبرزن إلى الكفار"[٤]، " فما أوليتنا غَنَاء، بل زدتنا بلاء "[٥]، وبالإجمال فقد عني الكاتب في المشهد الكلي العام بالمقارنة بين النقيضين، فالأمور - كما يصورها - متحولة من الخير إلى الشر، ومن الأمن إلى نقيضه، والمدينة المعمورة بمظاهر الإيمان ترجع مرابع للصلبان، ومشاهد ذميمة لعبدة الأوثان[٦]، والمسجد الجامع المكرم المأنوس بتلاوة القرآن المعظم تطؤه الكفرة الفساق بدميم أقدامها، وتدنسه بقبيح آثامها[٧]، والنسوة المكنونات المتسترات يبرزن إلى الكفار كاشفات[٨]، والصبية الناشئون في حجور الإيمان يصيرون عبيدا لعباد الأوثان[٩].

## الخاتمـــــــة

تبين لنا من خلال البحث أهمية تحقيق رسالة ثابت بن عبدالله قاضي سرقسطة، والتعليق عليها بما تحتاجه من تعليقات تزيد من قيمتها العلمية وتيسر للباحثين أمر الإفادة منها، وتزيح عنها أخطاء القراءات وندرة التوضيحات، فلعل أحدا من الباحثين يجد فيها ما يفيده في دراسة لاحقة. كما تبين لنا من خلال الدراسة الفنية في ضوء الدراسات الفنية الحديثة ما اتسمت به الرسالة من ميزات ظهرت في البناء الفني، فالمقدمة والخاتمة كما رأينا قصيرتان، إذ لم يكن الموقف يسمح بمقدمة أو خاتمة طويلتين، فلا ظرف الحصار القاسي، ولا موقف الأمير المتردد الذي أرسلت إليه الرسالة، ولا نفسية الكاتب المأزومة تساعد على ذلك، أما العرض فقد كان أطول أجزاء الرسالة حيث عرض الكاتب موضوع رسالته الذي انصب على وصف

---

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.
(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٥.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(٦) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٥.
(٩) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٥-١٥٦.

الحال السيئة التي يعانيها المسلمون المحاصرون، وعلى إغراء الأمير وإقناعه بالإقدام لإنجاد المدينة وأهلها، وعلى تقريعه أحيانا لتردده ونكوصه، وقد ساق الكاتب ذلك كله بأسلوب معبِّر معتمدا فيه على أساليب جملة الطلب لما تقدمه هذه الأساليب من إمكانية كبيرة في التعبير عن المشاعر التي يحسها تجاه الخطر المحدق، ولما لها من إمكانية يمكن توظيفها في التأثير في موقف المرسَل إليه، وقد كان الكاتب في رسالته معنيا باختيار ألفاظه ومعانيه من نصوص التراث الإسلامي والعربي الداعي إلى عدم النكوص أمام العدو، أو التردد في مدافعته، وقد سلكتْ رسالتَه عاطفةٌ تتصف بالحرارة والصدق، تتبدى من خلال إيقاع خاص، ساق الكاتب كل ذلك بأسلوب يتصف بالسهولة والبعد عن التعقيد، من خلال ألفاظ سهلة، وجمل أغلبها جمل قصيرة، مزدوجة أو مسجوعة، وفرت للنص إيقاعا سريعا – على الأغلب - يتناسب مع سرعة إيقاع الخطر المحدق، كما يتناسب مع سرعة إيقاع نفسه المستشعرة لهذا الخطر.

# فهرست الأبحاث المنشورة في المجلة الأردنية للغة العربية وآدابها
# في (السنة الثانية) العام ١٤٢٦هـ/٢٠٠٦م

## المجلد (٢) العدد (١) ذو الحجة ١٤٢٦هـ/كانون الثاني ٢٠٠٦م

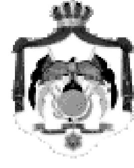


## المجلد (٢) العدد (٢) ربيع الأول ١٤٢٧هـ/نيسان ٢٠٠٦م

## المجلد (٢) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٧هـ/تموز ٢٠٠٦م



## المجلد (٢) العدد (٤) رمضان ١٤٢٧هـ/تموز ٢٠٠٦م



المملكة الأردنية الهاشمية



جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٣) العدد (١) ذو الحجة ١٤٢٧هـ / كانون الثاني ٢٠٠٧م

**ISSN** 1026-3721

# المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

**مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن**

**وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.**


## ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي


**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

## مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

---

المجلد (٣) العدد (١) ذو الحجة ١٤٢٧هـ / كانون الثاني ٢٠٠٧م

# بسم الله الرحمن الرحيم

## المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

## مجلة علمية عالمية محكمة

### تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

أ- **شروط النشر:**

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســـــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

**ب- تعليمات النشر:**

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: (١)، (٢)، (٣) ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

**الكتب المطبوعة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ( ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي:

الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

**الكتب المخطوطة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

**الدوريات:**

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص "    "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

**وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:**

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص "      "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودهـــا في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محـــصورة بـــين قوســـين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأســـماء والمـــصطلحات العربيـــة بـــالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآيـــة. وتثبـــت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:


**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

## محتويات العدد

المجلد (٣) العدد (١) ذو الحجة ١٤٢٧هـ / كانون الثاني ٢٠٠٧م

البحوث باللغة العربية

# منهجية الفراء في صياغة المصطلح النحوي واستخدامه في كتابه "معاني القرآن" من خلال طائفة من المصطلحات النحوية

د. ياسين محمد أبو الهيجاء *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/٩/١١ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٨/١٤


## ملخّص

يناقش البحث منهجيّة الفراء في صياغة المصطلح النحوي واستخدامه، في كتابه "معاني القرآن"، من خلال طائفة من المصطلحات النحوية، ممّا نُسب إليه، أو شارك فيه البصريين. والبحث معنيّ بالدرجة الأولى باستقراء منهج الفراء في تعامله مع المصطلح النحوي بشكل خاص، ومن ثمّ تتبّع استخداماته لذلك المصطلح، متقصّياً علاقة المصطلح بالمفهوم المراد تحديده. وقد أفاد البحث من جهود السّابقين في دراسة الفرّاء، وعلى رأسهم د. أحمد مكي الأنصاري، و د.شوقي ضيف، وتناولها بالنقد والتحليل؛ لأنها ساهمت في ترسيخ الكثير من الآراء في الفراء و"معانيه". وقد عرضتُ مصطلحات الفرّاء على ما نُقل عن الكسائي بالنصّ من كتابه المفقود "معاني القرآن"؛ لتحديد المصطلحات النحوية التي استخدمها الكسائي، وسبق إليها. وقد استعان الباحث بكتابي الفرّاء " المقصور والممدود" و"المذكّر والمؤنّث "، لتجلية استخدامه لبعض المصطلحات، وقد اتّخذت كتاب سيبويه معياراً لتحديد المصطلح الذي استقلّ به الكوفيّون، ونسب إليهم.



## Abstract

**The Methodology of Forming the Syntactical Term in al-Farra's Book (Ma'ani al-Quran) (The Meaning of the Nobel Quran)**

**Dr. Yasin M. Abu al-Hayja**

This research discusses al-Farra’ methodology in forming the syntactical term in his book (Ma’ani al-Quran) (The Meaning of Noble Quran). This discussion focuses on a group of syntactical terms which were related to al-Farra’ or to the Busri syntacticians. This research firstly concentrates on gleaning al-Farra’s methodology regarding the syntactical term. Secondly it concentrates on analyzing al- Farra’s usage of the syntactical term and the relationship between that syntactical term and the intended meaning. The researchers made use of the efforts made by earlier researchers in studying al- Farra’, such as Ahmed Zakaria al-Ansari and Shawqi Dhaif. The researchers criticizes and analyzes these studies because they highly contributed to emphasizing many views on al-Farra’ and his book. The researchers compared al-Farra’s terms to the findings of al-Kisa’i’s lost book (Ma’ani al-Quran) to find out which terms al kisa’i used first. The researchers benefited from two books by al-Farra’: (al-Maqsur wa-al-Mamdud) and (al-Mu’anath wal Muthakar), to explain the usage of some of his terms. The researchers adopted Sibawayh’s book as criterion to determine the syntactical term which the Koofi syntacticians and was related to them.


---

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الإسراء.

**تَوطئــةٌ:**

الفرّاءُ هو يَحيى بنُ زيادٍ الدَّيلميُّ، فارسيُّ الأصل، وُلد بالكوفة سنة ١٤٤هـ تقريباً، ونَشأ فيها، وكان مُتديِّناً وَرِعاً يصون نفسَه عن التّبذّل، وكانت الكوفةُ آنذاك بلدَ القِراءات والحديث وروايةِ الأخبار والشِّعر والأدب، ولاغَرْوَ؛ فقد كانت مَنزِلَ الصّحابةِ والتّابعين، وقد نَهِلَ الفرّاءُ من ذلك كلِّه. أمّا النّحوُ فقد أخذَه عن الرّؤاسيّ، و كان أستاذُه الكِسائيُّ قد أَخذَ عنه أيضاً. وشيوخُ الفرّاء في الكوفة كُثرٌ، بَيدَ أنّ الرؤاسيَّ أبرزُهم. ولّما اشتدَّ عودُه طَلَبَ بغدادَ قِبلةَ العلماء آنذاك، فوافقَ الكِسائيَّ فيها فأُعجِب بعلمِه، ولازَمَه وأَخَذَ عنه كثيراً، ثمّ قَصَدَ البصرةَ ليأخذَ عن عُلمائها فوافَى يونُسَ بنَ حبيب يتصدّر للتّدريس بعد وفاة الخليل فأَخذَ عنه، ولاقى الفُصحاءَ الّذين كانوا يؤُمّون البصرة وأخَذَ عنهم، ثمّ عاد إلى بغدادَ. وقد اتّصل بالخليفةِ المأمون على يد ثُمامةَ بنِ الأشرس، فقرَّبه ووَكَلَ إليه تأديبَ ولَدَيه، ومَكثَ فيها إلى أن وافتْه منيّتُه سنةَ ٢٠٧هـ(١).

ومّما لا شكَّ فيه أنّ الفرّاءَ أفاد من النّحو البَصريِّ إفادةً جُلَّى، كما أفاد من نحوِ الكوفيّين، وقد رُوي عنه أنّه لّما مات، وعُرِض أثاثُه للبيع، وجَدَ النّاسُ " كِتابَ سيبَوَيهِ " تحت وِسادته.

وللفرّاءِ مؤلّفاتٌ كثيرةٌ بَلَغَ بها صاحبُ" مُعجَم الأدباء " زُهاءَ عشرين مؤلَّفاً، غيرَ أنّ أبرزَها "مَعاني القرآن" الّذي ألّفه لأحد أصحابه؛ ليرُدَّ به على أسئلة الأمير الحسنِ بنِ سهلٍ، ثمّ ما نَشِبَ أن أملاه على النّاس قُبيل وفاته(٢)، وهو على هذا أنضَجُ مؤلّفاتِه، وأكثرُها استيعاباً لآرائه، وهو يَحمل الكثيرَ من ملامح النّحو الكوفيّ، وإن كان يُخالف الكسائيَّ في كثيرٍ من المَواطن.

ومَصادرُ الفرّاء كما تبدو من كتابه هي القِراءاتُ المختلفةُ في المَحِلِّ الأوّل، ثمّ ما نُقل عن العرب من شِعرٍ ونثرٍ، غيرَ أنّ منهجَ الفرّاء و إنِ التقى معَ منهج الكِسائيِّ في الخطوط العامّة فهو يَختلفُ معه في معالجة كثيرٍ من القضايا، فأثرُ ثقافة الفرّاء واطّلاعِه على الفلسفة وعلم الكلام يبدو بيِّناً في غيرِ موطنٍ من " المعاني"، وكان يميل إلى الاعتزال، ومذهبُ المُعتزلة قائمٌ على علم الكلام.

أمّا مُصطلَحاتُ الفرّاء في " معاني القرآن " ـ وهو ما يَعنينا ـ فليس لها آليّةٌ مُحدّدة يمكنُ استشرافُها؛ كحال علماء عصره(٣)؛ إذ هي خليطٌ من مُصطلحات البَصريّين والكوفيّين، فضلاً على ما

(١) القفطي، أبو الحسن علي بن يوسف (ت ٦٤٦هـ/١٢٤٨م)، **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة: ٧/٤، والسيوطي (٩١١هـ/١٥٠٥م)، جلال الدين، **بغية الوعاة**، ، تحقيق محمد أبو الفضل، ط،: ٢/٣٣٣، والحموي، ياقوت (ت ٦٢٦هـ/١٢٢٨م)، **معجم الأدباء**، ، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط١٩٩٣،١ : ٦/٢٨١٢.

(٢) انظر ترجمة الفرّاء في : القفطي، " **إنباه الرّواة** " ٤ / ٧ ، والسيوطي، " **بُغيةِ الوُعاة** " ٢ / ٣٣ ، والبغدادي، الخطيب (٤٦٣هـ/١٠٧٠م)، **تاريخ بغداد**، دار الكتاب العربي، بيروت: ١٤ / ١٤٩ .

(٣) انظر: الحيادرة، مصطفى، **من قضايا المصطلح اللغوي العربي**،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٣: ٣٩، وما بعدها.

ينسب إليه منها. وقد يُشرك غير مفهوم في المصطلح الواحد، كما يستخدم جملة مصطلحات للمفهوم نفسه. وكثير من الدّارسين عَدَّه المؤسِّسَ الحقيقيَّ للمدرسة الكوفيّة بناءً على هذه المُصطلحات[١].

وعِبارات الفرّاء لا تَخلو مِنَ الغموض، و لم يُقدِّم لنا شرحاً يُبيِّن حقيقةَ استخدامِه لهذه المصطلحات ويُوضِحُ جوانبَها. وقد أسهَمَ في كثير من هذا الغموض طريقةُ إخراج كِتاب "مَعاني القرآن"، وإصدارُ بعض الدّارسين للفرّاء أحكاماً بعيدةً عنِ الواقع الحقيقيّ، ممّا يَلبِس الأمرَ على الدّارس الحصيف فضلاً على الشّادي المبتدئ .

لقد تناولتُ في هذا البحث منهجيّة الفراء في صياغة المصطلح، في كتابه "معاني القرآن" من خلال طائفة من المصطلحات النحوية ممّا نسب إليه أو شارك فيه البصريين، والبحث ليس معنيّاً بالدرجة الأولى بتأصيل مصطلحات الفراء - وإن كانت هذه الغاية جانباً هاماً من هذا العمل- بل بدراسة هذه المصطلحات، وتحديد منهجه في تشكيل مصطلحاته واستخدامها في معالجته للمفاهيم النحوية.

وكان لا بدّ من الاطّلاع على كتب الفرّاء المطبوعة غير "المعاني"، وهي ثلاثة: "المذكّر والمؤنّث" و"المقصور والممدود" و" الأيّام والليالي"، ولئن كان في الكتابين الأوّلين بعض الإشارات إلى المصطلحات النحوية، فإن الكتاب الأخير يخلو منها. ولعلّ من الجدير بالذكر ههنا القول إن كتاب الفراء "معاني القرآن"، ليس كاملاً، وأنّ النقص فيه بادٍ، ولعل المفقود منه ليس باليسير، يقول أبو العباس[٢]:" وهو كتاب لم يُعمل قبله ولا بعده مثله، و لم يتهيّأ لأحد من الناس جميعاً أن يزيد عليه شيئاً"، ولا يمكن إدراج هذا القول في إطار المبالغة، فهل ما بين أيدينا منه يدلّ على هذا الوصف؟ وعلى الأخصّ في الجزأين الثاني والثالث. ولعلّ الواقع يجيب بالنفي.

أمّا خدمة كتاب "المعاني" فعلى الرغم من الجهد الذي بذله محقّقوه، فهو يحتاج إلى الكثير حتّى يكتمل، وهو على هذا التحقيق ما يزال مغموراً. وأمّا الّذين تناولوا الفرّاءَ بالدّرس والتّحقيق ــ وعلى رأسِهِمُ أحمد مكّي الأنصاريّ ــ فعلى الرغم من الجهود الطيّبة التي بذلوها، فقد كانوا في الكثير من الأحيان يَجتَزئون النُّصوص القليلة ثمّ يُعمِّمون أحكامَهم، ولو تأنّى الأنصاري ــ و هو المَرجِعُ لكلِّ دارسٍ للفرّاء ــ ودَرَسَ " المعانيَ " درساً تحليليّاً، وأَصَّلَ مُصطلحاتِه في ضوء ما بين يديه من المؤلفات النحوية، وتتبّع الفرّاء في استخدامه لها، لَغَيَّرَ وجهَ كتابه؛ ولكنه كثيراً ما يجتزئ النصوص القليلة ويَبني عليها أحكاماً، كأنّها مسلّمات، فضلاً عن نَسْبِه مصطلحات للفراء ليست له، وربّما لم يقل بها أحد من معاصريه

---

(١) وعلى رأسهم شوقي ضَيف في **المدارس النّحْويّة**، دار المَعارف ، مِصر: ١٩٦.

(٢) الزبيدي، أبو بكر(ت ٣٩٧هـ/٩٨٩م)، **طبقات النحويين واللغويين**، دار المعارف، ١٣٢.

كالخالفة. وبَلَغَ به الأمرُ أن عَدَّ الفرّاءَ المؤسِّسَ الحقيقيَّ للمذهب البغداديّ [١]. وتَبِعَه في كثيرٍ من وجـــوه هذه الدّراسة شَوقي ضَيف (ت٢٠٠٥م) ــ رَحِمَه الله ــ في " المدارس النَّحْويّة "، وعَوَض القَــوْزي في " المُصطلَح النَّحْويّ". أمّا المختار ديره فقد بلغ شأواً كبيراً من الدقة، ولعلّ دراسته من أوفى الدراسات الـــتي تناولت الفرّاء، وإن فاته رصد الفوضى في استخدام الفراء للمصطلحات والمفهومات النحوية، وتتبعـــه في معالجتها. فهو يرى تعدّد المصطلحات للمفهوم الواحد ظاهرة إيجابية، إذ تدلّ على سعة أفق الفرّاء، لأنـــه يمتلك ثروة لغوية هائلة[٢].

وأرى أنهم جميعاً وقعوا في وهم وعي الفرّاء التامّ في عمله على إرساء قواعد مدرسة خاصّة تنـــاظر المدرسة النحوية البصرية، ومن ثمّ اختياره لمصطلحاته على هذا الأساس؛ ذلك أنّ الفراء لو كان معنياً بهذا الأمر، بالدرجة التي تنسب إليه، لوجدنا كتاب المعاني - وهو آخر مؤلفاته - يختلف اختلافاً كبيراً عمّا هـــو عليه، على أنّ الدارس لا يمكن له أن ينكر أن للفراء مصطلحات ومفهومات تميزه من غيره من النحـــويين، وعلى الأخص البصريون تمييزاً جلياً.

ولمّا كان على الدارس للفراء أن يعود إلى آراء الكسائي فقد تتبّعت بادئاً آراء الكسائي النحوية في كتب النحو والتفسير إلى أن وقعت على مصنّف جمع تلك الآراء تحت عنوان "معاني القرآن" للكـــسائي، وهو نُقول من كُتب القراءات والتّفاسير عن كتاب الكِسائيِّ الضّائع "معاني القرآن"، وهي نوعان : نقولٌ بالنصّ، وأخرى بالمعنى، جمَعَها المؤلّف عيسى شحاتـــه، وهو عَناءٌ يُحمَدُ عليه، وقد حرصت على الإفادة من النصوص المنقولة نصّاً وليس معنىً، لأن البحث يعالج المصطلحات لا الآراء النحوية.

وثمة كتاب كان يمكن أن يغيّر وجه البحث لولا الشكّ في نسبته، ذلـــك هـــو كِتـــابٌ خَلَـــفِ الأحمر(ت١٨٠هـــ) "مقدمة في النحو"، وقد حقَّقه عزُّ الدّين التّنُوخي عضوُ المَجمع العِلميّ العربيّ ســـنةَ ١٩٦١م، وقد أشار في مقدِّمتِه إلى أنّه أطلَعَ كبارَ النُّحاةِ في دمشقَ ومصرَ على هذا المخطوط فأَثْنَوا عليه، و لم يشُكُّوا في نسبته. وخَلَفٌ هذا من البصريّين الأوائل وإن لم يُشتَهَر بالنّحو[٣]. غير أنّ في الكتاب شكّاً لا يكاد يبرح القارئَ المدقّق، وأؤيّد في هذا الصدد ما جاء في مقال محمود حسني مغالسة[٤]، فقد نفى عـــن

(١) الأنصاري، أحمد مكّي، **أبو زكريّا الفرّاءُ** ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب: ٣٦٦ .

(٢) ديره، المختار أحمد، **دراسة في النحو الكوفي، من خلال معاني القرآن للفراء**، دار قتيبة، بيروت : ٢٢٦.

(٣) وهو خلفُ بن حيّانَ الأحمر ، توفّي سنة (١٨٠ هـــ/٧٧٧م) ، و هو بَصريٌّ راويةٌ للأشعار ، نَحْويٌّ أخَذَ النّحو عن أئمّة أهـــل البـــصرة كأبي عمرو بنِ العلاء ، و يونُسَ بنِ حبيب ، و عيسى بنِ عمر . تُنظر ترجمتُه في القفطي، **إنباه الرّواة**، ١ / ٣٨٣ ، والأنبـــاري، أبـــو البركات، **نزهة الألبّاء**، تحقيق إبراهيم السامرائي، مكتبة الأندلس، بغداد، ط٢: ٥٣، وياقوت، **مُعجَم الأدباء**، ١١ / ٦٦ .

(٤) محمود حسني مغالسة، **نفي كتاب مقدمة في النحو عن خلف الأحمر البصري**، مجلة جامعة دمشق، المجلـــد٧،العـــددان٢٨،٢٧،الجـــزء الأوّل٣١،١٩٩١.

خلف هذا الكتاب بالأدلّة، وردّه للأحمر الكوفي(ت١٩٤هـ) أو غيره من النحويين الكوفيين. والكتاب على كلّ وجه جدير بالذكر حتى يتوصّل الباحثون فيه إلى رأي فصْل؛ ولذلك لا بدّ من الإشارة إليه كلّما عرض لمصطلح نسب إلى الفراء أو الكسائي.

كما عرضتُ لكتاب " الجُمَل " المنسوبِ إلى الخليل، وقد قدَّم المحقِّقُ فخرُ الدّين قَبّاوة مُقدِّمةً مفصَّلةً عَرَضَ فيها للمشكّكين في نسبة الكتاب إلى الخليل، و ذَكَر كثيراً من المحقّقين ممّن نَسَبوا هذا الكتابَ إليه. والكتاب محلّ شكّ لا يمكن تجاهله. وقد عدت إلى كتاب "العين" بدرجة أقل، والشك فيه فوق ما في الجمل، وقد أشرت إلى ما جاء فيهما من المصطلحات، ممّا نسب إلى الفراء، على سبيل الإشارة.

**ألقابُ الإعرابِ و البِناء:**

لم يفرِقِ الفرّاءُ في معانيه بين ألقاب الإعراب والبِناء؛ فنراه يُطلِق مصطلَحاتِ الرّفع والنّصب والخفض لِيَدُلَّ على علامات الإعراب، كما يطلقها نفسها ليدلّ على حركات البناء. وجاء في" شرح الكافِيَة " :"وأمّا الكوفيّون فيَذكرون ألقابَ الإعراب في المبنيِّ وعلى العكس، ولا يُفرِّقون بينهما"(١)، وقال ابن يعيش:"واعلم أنّ سيبويه فصل بين ألقاب حركات الإعراب وألقاب حركات البناء... وقد خالفه الكوفيّون"(٢)، وتَبِعَهما على ذلك مَهدي المَخزومي(٣)، وقال عَوَض القَوزي: "فَكَّروا في وسيلةٍ للمخالفة فرَفضوا التّسليمَ بهذه الألقاب، و لم يُفرّقوا بين ما هو للبناء منها وما هو للإعراب"(٤). وقال المختار أحمد ديره:" أمّا الفرّاء فقد رفض التسليم بهذه العلامات والألقاب، وثار عليها، غير أنه لم يفرّق بين ما هو للإعراب وما هو للبناء"(٥)، وقد ذهب إلى ذلك حمدي الجبالي أيضاً(٦).

غير أنّ الفرّاء لم يَثُر عليها، وهو لم يؤسس لهذا الخلط، بل نراه عند سيبويه من قبل، ويظهر ذلك جليّاً في باب النداء، إذ يقول: "واعلمْ أنّ النداء كلّ اسمٍ مضافٍ فيه فهو نصب، على إضمار الفعل المتروك إظهاره، والمفرد رفع وهو في موضع اسم منصوب"(٧)، وليس هذا وحسب، بل نراه يستخدم ألقاب الإعراب للبناء غير مرة في الكتاب(٨). وقد تبعه في ذلك المبرّد، وهو من أقطاب المدرسة البصرية(٩). وعلى

(١) الأستَراباذيّ، الرضي (ت ٦٨٦هـ/١٢٨٧م)، **شرح الكافية**، دار الكُتب العلميّة. : ٢ / ٣ .
(٢) ابنِ يَعيشَ، موفق الدين (ت ٦٤٣هـ/١٢٤٥م)، **شرح المفصّل**، المَطبعة المُنيريّة بالقاهرة: ١/٧٢.
(٣) المخزومي، مهدي، **مدرسة الكوفة النّحْويّة**، مَطبعة مُصطفى البابي الحلبيّ ، ط ٢ ، ١٩٥٨: ٢٥٧. وكذا شوقي ضَيف في " المدارس النّحويّة " ١٩٦ .
(٤) القُوزي، عوَض، **المُصطلح النّحويّ** ، نشأتُه و تَطَوُّرُه حتّى أواخرِ القرن الثّالث الهجريّ: ١٨٥ .
(٥) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢١٤.
(٦) انظر: الجبالي، حمدي، **مصطلح النحو الكوفي**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك،١٩٨٢: ٨٨ .
(٧) سيبَوَيهِ، عمرو بن قنبر (١٨٠هـ/٧٧٧م)، **الكتاب**، تحقيق : عبد السّلام هارون ، دار الجيل ـ بيروت ، ط ١ ، ١٩٩١ : ٢/١٨٢
(٨) **المصدر السابق**: انظر على سبيل المثال: ٢/٢٠٢، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٤، ٣/٣١٨، ٥١٨، ٥٣٢.
(٩) انظر المُبَرَّد، محمد بن يزيد، **المقتضب** (ت ٢٨٦هـ/٨٩٩م)، تحقيق : عبد الخالق عُضَيْمة ، عالَم الكُتُب . على سبيل المثال: ٣/٩٠، ٤/٨٣، ٢٠٧. والمبرّد، **الكامل**، تحقيق : محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٣: ١/٢٤٠.

هذا فتخليط الفرّاءُ - في استِخدام ألقاب الإعراب والبناء- امتداد لأسلافه من النحاة، ولا شك في أنه خلطَ في هذه الألقاب أكثر من سيبويه.

وإذا يمّمنا صوب "معاني القرآن" للفراء وجدنا هذا الخلط جليّاً، ومن ذلك ما نجدُه من استخدامه الرّفعَ للبناء(١)، وللإعراب(٢)، وكذا استخدامُه للنّصب في الإعراب(٣)، وكذا في البناء(٤). والخفضِ في الإعراب(٥)، وفي البناء(٦). أمّا الجزمُ فنجده يَستخدمُه للإعراب(٧)، وللبناء أيضاً(٨).

أمّا الكسائي فإنّ المنقولات عنه - وإن أظهرت توافقه مع البصريين في هذه المصطلحات- فإنها لا تعطي الصورة الواضحة عن طبيعة استخدامه لها. فهو يستخدم مصطلحات البناء استخدام البصريين، كالفتح(٩) والكسر(١٠) والضم(١١). والإعراب، كالرفع(١٢)، والنصب(١٣)، والجزم(١٤). كما يخلط أيضاً في

(١) الفراء، أبو زكريا (ت ٢٠٧هـ/٨٢٢م)، **مَعاني القرآن**، دار السرور، بيروت لبنان ، تحقيق محمد نجاتي، ومحمد علي النجار، ٢/٣٥، تحقيق : محمد علي النجار، ١/: ٥ ، ٤١١- ٤١٢ ، ٣/١١٩، تحقيق : عبد الفتاح شلبي.

(٢) **المصدر السابق:** ١/: ١٤٩، ١٥٠، ٢٦٠، ٣٠٠، ٤٧١.

(٣) **المصدر السابق:** ١/ : ٥٨، ٧٨، ٩٧ ، ٣٠١، ٣٠٢ ، ٣٣٧.

(٤) **المصدر السابق:** ١/٢٩، ١٤٩ ، ٢١١، ٢٨٥، ٣٢٠، ٢/٨٩.

(٥) **المصدر السابق:** ١/: ٧، ٢٢، ٥١، ٥٦، ٥٨، ٥٩، ٧١، ٩٦، ٩٧، ١٠٦، ١١٨، ١٣٧.

(٦) **المصدر السابق:** ١/: ١٠، ١٧، ١٨.

(٧) **المصدر السابق:** ١/: ٢٦، ٣٣، ٥٨، ٥٣.

(٨) **المصدر السابق:** ١/: ٦، ٩، ١٠، ١٨، ٢٢٣، ٣٨٨، ٣/١٠٢.

(٩) الكسائي، علي بن حمزة (ت ١٨٩هـ/٨٠٥م)، **معاني القرآن**، جمع وتقديم : عيسى شحاتة عيسى، دار قباء للطباعة والنشر، ١٩٩٨: ١٠١، عن : الزجاج ، أبي إسحاق إبراهيم، تحقيق عبدالجليل عبده شلبي، ط١، دار الحديث، القاهرة، ١٩٩٤ : ١/٤٢٧-٤٢٨و ١٨٤، عن : الطبري، محمد بن جرير (ت ٣١٠هـ/٩٢٣م)، **تفسير الطبري**، تحقيق محمود شاكر وأحمد شاكر، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢ : ١٥/١٣٨-١٣٩، ١٨٧، عن : النحاس، أبو جعفر، أحمد بن محمد (ت ٢٨٠هـ/٨٩٣م)، **إعراب القرآن**، تحقيق زهير غازي زاهد، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط٢، ١٩٨٥ : ٢/٤٦١، ٢٠٦، عن : النحاس، **إعراب القرآن** : ٣/٢١٤، ١٨٨، عن : أبي زرعة، عبد الرحمن بن محمد(ت ٢٨٠هـ/٨٩٣م)، **حجة القراءات**، تحقيق سعيد الأفغاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٤، ١٩٨١ : ٥٧٧.

(١٠) **المصدر السابق:** ١٨٤، عن : الطبري، **جامع البيان** : ١٥/١٣٨-١٣٩، ١٨٧: عن : النحاس، **إعراب القرآن** : ٢/٤٦١، ٢١٤، عن : أبي زرعة، **الحجة في القراءات** : ٥٧٧.

(١١) **المصدر السابق** : ١٧٥، عن : الكسائي، علي بن حمزة، **ما تلحن فيه العامة**، تحقيق : رمضان عبد التواب، دار الخانجي، ط١، ١٩٨٢ : ١٠٥، ١٩٨، عن : الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد (ت ٣٧٧هـ/٩٨٧م)، **الحجة في علل القراءات السبع**، تحقيق : علي النجدي ناصف وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٣ : ١/١٣٠، ٢٠٢، عن : النحاس، **إعراب القرآن** : ٣/١٢٤.

(١٢) **المصدر السابق:** ٨٨، عن : النحاس، **إعراب القرآن** : ١/٣٠٤، ١٠٤، عن : النحاس، **إعراب القرآن** : ١/٣٩٦. ٩٨؛ عن : النحاس، **إعراب القرآن** : ١/٣٦٥، ١٠٤، عن : النحاس، **إعراب القرآن**: ١/٣٩٦، ١٣٥، عن : النحاس، **إعراب القرآن**: ٢/٨٧، ١٤١، عن : الفراء، **معاني القرآن** : ١/٣٦٩، ١٤٢؛ عن : النحاس، **إعراب القرآن** : ٢/١١٦.

(١٣) **المصدر السابق** : ٨٤، عن : النحاس، **إعراب القرآن** : ١/٢٧٨، ١٠٩، عن : النحاس، **إعراب القرآن** : ١/٤٢٨، ١٣٥، عن : القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد (ت ٦٧١هـ/١٢٧٣م)، **الجامع لأحكام القرآن**، طبعة الشعب، بلا تاريخ: ٣/٢٤٩١، ١٥٦، عن : النحاس، **إعراب القرآن** : ٢/٢٢٦.

(١٤) **المصدر السابق:** ١٠٠، عن : النحاس، **إعراب القرآن** : ١/٣٨٤، ١٠١ ، عن : ابن مجاهد، أحمد بن موسى (ت ٣٢٤هـ/٩٣٦م)، **السبعة في القراءات**، تحقيق شوقي ضيف، ط٢، دار المعارف، ١٩٨٠ : ٢١٨.

هذا الاستخدام؛ إذ يستخدم ألقاب الإعراب للبناء، كاستخدامه الجزم للتسكين[١]، والنصب للفتح[٢].

**الأفعـــال(زمنياً) :**

وهي عند البَصريّين ثلاثةٌ: ماضٍ ومُضارعٌ وأمر[٣]، وعند الكوفيّين اثنانِ: الماضي والمُضارِع، أمّا الأمرُ فهو عندَهم قِسمٌ من المُضارع[٤]. قال الزجّاجي(ت٣٣٧هـ)[٥]:"قال الكوفيّون كلهم: هو مجزوم بإضمار اللام؛ لأنّ أصل الأمر أن يكون باللام، ولكن كثُر في الكلام، فحُذفت اللام منه وأضمرت".

وإذا ما تَصفَّحْنا مَعانيَ الفَرّاء وجدنا ذلك بادياً عنده. قال عندما عَرَضَ لقولِه تعالى[٦]:" فبـذلِكَ فافرَحوا [٧]":"إلاّ أنّ العربَ حَذَفتِ اللاّمَ من فعل المأمور المُواجه لكثرة الأمر خاصّةً في كلامِهم"[٨]. كما عَدَّ الأمرَ مجزوماً[٩]. على أنّه استَخدَم الأمرَ بمعناه الاصطِلاحيِّ كما استَخدَمَه البَصريّون، وإن لم يَعُدَّه فعلاً قائماً برأسه، قال في كلامه على قوله تعالى"سَلْ بني إسرائيل"[١٠]: لا تُهمز في شيء من القرآن؛ لأنها لـو هُمزت كانت "سأل" بـ"ألف". وإنما تُرك همزها في الأمر خاصة"[١١]، وقد استخدم ذلك كثيراً[١٢]. وقد أسند إليه النحاس هذا الاستخدام[١٣]. أمّا الفعل المضارع فيعبّر عنه بـ"يَفعل"[١٤]. وقد يلجأ إلى التفصيل،

---

(١) **المصدر السابق**: ١٠١، عن : الأندلسي، أبي حيان (ت ٧٤٥هـ/١٣٤٤م)، **البحر المحيط**، دار الفكر، ط٢، ١٩٨٣: ٢/٤٩٩، ١٤٤، عن ابن مجاهد، أحمد بن موسى، **السبعة في القراءات** : ٢٨٨.

(٢) **المصدر السابق**: ١٢٩، عن : النحاس، **إعراب القرآن** : ٢/٥٣.

(٣) سيبويه، **الكِتاب** : ١ / ١٢، وما بعدها .

(٤) " انظر: الزجاجي، أبو القاسم عبد الرحمن إسحاق (ت ٣٣٧هـ/٩٥٩م)، **اللاّمات** ، تحقيق : مازن المُبارك ، دار الفكر ، ط ٢ ، ١٩٨٥: ٩٤ وما بعدها، والأنباري، أبو البركات (ت ٥٧٧هـ/١١٨١م)، **والإنصاف في مسائل الخلاف**، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد : ٢ / ٥٢٤، ٥٤٠ ، **ومسائل خلافية في النحو**، و العكبري، أبو البقاء (ت ٦١٦هـ/١٢١٩م)، تحقيق : محمد خير الحلواني، دار الشرق العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢: ١١٩ ، و السيوطي، جلال الدين (ت ٩١١هـ/١٥٠٥م)، **همع الهوامع**، تحقيق : أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٨ " : ١ / ٧ .

(٥) الزجاجي، **كتاب اللامات**: ٩٤.

(٦) **يونُس** : ٥٨ .

(٧) وهذه قراءة شاذة قرأ بها أبيّ: انظر أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط** : ٥/١٧٠.

(٨) الفراء، **معاني القرآن**: ١ / ٤٦٩ .

(٩) **المصدر السابق**: ١/٥٤.

(١٠) **البقرة**: ١١.

(١١) الفراء، **معاني القرآن**: ١/١٢٤.

(١٢) **المصدر السابق**: ١/٩٨، ١٢٥، ١٥٦، ١٥٦، ١٥٧، ٢/٤٧٦، ٧٧، ٧٩،٩٠،١٦٢، ١٨٧، ٢٣١، ٢٤١،٢٤٤، ٣/٣٠٢، ٤٥، ٥٨.

(١٣) النحاس، **إعراب القرآن** : ٤/٢١.

(١٤) **المصدر السابق**: ١/٣، ٣٩، ٦٦، ١٣٤، ٢١٣، ٣٨٦، ٤٠٩، ٢٧٦، ٣٠١، ٢/٢٦، ١٥١، ٢٢١، ٢٢٥، ٣/٢٦، ٢٤٥، وبـ**المستقبل** كما في: ١/٦١، ٨٤، ١٣٣، ١٤٤، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٦٢، ٢٦٣، ٣٠٠، ٣/٢٧٢.

فينعته بـ"الفعل الذي أوّله الياء أو التاء، أو النون أو الألف"[١]، ويستخدم الفرّاء " فعلٌ مضارعٌ"، على سبيل الاستخدام اللغوي[٢]،وكذا "ضارعَ" و "تضارع"[٣]. أمّا الكسائي فقد استخدم "المستقبل"[٤].

**الفِعل الواقع :**

أمّا الفعل الواقع فهو مُصطلَحٌ أطلَقَه الفرّاءُ على ما يُسمّيه البَصريّون الفِعلَ المُتعَدِّيَ، كما يُطلِق على الفعل اللاّزم مصطلَح " ليس بواقع " أو " غيرِ واقع". قال على سبيل المثال في تعليقِه على قِراءة عبد الله بنِ مسعودٍ: [٥] "صُمّاً بُكماً عُمْياً ": " ونَصبُه من وجهين، إن شئتَ على المعنى... وإن شئتَ اكتفيتَ بأن تُوقِعَ التّركَ عليهم في الظُّلُمات "[٦]. كما استخدمُه أيضاً في " مَجالس العُلماء " إذ يقول: "( أيُّهُم ) ههُنا بتأويل الّذي، وهو في موضعِ نصبٍ بوقوع الفعل عليه"[٧]. ويعلّق المختار ديره على استخدام الفرّاء لهذا المصطلح: "أصاب في استعماله لأنّ وقوع الفعل على المفعول أبلغ في المعنى من التعدية، وأقرب إلى الاستعمال وأدلّ"[٨]. ولعلّ استخدام البصريين أدقّ، وأقرب إلى طبيعة اللغة، وفضلاً على أنّ "الواقع" أقرب إلى المنطق، فإنّه قد يضمّ الكثير من المعاني، التي تخالف مفهوم التعدية.

وسيبَوَيهِ يستخدمُ "وقع" وما اشتُقَّ منه، ليس في مسألة التَّعدِية، ولا على سبيل الاصطلاح، كقوله: "هذا بابُ ما شُبِّه من الأماكن المختصّة بالمكان غيرِ المختصّ ، شُبِّهت به إذ كانت تقعُ على الأماكن"[٩]، وهو يستخدم ذلك كثيرا[١٠]. وقد نُسب للكسائيّ استخدامُه المُتعدِّيَ في معانيه[١١].

وإذا ما عُدنا إلى الفرّاءِ وجدناه يَستخدم مُصطلحَ " الواقع " ومشتقّاته[١٢]، كما استَخدمَ " ليس بواقعٍ، ونحوها " و"غيرَ واقع"[١٣]. وهو يستخدم هذا المصطلح استخداماً لغوياً أيضاً[١٤].

---

(١) النحاس، **إعراب القرآن**: ١/١٦٣، ٢٧٣.

(٢) **المصدر السابق**: ٣/١٩١.

(٣) **المصدر السابق**: ١/٤٥٩،١٧٥.

(٤) **للكسائي، معاني القرآن** :٦٠ ، ٦٤، ٨٨، ١١٩، ١٧٤.

(٥) **البقرة** : ١٨ .

(٦) الفراء، **معاني القرآن** ، تحقيق : أحمد نَجاتي و محمّد النّجّار ، و ج ٢ تحقيق : محمّد النّجّار: ١ / ١٦.

(٧) الزجاجي، **مَجالس العلماء** ، تحقيق : عبد السّلام هارون ، وزارة الإرشاد ، الكُويت ، ١٩٦٢: ٢٣١.

(٨) ديره، **دراسة في النحو الكوفي** : ٢٦٧.

(٩) سيبويه، **الكِتاب** : ١ / ٤١٢ .

(١٠) **المصدر السابق** (على سبيل المثال): ١/٣٧٠،٤٤، ٣٧٦، ٣٩١، ٤٠٠، ٤١٢. ٢/١٢٨، ١٨٨، ٢٥٩، ٣٥٢، ٣٥٦. ٣/٢٥٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٦٢٤. ٤/٥.

(١١) الكسائي، **معاني القرآن** : ٢٠٤ ، عن الأندلسي، **البحر المحيط** : ٦ / ٤١٨.

(١٢) الفراء، **معاني القرآن** : ١/١٧، ٤٦، ٩٠، ١٦٨، ٢٦٥، ٣٣٣، ٣٤٠، ٣٥٢، ٣٧٦، ٣٥٩، ٤٥٨، ٤٦٧. ٢ / : ١٠، ٣٢، ١٤٥،١٢٠، ١٥٠، ١٦٢، ٢٣٤، ٣٣١، ٣٦٢، ٣٧٣، ٤٢٣. ٣/: ١١، ٣٩، ٤٦، ١٧١.

(١٣) **المصدر السابق**: ١/: ١٧، ٤٦، ١٦٨. ٢/٢١٨، ٣٧٦، ٤١٤.

(١٤) **المصدر السابق**: ٣/٢٥٨.

وقد استخدم الكسائي "الواقع"، قال في كلامه على "ربما" في قوله تعالى:"ربَما يودّ الذين كفروا لو كانوا مسلمين"(١):"جرت مجرى الماضي الواقع"(٢)، والفراء مسبوق على هذا، في هذا المصطلح أيضاً. وقد نُقل عن الكسائي أيضاً استخدامه المتعدي، في كلامه على "جاءوا" في قوله تعالى:"فقد جاءوا ظلماً وزُورا"(٣)، قال:جئت المكان، فيكون جاء متعدياً بنفسه"(٤).

وجاء مصطلح الواقع في كتاب العين المنسوب إلى الخليل غير مرة، إذ يقول في مادة" لَعَقَ": لا تُحرِّك مصدرَه، لأنه فعلٌ واقع، ومثل هذا لا يحرك مصدره"(٥).

**الفعل الدائم:**

ذَكَر أحمدُ الأنصاريّ أنّه رأى الفرّاءَ يُفرِّق بين اسم الفاعل إذا كان عاملاً فيُطلق عليه الفعلَ الدّائمَ، وأحياناً يُطلِقُ عليه الفعلَ فقط، وبين اسمِ الفاعل إذا كان غيرَ عاملٍ فإنّه يُدخِلُه في باب الأسماء ويُطلِق عليه الاسم فقط(٦)، وتبعه المختار ديره(٧). وقد اعتدا بما جاء في مجالس العلماء،" قال ثعلب: كلمت محمد بن يزيد البصري، فقال كان الفراء يناقض، يقول قائمٌ فعل، وهو اسمٌ لدخول التنوين عليه. فإن كان فعلاً لم يكن اسماً، وإن كان اسماً لا ينبغي تسميته فعلاً. فقلت : الفراء يقول: قائم فعل دائم لفظه لفظ الأسماء لدخول دلائل الأسماء عليه، ومعناه معنى الفعل، لأنه ينصب فيقال قائم قياماً، وضاربٌ زيداً، والجهة التي هو فيها اسمٌ ليس هو فيها فعلاً والجهة التي هو فيها فعل ليس هو فيها اسماً"(٨).

وقدِ استظهر الأنصاريّ بنصٍّ من "المعاني" أيضاً، إذ يقول الفرّاءُ:" ولو قال في الكلام: " بين هاتَين" أو "بين تَيْنكَ " يُريد الفارضَ و البكرَ كان صواباً، ولو أُعيدَ ذِكرُهما لم يَظهر إلاّ بتثنيةٍ؛ لأنّهما اسمانِ ليسا بفعلينِ"(٩). وعلى هذا فالفارضُ ههُنا اسمٌ لأنّه غيرُ عاملٍ". على أنّ الفرّاءَ لا يلتزمُ ذلك.

والّذي وجدتُه في "المعاني" إطلاقُ الفرّاءِ مصطلَحَ (الفعل) على اسم الفاعل إذا كان عاملاً(١٠)،

---

(١) **الحجر**: ٢.

(٢) الكسائي، **معاني الكسائي** : ١٧٤، عن الأندلسي، عبد الحق بن عطية، **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، تحقيق: المجلس العلمي بفاس: ١٠٨/١٠ .

(٣) **الفرقان**: ٤.

(٤) الكسائي، **معاني القرآن** : ٢٠٤، عن : الأندلسي، **البحر المحيط** : ٤١٨/٦.

(٥) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت ١٧٠هـ/٧٨٦م)، **كتاب العين**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان: ٨٧٧. وانظر مادة "طعم": ٥٦٩.

(٦) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٥٠ .

(٧) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٥٦.

(٨) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى (ت ٢٩١هـ/٩٠٤م)، **مجالس ثعلب**، تحقيق : عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر : ٢٦٥.

(٩) انظر : الفراء، **معاني القرآن** : ٤٥/١، والكلام ههُنا على الآية ٦٨ من سورة البقرة .

(١٠) **المصدر السابق**: ٣٣/١، ٤٣/٢، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٣، ٣/ ٢٠٨.

كما أطلقه عليه أيضاً وهو غير عامل، إذ يقول:"فإذا رأيتَ الفعل قد مضى فآثِرِ الإضافةَ فيه... فتقول ههُنا:أخوكَ آخذُ حَقِّهِ"(١).

وقد أطلق الكسائي "الفعل" على اسم الفاعل العامل، قال الفراء:"وزعم الكسائي أن العرب يؤثرون النصب إذا حالوا بين الفعل المضاف بصفة، فيقولون:هو ضاربُ في غير شيءٍ أخاه، يتوهمون إذا حالوا بينهما أنهم نونوا"(٢). غير أنّه يطلقه عليه وهو غير عامل، وقد جاء في القصة المعروفة بينه وبين القاضي أبي يوسف بين يدي الرشيد، إذ يقول:".. الذي يؤخذ بقتل الغلام هو الذي قال: أنا قاتلُ غلامِكَ بالإضافة؛ لأنه فعل ماضٍ"(٣). والكسائي كما نسب إليه يجيز إعمال اسم الفاعل ماضياً(٤)، وحمل عليه قوله تعالى: ﴿وكلبهم باسطٌ ذراعيه بالوصيد﴾(٥). وقال الزجاجي: ولو قلت: هذا ضاربٌ زيداً أمسِ" بالتنوين والنصب، لم يَجز عند أحد من البصريين والكوفيين إلا الكسائي"(٦)، وإذا نظرنا من قِبَل هذا الرأي، فالكسائي يطلق عليه الفعل مطلقاً.

وقد أطلَق الفرّاءُ مصطلحَ الفعل على اسم الفاعل غير العامل أيضاً في كتابه " المذكَّر والمؤنّث" إذ يقول(٧): وأما الهاء فلها ضروب تقع فيها، فأول ذلك قولهم للرجل أنت جالس وللمرأة أنت جالسة فالهاء ههنا أدخلت للتأنيث لا يكون غيره، والقياس فيه مستمر أن يفرق بين الفعل المذكر والمؤنث بالهاء، إلا أن العرب قالت امرأة حائض وطاهر وطامث وطالق... فلم يدخلوا فيهن الهاء". كما أطلَقَ عليه ثعلبٌ في مَجالسِه "الفعل"(٨) و"الدّائم"(٩)، وقد أطلق عليه الأنباري أيضاً الدائم(١٠).

**الفعل(أشتات من المفهومات):**

يعلّق المختار ديره على استخدام الفرّاء للفعل قائلاً:" أطلقه الفرّاء على ما دلّ على حدث مجرد عن

---

(١) الفراء، **معاني القرآن** : ٢ / ٤٢٠ .

(٢) **المصدر السابق**: ١/٨١. وانظر : الكسائي، **معاني القرآن** : ١٧٣.

(٣) الكسائي، **معاني القرآن** : ١٨٥، عن : السيوطي، جلال الدين، **الأشباه والنظائر**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٩: ٣/٣١١.

(٤) انظر : جمال الدين، ابن هشام (ت ٧٦١هـ/١٣٦٠م)، **أوضح المسالك**، تحقيق: بركات هبّود، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٤ : ٣/١٨١. السيوطي، جلال الدين (٩١١هـ/١٥٠٥م)، **همع الهوامع**، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨: ٥٥. ابن عقيل، بهاء الدين (٧٦٩هـ/١٣٦٧م)، **شرح ابن عقيل**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، ١٩٩٠: ٣/١٠٦.

(٥) **الكهف**: ١٨.

(٦) الزجاجي، أبو القاسم (٣٣٧هـ/٩٥٩م)، **كتاب الجمل في النحو**، تحقيق : علي الحمد، مؤسسة الرسالة، ط٤، ١٩٨٨: ٨٤.

(٧) الفراء، يحيى بن زياد، **المذكّر و المؤنّث** : ٥٨ ، وانظر: ١١٦ .

(٨) ثعلب، **مجالس ثعلب** : ١ / ١٢٤.

(٩) **المصدر السابق** : ١ /٩٧، ٢٣١، ٢٧١، ٢/٣٩٥، ٤٠٠.

(١٠) الأنباري، محمد بن القاسم (ت ٣٢٨هـ/٩٤٠م)، **الأضداد**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ١٩٨٧: ٦٢.

الزمن"[١]، ويردف قائلاً "واستعماله للفعل لدلالة الحدث مع الزمن لا يطلقه الفرّاء إلاّ على الفعل المضارع التامّ"[٢]، ويستشهد على هذا بكلام الفرّاء على قوله تعالى: ﴿إلاّ أن يكونَ ميْتةً﴾[٣]، إذ يقول: "ومن رفعَ "ميتة"، جعل يكون فعلاً لها، واكتفى بـ"يكون" بلا فعل"، فاستعمل هنا "يكون" فعلاً للدلالة على الحدث مع الزمن"[٤].

غير أنّ النظر في معاني الفرّاء يفضي إلى غير ذلك، فهو يُشرِكُ في مصطلح "الفعل" أبواباً كثيرةً، ولا يقصره على ما دلّ على حدث مجرد عن الزمن، إضافة إلى الفعل المضارع؛ إذ نراه يستخدم "الفعل" بمعناه الذي أطلقه عليه البصريون كثيراً، ويكفي أن نذكر مثلاً على ذلك، كلامه على قوله تعالى: ﴿إنّ الله لا يستحيي أن يضرب مثلاً ما بعوضة فما فوقها﴾[٥]، إذ يقول: "لأنّك تقول أخذ المطر أوّله فكذا وكذا إلى آخر، فلمّا كان الفعل كثيراً شيئاً بعد شيء في المعنى، كان فيه تأويل من الجزاء"[٦]، فهو يستخدمه هنا للدلالة على الفعل الماضي، وهو يستخدمه على هذا النهج كثيراً في معانيه[٧]، وهو يُطلقُه على المصدر كثيراً[٨].

وبلغ به أن استخدَمَ الفعلَ بمعنيَيْه الأصليّ والمصدر في جملةٍ واحدةٍ؛ إذ يقول: " وأنتَ تقول في الأفعال فتُوَحِّدُ فِعلَها بعدها، فتقول : إقبالُك وإدبارُك يَشُقُّ علَيَّ "[٩]، ويَعني بالأفعال المَصادِرَ، وبالفعل الفعلَ الحقيقيَّ. وهو يُطلِق الفعل كذلك على الخَبَر[١٠]، كما يُطلقُه على الحال[١١]، وعلى الاسمِ[١٢]، وعلى اسم الفاعل[١٣]. وقد أطلَقَ الفعلَ على اسم الفاعل أيضاً في كِتابه " المُذكَّرُ والمؤنّث "[١٤]. وذكر المختار ديره أن الفراء يطلق "الفعل" على الجارّ والمجرور[١٥]، إذ يقول في قوله تعالى[١٦]:﴿فما لكم في المنافقين

(١) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٥٧.
(٢) **المصدر السابق**: ٢٥٨.
(٣) **الأنعام**: ١٤٥.
(٤) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٥٨.
(٥) **البقرة**: ٢٦.
(٦) الفراء، **معاني القرآن**: ٢٣/١.
(٧) **المصدر السابق**: ٢٢/١، ٢٤، ٢٨، ٤٠، ٤٦، ٤٧، ٥٩، ٦٥، ٦٦، ٧٥، ٨٤، ١٠٠.
(٨) **المصدر السابق**: ٤٥/١، ١٠٤، ٢٥٤، ٢٨٧، ٢٨٨، ٣٥٦.
(٩) **المصدر السابق**: ١ / ٤٥ .
(١٠) **المصدر السابق**: ١٢/١، ٣٦١، ٣٦٢، ٤٠٩.
(١١) **المصدر السابق**: ٥٥/١.
(١٢) **المصدر السابق**: ١٠٢/١.
(١٣) **المصدر السابق**: ٣٣/١.
(١٤) الفراء، يحيى بن زياد (٢٠٧هـ/٨٢٢م)، **المذكّرُ و المؤنّث**، تحقيق : رمضان عبد التّوّاب ، مكتبة دار التُّراث ، ١٩٧٥ : ٥٨ ، ١١٦.
(١٥) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٥٦.
(١٦) النساء: ٨٨.

فئتين﴾ :"نُصبَ "فئتين" بالفعل"[1]. ومستهلّ كلام الفرّاء على هذه الآية يدلّ على أنه يقصد هنا بـ "الفعل"، متعلّق الجار والمجرور، وليس الجار والمجرور.

## الجَحد و الإقرار:

مصطلَحان استخدَمَهما الفرّاءُ ليَدُلا على ما شاع عند البَصريّين بالنّفي والإثبات. ويبدو من كلام الأنصاريّ أنّهما للفرّاء، وأنّه اقتَصَر عليهما، وذَكَر أنّهما مصطلَحانِ مُوفَّقان وعلى الأخصّ الجحدُ؛ لأنّه يُساير روحَ اللّغة أكثرَ من مصطلح النّفي الّذي يُسايرُ روحَ الفلسفة[2]. كما يبدو ذلك أيضاً من كلام مهدي المَخزومي[3]، وشَوقي ضَيف[4]، وعوَض القُوزي[5]، والمختار ديره[6].

أمّا فيما يتعلّقُ باقتصار الفرّاء على الجحد والإقرار كما يَذكرُ الأنصاريُّ فقد وجدتُه يَستخدم الجحدَ كثيراً[7]، وأقل منه الإقرار[8] والنّفيَ[9].

واستخدمَ الكِسائيّ الجحد في معانيه[10].وقد استَخدَمه خَلَف الأحمر أيضاً "استخداماً اصطلاحيّاً؛ في الكتاب المنسوب إليه، إذ قال:" الجوابُ بالفاء في باب أنّ عند خمسة أشياء[11] تَنصِب: عند الأمر والنّهي والجحد ..."[12]، وجاء في كِتاب" الجُمَل " المنسوب إلى الخليل مرّتين [13]، وكذا في كتاب العين[14]. ونقل الأنباري استخدام البصريين للجحد في مناظراتهم[15].

---

(١) الفراء، **معاني القرآن**: ١/٢٨١، وانظر تعليق المحقّقين أيضاً.

(٢) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٤٢ .

(٣) المخزومي، مهدي، **الدّرس النّحويّ في بغداد**، دار الرّائد العربيّ ، ط ٢ ، ١٩٨٧ . : ٣٧.

(٤) ضيف، شوقي، **المَدارس النّحويّة** : ٢٠٠ .

(٥) القوزي، **المُصطلح النّحويّ** : ١٧١ .

(٦) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٦٢.

(٧) الفراء، **معاني القرآن**: : ١/٨، ٥٢، ٥٣ ، ١٦٠، ١٦٤، ١٦٦، ١٦٧، ١٧٧، ٢٢٨، ٢٣٤، ٢٧٦، ٢٦٢، ٢٨٦، ٣١٧، ٣١٨، ٤٢٣، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٧٠، ٤٨٠. ٢/٤٩، ٢٦٥، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٣٠. ٣/٥٦، ١٠٥، ١٣٧، ١٤٧، ٢٠٧، ٢١٣، ٢١٩، ٢٨١.

(٨) **المصدر السابق**: ١/٥٢، ٥٣.

(٩) **المصدر السابق**: ١/٥٩، ١٦٦، ٢/٤٣.

(١٠) الكسائي، **معاني القرآن** : ٣٣٤ عن : القرطبي، **تفسير القرطبيّ** : ٧ / ٦٠٣٩ .

(١١) صَرَفَ ههُنا " أشياء "، كما في النصّ المحقق.

(١٢) الأحمر، خلف، **مقدّمة في النّحو** : ٦٩ .

(١٣) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (١٧٠هـ/٧٨٦م)، **الجُمَل في النّحو**، تحقيق: فخر الدّين قبّاوة ، مؤسّسة الرّسالة ، ط ١، ١٩٨٥: ٢٩٦، ٣٠٥.

(١٤) الفراهيدي، **كتاب العين**: "لا": ٨٦١، و"لم": ٨٨٣، و"ما": ٨٩٣.

(١٥) الأنباري، **الإنصاف**: ١/٧٤، ٧٨.

ونقل ابن الأنباري، محمد بن القاسم(ت٣٢٧هـ) عن الفراء استخدامه الجحد[١]، والزجاجي استخدامه "التحقيق" للإثبات[٢].

**الأدَواتُ:**

أطلَقَها الكوفيّون – كما جاء في الإنصاف- على ما شاعَ عند البَصريّين بحروف المعنى[٣]، جاء في كلام الفرّاء على قولِه تعالى: ﴿فلعلّكَ باخِعٌ نفسَكَ على آثارِهِم إن لم يُؤمنوا﴾[٤]. قال:" ولو قُرِئَت بفتح (أنْ) على معنى إذ لم يُؤمنوا... لكان صواباً، وتأويلُ (أنْ) في مَوضع نصبٍ لأنّها إنّما كانت أداةً بمنزلة (إذ)[٥]. والأداةُ عند الأنصاريّ من مُبتَكرات الفرّاء الّتي تَميَّز بها من النّحو البَصريّ بالاختصار والدّقّة [٦]، مُتابعاً في ذلك مهدي المَخزومي[٧].

والفرّاءُ يَستخدم هذا المُصطلح في معانيه[٨]، كما رأيتُه يَستخدمُه في كتابه" المذكَّر والمؤنّث" مرّتين[٩]. وقد رأيتُ الكسائيَّ يَستخدمه في معانيه[١٠]، ممّا يُرجّح أنّ الفرّاء مسبوقٌ إلى هذا المُصطلح أيضاً. وهو يستخدم أيضاً إلى جانب الأداة "الحرف" بالمعنى نفسه كثيراً.

والفرّاء يطلق الأداة أيضاً على نوني المثّنى وجمع المذكّر السالم، أو الذي في منزلتهما[١١]. وقال تعليقاً على قوله ﴿ألم يأتكم نذير* قالوا بلى قد جاءنا نذير﴾[١٢]،: "ولا تصلح ههنا نعم "أداة"[١٣]، ولا أرى وجهاً لهذا الاستخدام، وأغلب الظنّ أنّ هناك كلاماً ساقطاً، أو كلمة "أداة" زيادة في هذا السياق. وقال

(١) ابن الأنباري، محمد بن القاسم، **الأضداد**، تحقيق: محمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٧: ١٠، ٢١٥، ٢١٦، ٣١٠.

(٢) الزجاجي، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق (٣٣٧هـ/٩٥٩م)، **كتاب اللامات**، تحقيق: مازن المبارك، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٨٥: ٧٢.

(٣) انظر: الأنباري، **الإنصاف**: ٤٥، ٤٨، ٢٧٨، ٣٦١، ٣٦٢.

(٤) **الكهف** : ٦ .

(٥) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ٥٨ .

(٦) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٤٥ .

(٧) المخزومي، **مدرسة الكوفة** : ٣١٠ .

(٨) **المصدر السابق**: : ١/١٠، ٥٢، ٥٨، ٢/١٢٢، ٢٠٧، ٢١٣، ٣٣٢، ٣٧١، ٣/٨٤ .

(٩) الفراء، **المذكّر و المؤنّث** : ١١٠ ، ١١١ .

(١٠) الكسائي، **معاني القرآن** : ٥٩ ، عن : ابن خالويه، الحسين بن أحمد، **إعراب ثلاثين سورة**، دار الهلال، ١٩٨٥: ٩.

(١١) الفراء، **معاني القرآن**: ١/١٠، ٢/٣٩٦.

(١٢) **الملك**: ٨، ٩.

(١٣) الفراء، **معاني القرآن**: ١/٥٢.

المختار ديره:"وما كان من هذه الحروف للمعاني سمّاه أداة، وما جاء لمعنى آخر أطلق عليه تسمية أخرى"(١) وأردف قائلاً:"فهو لا يطلق تسمية الأداة على حرفي الجواب "نعم" و "بلى". وقد زاد هذا كلامَ الفراء غموضاً. وعلى العكس من ذلك فالفراء يطلق على بعض أحرف الجواب " أداة "؛ إذ يقول في موطن آخر:"... فَحَذَفَ النون، لأنها كالأداة، إذ كانت على ثلاثة أحرف، شبّهت بقولهم جَيْرِ، لا أفعل ذاك وقد قال الشاعر(٢):

فَقُلْنَ على الفِردوسِ أولُ مَشربِ أَجَلْ جَيْرِ إن كانت أُبيحتْ دَعاثِره(٣).

كما نجده يطلق مصطلح "الأداة" على "نعم" في كتابه "المذكّر والمؤنّث"؛ إذ يقول:"وكلّ شيء من حروف "أ ب ت ث " يقع عليه العَجم فهو مؤنث وما لم يقع عليه العجم فهو مذكّر والأدوات بمترلته، وإن شئت فذكّر تذهب فيه إلى اللفظ وإن شئت أنثت كما قال الشاعر(٤):

وإذا قلتَ نعم فاصبرْ لها بِنجاحِ الوعدِ إنّ الخُلْفَ ذمّ(٥).

ويطلق الأداة على اسم الفعل(٦)، كما يستخدم لـــ"حرف المعنى" مصطلح "الحرف"(٧). ويطلق على أسماء الاستفهام حروفاً(٨)، وعلى الظرف(٩)، وعلى الاسم(١٠). كما أطلق الحرف على الكلمة(١١)، وعلى الاسم المكنّى(١٢)، ويستخدم "الحروف" لحروف المَبنى(١٣)، وللظروف وحروف الجرّ معاً(١٤)، وللقراءة القرآنيّةِ(١٥).

(١) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٧٤.

(٢) البيت لمضرّس بن ربعي، والدعاثر جمع دعثور، وهو الحوض المتثلّم. والبيت في المرادي، الحسن بن قاسم، **الجنى الداني**، تحقيق : فخر الدين قباوة وزميله، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٢: ٣٦٠، وهو أيضاً في ابن هشام، عبد الله بن يوسف (ت ٦٧١هـ/١٣٦٠م)، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق: مازن المبارك وزميله، دار الفكر، بيروت، ط٦، ١٩٨٦ : ١٦٢.

(٣) الفراء، **معاني القرآن**: ٢/١٢٢، والدعاثر جمع دعثور وهو الحوض المتهدّم.

(٤) الفراء، **المذكّر والمؤنّث**: ١١١.

(٥) البيت للمثقّب العبدي، في : الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، تحقيق : أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، بيروت: ٢٩٣، وفي اللسان، مادة "نعم".

(٦) الفراء، **معاني القرآن**: ٢/٢٣٥، ٢٣٦.

(٧) **المصدر السابق**: ١/٢٧، ٤٠، ٦٨، ١٠١، ١٠٢،٢٧٣، ٢٧٨، ٢٨١، ٤٨٠، ٢/٧٠، ٢١٩، ٣١٥، ٣٧٧.

(٨) **المصدر السابق**: ١/٨٥، ١٧٧.

(٩) **المصدر السابق**: ١/٤٦٧.

(١٠) **المصدر السابق**: ١/٢٥٤، ٢٦٠، ٢/٣٥٥.

(١١) **المصدر السابق**: : ١/٩٤، ٩٥، ١٠٠، ١٤٩، ٢٠١، ٢٥٧، ٤٦٥، ٢/٣٥٧.

(١٢) **المصدر السابق**: ٢/٣٨٦.

(١٣) **المصدر السابق**: ١/١٠، ٢٠٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢٥٧.

(١٤) **المصدر السابق**: ١/١٢٣.

(١٥) **المصدر السابق**: ١/١٦، ١٩،٢٦، ٢٨، ١٩٢،٣٠٠، ٣١٥، ٣١٨، ٢/٩٥، ٩٦، ١٢٧، ٢٦٩، ٢٧١، ٢٧٣، ٤١٤، ٣/١١، ٤١، ٢٩٣

وقد استخدم "الأداة" خَلَف البَصريّ، إذ يقول: "العربيّةُ على ثلاث : اسمٍ و فعلٍ و حرفٍ جاء لمعنى، وهذا الحرفُ هو الأداة[١]". وأعادَ ذِكرَها في باب (ما كان على وزن فَعلاء )، قال: "وكذلك كلٌّ ما بَنَتْه العربُ ولا تتغيّرُ بِنيتُه بأداةٍ ولا غيرِها، مثلُ أمسِ، فإنّه مخفوضٌ أبداً[٢]".

**"المكنيُّ" و "الكِناية" :**

قال صاحب الموفي[٣]:"المكنيّات ما وُضع لمتكلّم أو مخاطب أوغائب، سبقَ لفظاً أو معنىً". وقد أطلَقَها الفرّاءُ على ما يُقابل الضّميرَ لدى البَصريّين فيما ذَكَر الأنصاريّ[٤]، شوقي ضَيف[٥]، و مهدي المخزومي[٦]، وعوَض القُوزي[٧]. وقال ابن يعيش:"لا فرق بين المضمر والمكني عند الكوفيين، فهما من قبيل الأسماء المترادفة، فمعناهما واحد وإن اختلفا من جهة اللفظ. وأمّا البصريون فيقولون المضمرات نوع من المكنيات، فكل مضمر مكني، وليس كل مكني مضمراً"[٨].

وإذا ما تصَفَّحْنا معانيَ الفرّاء وجدناه يُطلق على الضّمير: المَكنيَّ والكناية ومشتقّاتها[٩]، ونقل عنه ثعلب ذلك أيضاً[١٠]، كما يستخدم الضّمير بالمفهوم البَصريّ [١١]، وهو يَستخدم الضّميرَ استخداماً لُغويّاً واسعاً[١٢]، ويستخدم الكناية هذا الاستخدام قليلاً[١٣].

و لم يَقتصر الفرّاءُ على استخدام هذه المصطلحات، ولكنّه أطلَقَ على الضّمير مصطلَحاً آخَرَ هو " العائدُ ذِكرُه " أوِ " الرّاجعُ ذِكرُه "[١٤]، ونقله عنه أيضاً ابن يعيش[١٥].

---

(١) **الأحمر، مقدّمة في النّحو** : ٣٥ ، و قد ذكَرَها أيضاً في الصّفحة ٣٤ .

(٢) **المصدر السابق** : ٩١ .

(٣) الكنغراوي، صدر الدين (ت ١٣٤٩هـ/١٩٣١م)، **الموفي في النحو الكوفي**، تحقيق محمد بهجة بيطار، المجمع العلمي العربي : ٩٢.

(٤) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٥٠ .

(٥) ضيف، **المدارس النّحويّة** : ٢٠٠ .

(٦) المخزومي، **الدّرس النّحويّ في بغداد** : ٣٧ .

(٧) القوزي، **المصطلح النّحويّ** : ١٧٤ .

(٨) ابن يعيش، **شرح المفصل** : ٨٤/٣، وانظر: الجبالي، حمدي محمود، **مصطلح النحو الكوفي**، رسالة ماجستير، اليرموك، ١٩٨٢: ٢٢.

(٩) الفراء، **معاني القــرآن**: ١٩/١، ٩٣، ١٢٨، ٢٣١،٢٨٦، ٣٠٣، ٣١١، ١٠/٢، ٤٥، ٨٦، ١٠٦، ٢٢٦، ٢٦٦، ٣٨٥، ٢٠٥/٣، ٢٧٨،٢٨٥.

(١٠) ثعلب، **مجالس ثعلب**: ٢٧٤/١.

(١١) الفراء، **معاني القرآن**: في١٤١/١، ١٥٧، ٢٢٠، ٢٤٥، ٢٤٨، ٢٦٩، ٤٣/٢، ٣٧٧.

(١٢) **المصدر السابق**، ومّما جاء منه في الجزء الأول وحــده: ١٤/١، ٢٤، ٣١، ٣٢، ٣٥، ٣٨، ٤٨، ٨٢، ٨٣، ٨٨، ٩٤، ١٠١، ١٠٤، ١١٣، ١١٤، ١٥٦، ١٦٥، ١٧٨، ١٨٦، ١٩٧، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٧،٢١١، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣١، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٧١، ٢٨٢، ٢٦٩،٤٢٥.

(١٣) **المصدر السابق**: ١٤٣/١، ٢٨٦.

(١٤) **المصدر الـــسابق**: ٥٦/١، ١٥١، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٣٥٣ ، ٤٢٢ ، ٢ /١٠، ٢٦، ٧٧، ٩٥، ٩٩، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٤٣، ٢٥٥، ٣٧٣، ١٥٧/٣.

(١٥) ابن يعيش، **شرح المفصّل**: ٨٢/١.

### العِمادُ والاسمُ المجهول:

أطلَقَهما الفرّاءُ على ضميرَي الفصل والشّأن لَدى البَصريّين، وقد أفرَدَ سيبَوَيهِ باباً لضمير الفصل[١]، وهو ما يقابل العماد لدى الكوفيين[٢]، قال الرضي:"يسمّونه عماداً لكونه حافظاً لما بعده، حتى لا يسقط عن الخبرية، كالعماد للبيت الحافظ للسقف من السقوط"[٣]. وذَكَر الأنصاريُّ أنّ الفرّاءَ يُطلق على ضمير الفصل"العِمادَ"[٤]، و لم يتنبَّهْ إلى خلطِ الفرّاء في هذا المُصطلح. ونجدُ هذا أيضاً عند مهدي المَخزومي[٥]، وعوَض القوزي.

وإذا تصَفَّحنا معاني الفرّاء وجدنا هذه المسألة من أدلّ الأشياء على خلطه في مسألة المصطلحات، ذلك الخلط الذي أخذ فيه محققو "المعاني"، والأستاذ هارون محقق "مجالس ثعلب" بحظّ لا بأس به. فالفرّاء يطلق على ضميري الفصل والشأن مصطلح "العماد"، غير أنه يجعل لكلّ منهما مفهوماً مستقلاً. فهو يستخدم مفهوم الفصل كما يستخدمه البصريّون، وإن لم يشر إلى ذلك بشكل جليّ، أمّا ضمير الشأن فقد أوضح مفهومه عند كلامه على قوله تعالى: ﴿قل هو الله أحد﴾[٦]، إذ يقول: "وقال الكسائي كلاماً لا أراه شيئاً. قال:هو عماد، مثل قوله ﴿إنّه أنا الله﴾[٧]، فجعل "أحد" مرفوعاً بالله، وجعل "هو" بمنزلة الهاء في "إنه"، ولا يكون العماد مستأنفاً به، حتّى يكون قبله "إنّ" أو بعض أخواته، أو "كان" أو "ظن"[٨].

والذي يوضّح هذا بشكل جليّ، ما نقله ثعلب على لسان الفراء، إذ يخطّئ ما ذهب إليه سيبويه والكسائي من أن "هو" في الآية المذكورة "عماد"؛ أي ضمير شأن، ويعلّق قائلاً:"هذا خطأ من قِبل أنّ العماد لا يدخل إلاّ على الموضع الذي يلي الأفعال، ويكون وقاية للفعل مثل"إنه قام زيد"... والأصل في هذا "إنّما قام زيد"، فالعماد كـ"ما"، وكلّ موضع فعلى هذا جاء يقي الفعل، وليس مع "قل هو الله أحد" شيء يقيه"[٩]. والكلام ههنا واضح فضمير الشأن لا يكون إلاّ حيث لا تصلح هذه الأدوات التي ذكرها الفراء أن تباشر الفعل، وليس هذا سبيل ضمير الفصل، وكلّ ما ذكره الفراء تعليقاً على هذين الضميرين لا يخرج عن هذا، على الرغم من أنه يطلق عليهما مسمّى واحداً هو "العماد". فيُطلق" العِماد" على ضمير

---

(١) سيبويه، **الكِتاب** : ٢ / ٣٨٩ ، و انظر : ٣٩٥ .
(٢) انظر : الأنباري، **الإنصاف** : ٢/٧٠٥، ٧٠٦، الإسفراييني، **اللباب في علل البناء والإعراب**: ٤٩٦/١، ابن يعيش، **شرح المفصّل**: ١١٠/٣.
(٣) الرضي، **شرح الكافية**: ٢٤/١
(٤) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٤١ .
(٥) المخزومي، مهدي، **مدرسة الكوفة**، ط٢، ١٩٥٩: ٣١٢ .
(٦) **الإخلاص** : ١.
(٧) **النمل**: ٩.
(٨) الفراء، **معاني القرآن** : ٢٩٩/٣.
(٩) ثعلب، **مجالس ثعلب**: ٣٥٤/٢، وانظر أيضاً كلام ثعلب تأكيداً على هذا المفهوم : ٢٧٢/١.

الفصل[١]، ويُطلقُه على ضمير الشّأن[٢].

و لم يكتَفِ الفرّاءُ بهذا بل أطلَقَ على ضمير الشّأن مُصطلحاً آخرَ هو "الاسم المجهول"[٣] ، وقد نقل عنه ذلك ثعلب أيضاً[٤]. وقال الرضي:"يسمّيه الكوفيّون ضمير المجهول؛ لأنّ ذلك الشأن مجهول؛ لكونه مقدّراً"[٥]. ولا يَستوي عنده هذا الإطلاقُ، بل نجدُه يُطلق" الاسمَ المجهولَ " على الاسم غيرِ المعروف عند العرب[٦].

وقد أطلَقَ الكسائيُّ " العِمادَ " على ضمير الفصل[٧]، وعلى الشأن[٨]، وكذا ثعلبٌ في مجالسه[٩]، كما أطلق ثعلب "المجهول" على ضمير الشأن[١٠]. وقد وجدتُ هذا المُصطلَحَ في كتاب" الجُمل "المنسوب للخليل[١١]، ويَقصِد به ضميرَ الشّأن.

## المُوقَّتُ وغير المُوقَّت:

وقد يُهمَزان، وقد ذَكَر الأنصاريُّ أنّ الفرّاءَ يَقسم الأسماءَ من حيثُ التّعريفُ والتّنكيرُ إلى أقسامٍ ثلاثة: مَعرفةٍ موقَّتة وهي العَلَم والضّمير، ومعرفةٍ غيرِ موقّتةٍ مثلِ الموصول والمُشتقّاتِ إذا دخَلَت عليها (ال)، ونَكِرةٍ، وهي بطبيعة الحال غيرُ موقّتة[١٢]. وتَبِعه القوزي[١٣]، والمختار ديره[١٤].

وإذا ما تصفَّحْنا كتابَ الفرّاء لم نجد هذه القاعدةَ المُحكَمةَ الّتي قالا بها في استخدام هذه المصطلحات، وإنّما يبنِيانها على ما جاء في مُستهلِّ الجزء الأوّل، إذ يقول الفرّاءُ:" ولا يجوز أن تقولَ مررتُ بعبد الله غير الظّريف إلاّ على التّكرير؛ لأنّ عبدَ الله موقّتٌ، و"غير" في مذهبِ نَكِرةٌ غيرُ موقّتة، ولا تكون نعتاً إلاّ

(١) الفراء، **معاني القرآن:** ١/٥١، ١٠٤، ٢٤٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٢ /١١٣، ١٤٥، ٣٥٢، ٣٥٣.
(٢) **المصدر السابق:** ٢ /٢١٢، ٢٢٨، ٢٨٧، ٣/١٨٥، ٢٣٦، ٢٩٩. و.انظر أيضاً ديره، **دراسة في النحو الكوفي:** ٢٤٣.
(٣) **المصدر السابق:** ١/١٨٦، ٣٦٢،٣٦١، ٣٦٣، ٢/٢٧٥، ٣٢٨.
(٤) ثعلب، **مجالس ثعلب:** ١/٢٣٠.
(٥) الرضي، **شرح الكافية:**
(٦) الفراء، **معاني القرآن:** ٢/٢٨٩.
(٧) الكسائي، **معاني القرآن:** ١٦٤ ، عن: النحاس، **إعراب القرآن** : ٢ / ٢٩٦. ١٨٠، عن النحاس، **إعراب القرآن** : ٢/٤٠٧.
(٨) **المصدر السابق:** ٢٦١
(٩) ثعلب، **مجالس ثعلب** : ١ / ٤٣، ١٣٣، ٢/٣٥٩ .
(١٠) ثعلب، **مجالس ثعلب:** ١/١٠٢، ٢٣٠، ٢٣١، ٢/٢٧٢، ٣٨٦، ٣٨٧.
(١١) الفراهيدي، **الجُمل في النّحو** : ٢٧٠.
(١٢) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٤٨.
(١٣) القوزي، **المصطلح النّحويّ** : ١٦٨ .
(١٤) ديره، **دراسة في النحو الكوفي** : ٢٦١.

لِمَعرفةٍ غيرِ موقّتة[١]". والفرّاءُ لا يلتزم ذِكر" مَعرفة" قبل الموقّت وغير الموقّت إلاّ ما جاء آنفاً، إضافةً إلى موطنٍ آخرَ ذَكَر فيه المَعرفة الموقّتة، على غير ما أسَّسَ له الأنصاريّ ــ قال فيه:"وبناءُ (نِعْمَ) و(بِئسَ) ونحوِهما أن يَنصِبا ما وَلِيَهما من النّكرات، وأن يَرفعا ما يليهما من مَعرفةٍ غير موقّتة وما أضيفَ إلى تلك المَعرفة[٢]". ومن البَديهيّ ههُنا ألاّ يَدخل الاسمُ الموصول ضِمن المَعرفة غير الموقّتة المُشارِ إليها؛ لأنّه لا يكون فاعلاً لأفعال المدح والذّمّ عند الكوفيين، قولاً واحداً[٣].

ومن البَديهيّ أيضاً أن يَتمثّلَ اصطلاحُ "المعرفة الموقّتة" بناءً على هذا ــ إضافةً إلى الأسماء الموصولة ــ الأعلامَ والضّمائرَ وأسماءَ الإشارة؛ لأنّها لا تقَع فاعلاً لأفعال المدح والذّمّ ، كما ذَكَرَ النكرة غير الموقتة[٤].

أمّا باقي المَواطن الّتي استَخدَمَ فيها الفرّاءُ الموقّتَ وغير الموقّت فنجدُه يُطلق الموقَّتَ على ما لا يجوز أن يَقَع فاعلاً لــ"بئس" وأخَواتِها كما مرّ[٥]، كما نجدُه لا يُجاوزُ الكلام على المعرفةِ والنَّكِرةِ حين يُطلِق الموقَّت، قال:" وذلك أنّه جائزٌ في النَّكِرات أن تكونَ أفعالُها تابعةً لأسمائها؛ لأنّك تقول: إنْ كان أحَدٌ صالحٌ فَفُلانٌ، ثمّ تَلقَى أحداً فتقول: إنْ كان صالحٌ فَفُلانٌ، وهو غيرُ موقَّت، فصَلَحَ نعتُه مكانَ اسمِه إذ كانا جميعاً غيرَ معلومَين"[٦]. وكما يبدو ههُنا فغيرُ الموقّت هو غيرُ المُعَرَّف، وهو يستخدم غير موقت أيضاً للاسم الموصول تحديداً[٧]، ويعني به المعرفة المبهمة غير المحددة. كما نجدُه يُطلِق الموقّتَ بمعناه اللُّغويّ وهو المُحدَّدُ أوالمُعرَّف[٨].

على أنّني لا أزعُمُ وقوفي ــ وقوفَ الاستيقان ــ على مَقصِد الفرّاء بهذه المُصطلحات؛ لأنّ فيه غُموضاً بَيِّناً، أسهَمَ المحقِّقون بشَطرٍ منه، وقصارى الأمر أنّ هذه المسألة ليست بالسَّلاسة الّتي ذَكَرها الأنصاريُّ.

ومِنَ الجدير بالذّكر أنّ الفرّاءَ أطلَقَ على الأعلام "الأسماءَ الموضوعةَ[٩]، وقد أطلقه على اسم الجمع[١٠]، كما وجدتُه يُطلقُه في "المُذكَّر والمؤنَّث" على اسم الجنس[١١]، وفي "المقصور والممدود "على

(١) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ٧ .
(٢) **المصدر السابق** : ١ / ٢٦٧ .
(٣) السيوطي، **همع الهوامع** : ٣/٢٤، الصبّان، محمد بن علي (١٢٠٦هـ/١٧٩٢م)، **حاشية الصبان** ، تحقيق : أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية،ط١،١٩٩٧: ٣/٤٢.
(٤) **المصدر السابق** : ١/١٣٠.
(٥) **المصدر السابق**: ١/٥٦، ٥٧.
(٦) **المصدر السابق** : ١ / ١٨٥ .
(٧) **المصدر السابق**: ١/: ٢٤٣، ٢٤٤، ٢/١٠٣، ٤١٩.
(٨) **المصدر السابق**: ١/٥٠، ٥٥.
(٩) **المصدر السابق**: ١/٤٠٩.
(١٠) **المصدر السابق**: ٣/٢٨.
(١١) الفراء، **المذكّر و المؤنّث** " : ٦٩، ٧٠، وانظر: ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٦٠.

المَصدر[١]. كما يُطلِق على النَّكرةِ في "المُذكَّر والمؤنَّث" الاسمَ المُبهَم[٢]. أمّا إطلاقُه المَعرفةَ والنَّكِرةَ فنجـــدُه في "المَعاني" شائعاً ذائعاً.

## المُرافِـــــع:

قال الشرجيّ:"مذهب الكوفيين أنّ المبتدأ يرفع الخبر، والخبر يرفع المبتدأ؛ لكونهما متلازمين"[٣]، وقال القَوزي "المرافع": هو بمعنى الخَبَر عند الفرّاء[٤]. وقد جاء عند الفرّاء على هذا المعنى إذ يقول: " أفرأيتَ ما جاء منها ليس بعدَه ما يُرافِعُه . . ."[٥]. فأصلَ المُرافعة عند الكوفيّين ما ذَهبوا إليه من أنّ كُلاًّ من المُبتـــدأ والخَبر مُترافعانِ، وعلى هذا فكُلٌّ منهما مُرافِعٌ للآخر. وقال المختار ديره:"والـــذي يتـــضح لي أنّ الفـــرّاء استخدم مصطلح المرافع للمبتدأ والخبر". ولعلّ هذا صحيح؛ قال الفراء في كلامه على قوله تعالى ﴿كلاّ إنها لظى* نزاعة للشوى﴾[٦]، إن شئت جعلت "الهاء" عماداً، فرفعت لظى بـــ"نزاعة" و"نزاعة" بلظى "[٧].

وقال الفرّاءُ في قولِهم:" ما كان من السِّباع غير مَخوفٍ فهذا الأسَدُ مَخوفاً": ". . فلم يَجدوا بُدّاً من أن يَرفعوا "هذا" بالأسد وخَبَرُه مُنتَظَرٌ، فلمّا شُغل (الأسدُ) بمُرافعة "هذا" نَصَبَ فِعلُه الّذي كـــان يُرافِعُـــه لِخَلوته[٨]". وقد استخدمه على هذا المعنى[٩]. كما نجدُه يُطلِق على المُبتدأ "الضّميرَ"[١٠]، أمّا ذِكرُه لِمُصطلح الخَبر فكثيرٌ[١١]. وقد ذَكَر الكِسائيُّ مُصطلحَ المُرافع للخبر[١٢]، و كذا ثعلبٌ في مَجالسه[١٣].

## ( لا ) التّبرئةِ :

وهو مُصطلحٌ عند الفرّاء يُقابل (لا) النّافيةَ للجنس عند البصريّين، قال في كلامه على قوله تعالى: ﴿فلا رَفَثَ ولا فُسوقَ ولا جدال﴾ [١٤]، "فالقراءةُ على نصب ذلك كُلِّه بالتّبرئة، إلاّ مُجاهداً فإنّه رَفـــع

(١) الفراء، **المقصور و الممدود** : ٢٥ .

(٢) الفراء، **المذكّر و المؤنّث** : ٧٠ ، ٧١ .

(٣) الشرجي، عبد اللطيف بن أبي بكر (٨٠٢هـ/١٤٠١م)، **ائتلاف النصرة في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة**، تحقيق : طارق الجنابي، عالم الكتب،ط١، بيروت، ١٩٨٧: ٣٠.

(٤) القوزي، **المصطلح النحوي**: ١٧٣، وانظر : الإسفراييني، **اللباب** : ١٢٩.

(٥) الفراء، **معاني القرآن**: ١/٣٦٩.

(٦) **المعارج**: ١٦.

(٧) الفراء، **معاني القرآن**: ٣/١٨٥.

(٨) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ١٢ ـــ ١٣ . و من البيّن أنّ الفرّاءَ إنّما يُشير بقوله : " نَصَبَ فِعلُه الّذي كان يُرافعُـــه لِخَلوتـــه . . " إلى انتصاب ( مَخوفاً ) خبراً لـــ ( كان ) .

(٩) **المصدر السابق**: ١/١٧٩، ٣٦٩، ٣٧٠، ٢/٢٤٦، ٢٤٧.

(١٠) **المصدر السابق**: ١/٣٧٠.

(١١) **المصدر السابق**: ١/١١، ٧٥،١٥٠، ٢٠٥، ٢٧٣، ٣٦٤، ٣٩٦.

(١٢) الكسائي، **معاني القرآن** : ١٤١ .

(١٣) ثعلب، **مجالس ثعلب** : ١ / ٢٠ .

(١٤) **البقرة** : ١٩٧ .

الرَّفث والفسوق ونَصَب الجدال[١]"، وقد تكررّ ذكره لهذا المصطلح[٢].

وهو للفرّاء كما ذَكَر شوقي ضَيف[٣]. غير أنّ الكسائيّ قال في كلامه على قوله تعالى: ﴿لا رَيبَ فيه﴾[٤]، "سبيلُ النَّكِرة أن يَتقدَّمَها أخبارُها، فتقولَ: قام رجلٌ، فلمّا تأخَّر الخبرُ في التّبرئة نَصَبوا و لم يُنوِّنوا لأنّه نصبٌ ناقصٌ"[٥]. وقد ذَكَره ثعلبٌ في مجالسه[٦]، ونسبه النحاس إلى الكوفيين[٧]. ووجدتُه في "الجُمل" المنسوب إلى الخليل[٨].

**التّقريب:**

جاء في الهمع[٩]:" وذهب الكوفيّون إلى أنّ "هذا" و"هذه" إذا أريد بهما التقريب كانا من أخوات كانَ، في احتياجهما إلى اسم مرفوع وخبر منصوب" وهو يذكر شرطين في معرض كلامه للنصب على التقريب؛ الأول أن يكون الاسم الواقع بعد اسم الإشارة واحداً لا ثاني له في الوجود، والثاني أن يكون هذا الاسم اسم جنس معرّفاً. وعلى هذا استخدمه الفرّاءُ، قال:" واعلَم أنّ (هذا) إذا كان بعدَه اسمٌ فيه الألِف واللاّم جَرى على ثلاثة معانٍ: أحدُها أن تَرى الاسم الّذي بعد (هذا) كما تَرى (هذا) ففِعلُه[١٠] حينئذٍ مرفوعٌ، كقولك: هذا الحِمارُ فارهٌ ...، والوجه الآخرُ أن يكون ما بعد (هذا) واحداً يؤدّى عن جميع جنسه، فالفعل حينئذٍ منصوبٌ، كقولك: ما كان من السِّباع غير مَخوفٍ فهذا الأسدُ مَخوفاً، ألا تَرى أنّك تُخبر عنِ الأُسْد كلِّها بالخوف؟ والمعنى الثّالث أن يكون ما بعد (هذا) واحداً لا نظير له، فالفعل حينئذٍ منصوبٌ. وإنّما نصبتَ الفعل لأنّ (هذا) ليست بصفةٍ للأسد، إنّما دَخلت تقريباً[١١]". ثمّ شرع بعد ذلك يَشرح معنى التّقريب[١٢]. وذَكَر صاحبُ "المُصطلح النّحْويّ "أنّ سيبَوَيهِ عَرَف التّقريب[١٣] واستَشهد على ذلك بقول سيبَويه: "إنّما صار إليهم بمنزلة المُضاف؛ لأنّ المُبهَمَ تقرِّب به شيئاً وتُباعِده وتُشير إليه[١٤] ". غير

(١) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ١٢٠. وذكر أبو حيان أنّها قراءة أبي عمرو وابن كثير، البحر المحيط، تحقيق: عادل عبد الموجود وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٩٩٣،١ : ٢/٩٦.
(٢) **المصدر السابق** : ١/١٢١، ٢/٤٤٠،٨٤، ٣٥٩، ٣/٥٩.
(٣) ضيف، **المدارس النّحويّة** : ٢٠٠ .
(٤) **البقرة** : ٢ .
(٥) الكسائي، **معاني القرآن** : ٦١ ، عن النحاس، **إعراب القرآن** : ١ / ١٧٨.
(٦) ثعلب، **مجالس ثعلب** : ١ / ١٣١، ١٣٢، ٣٥٤، ٣٥٩، ٣٦٠.
(٧) الفراء، **إعراب القرآن** : ٤/٢٥٧.
(٨) الفراهيدي، **الجُمل** : ٣٠٣ .
(٩) السيوطي، **همع الهوامع**: ١/٣٥٩. وانظر: **١/٣٦٠**، و ديره، **دراسة في النحو الكوفي** : ٢٣٧.
(١٠) يعني بالفعل هنا الخبر .
(١١) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ١٢ .
(١٢) **المصدر السابق** : وقد ذكرهذا المصطلح أيضاً في: ١/٢٣١، ٢٣٢.
(١٣) القوزي، **لمصطلح النّحويّ** : ١٣٣.
(١٤) سيبويه، **الكتاب** : ٢ / ١٢ ، و انظر : ٨ . انظر: ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٣٩.

أنّ سيبَويهِ يُشير هنا إلى المعنى اللّغويّ للتّقريب وليس كما ذكَر القوزي[١]، كما أنّه لم يَذكر عملاً لاسم الإشارة كما بَيَّن الفرّاءُ. وذكَر ثعلبٌ التّقريب، كما أشار إلى أنّ سيبَويهِ لا يعرفه[٢].

وذكَر مهدي المَخزومي أنّ هذا المُصطلح من إضافات الكوفيّين[٣]. وذكَر الأنصاريّ أنّه مصطلحٌ لا يعرفه البَصريّون[٤]، وكذا شوقي ضَيف[٥].

وقد أفرَدَ له خَلَفٌ الأحمرُ باباً كاملاً سَمَّى فيه أسماءَ الإشارة" حروفَ الرّفع"، قال: "تقول: هذا عبدُ الله مُقبلاً، و(ذا) إشارةٌ، و"عبد الله" مرفوع، و"مُقبلاً" منصوب؛ لأنّه خبَرُ المعرفة، وخبَرُ المعرفة منصوبٌ أبداً [٦]". ومن اللافت للنّظر أنّه ضَمّ إلى أسماء الإشارة في هذا الباب ضمائرَ الرّفع و لم يذكر أمثلةً لها.

### ما لم يُسَمَّ فاعِلُه:

أطلقَه الفرّاءُ على ما يُسمَّى عند النَّحْويّين المبنيَّ للمجهول، وهذه تسميةٌ متأخّرةٌ لم يَعرفها سيبَويه، وربّما أطلَق عليه "فُعِل"[٧]. قال الفرّاءُ:" وقد قَرأ بعضُهم: ﴿إنّما حُرِّمَ عليكمُ المَيْتةُ﴾[٨]، ولا يجوز ههُنا إلاّ رفعُ (المَيْتة والدّم)؛ لأنّه فِعلٌ لم يُسَمَّ فاعلُه... [٩]". وقال في مَوطنٍ آخرَ:"لأنّ ما لم يُسَمَّ فاعلُه إذا خلا باسمٍ رَفَعَه[١٠]. وعلى هذا المعنى جاء[١١]. وربّما أطلق هذا الاصطلاح على نائب الفاعل، إذ يقول في قوله تعالى: ﴿لا يَهدِي مَنْ يُضِلّ﴾[١٢]، وقرأها أهل الحجاز ﴿لا يُهْدَى من يُضلُّ﴾[١٣]... ومن قال: "يُهْدَى" كانت رفعاً إذ لم يسمّى فاعلها"[١٤]. وقد عَدَّه الأنصاريّ مِنَ ابتكارات الفرّاء[١٥]، وتَبِعه شوقي

---

(١) وانظر : ديره، **دراسة في النحو الكوفي** : ٢٣٩.

(٢) ثعلب، **مجالس ثعلب** : ١ / ٤٣ و ٢ / ٣٥٩ ، ٣٦٠، وانظر الأندلسي، أبو حيان محمد بن يوسف، **ارتشاف الضّرب**، تحقيق: مصطفى النماس، ط١، ١٩٨٩ : ٢/٧٣.

(٣) المخزومي، **مدرسة الكوفة** : ٣٢٠ ، و المخزومي، **الدّرس النّحويّ في بغداد** : ٣٧ ، وانظر الأنباري، **الإنصاف**: ٢/٧٢٠.

(٤) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٥٤.

(٥) ضيف، **المدارس النّحويّة** : ١٩٨ .

(٦) الأحمر، **مقدّمة في النّحو** : ٦٦ .

(٧) سيبويه، **الكتاب** : ١ / ٣٤٢ ، و انظر : ١ / ٤١ ــ ٤٢ .

(٨) **البقرة** : ١٧٣ ، و **النّحل** : ١١٥ .

(٩) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ١٠٢.

(١٠) **المصدر السابق** : ٢ / ٢١٠ .

(١١) **المصدر السابق**: ١/١١٢، ١٤٦، ٣٠١، ٣٥٧، ٢/٣٣٢، ٣٥٢، ٣/٢١، ٣٠، ٥٣، ١٨٦.

(١٢) **النحل** : ٣٨

(١٣) وهي قراءة ابن كثير ونافع وأبو عمرو وابن عامر والحسن، انظر: البحر المحيط: ٥/٤٧٦.

(١٤) الفراء، **معاني القرآن** : ٢/٩٩.

(١٥) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٤٤ .

ضَيف(١)، وعوَض القوزي(٢).

وقد ذكره الكسائي(٣)، وهو يقارب أيضاً ما نجدُه عند المُبرِّد؛ إذ أطلَقَ على نائب الفاعل" المفعولَ الّذي لا يُذكَرُ فاعلُه"، وقد أفرَدَ له باباً(٤).

كما ذكره خَلَف الأحمر، إذ يقول: "الرّفعُ يأتي من ستّة وجوهٍ لا غيرَ، وهي الفاعلُ وما لم يُسَمَّ فاعلُه..."(٥)، وقد أطلَقَ عليه الخليلُ في "الجُمل"(٦)" ما لم يُذكَر فاعلُه". وقد جرى هذا المصطلح على ألسنة المتأخّرين، كما نرى عند ابن جنّي(٧)، والعكبري(٨)، وابن عقيل(٩)، وابن هشام(١٠).

**المفعولاتُ:**

جاء في الهمع(١١):" وأمّا الكوفيّون فزعموا أنّ الفعل إنّما له مفعول واحد، وهو المفعول به، وباقيها عندهم ليس شيء منها مفعولاً، وإنّما مشبّه بالمفعول". و الكوفيّون لا يَعرفون من المفعولات سوى المفعولِ به، و سائرُ المفاعيل إنّما هي عندَهم مُشبَّهةٌ بالمفعول به. ويبدو هذا بَيّناً في معاني الفرّاء؛ فنجدُه يُطلق "المصدَرَ" على المفعول المُطلق، يقول في كلامه على "الحمدُ لله": "فأمّا مَن نَصَبَ فإنّه يقول: "الحمد "ليس باسمٍ، إنّما هو مصدَرٌ(١٢)". وقد كررّ ذلك غير مرّة(١٣). وسمّى المفعولَ لأجله" تفسيراً"(١٤). كما حَمَلَ نصبَ المفعول معَه على فعلٍ مُضمَرٍ(١٥)، وقد أطلَقَ مصطلحَ " الظّرف " على الواو في قوله تعالى(١٦): ﴿والأرضَ فرَشْناها﴾(١٧).

(١) ضيف، **المدارس النّحويّة** : ٢٠٠ .

(٢) القوزي، **المُصطلح النّحويّ** : ١٤٣ .

(٣) الكسائي، **معاني القرآن** : ٦٣.

(٤) المبرد، **المُقتضَب** : ٤ / ٢٠ .

(٥) الأحمر، **مقدّمة في النّحو** : ٥١ ، ٥٤ .

(٦) الفراهيدي، **الجُمل** : ١١٨ .

(٧) انظر على سبيل المثال ابن جني، أبو الفتح (٣٩٣هـ/١٠٠٢م)، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ١٩٩٣ : ١/١٣١، ١٣٢، ٢٨٥، ٢٨٩، و ابن جني، **الخصائص** : ٢/٢١٩.

(٨) انظر على سبيل المثال العكبري، **التبيان في إعراب القرآن** : ٢٩، ٣٨، ٦٨، ٧٦، ٩٧، ٩٨، ١٠٨، ١١٤، ١١٨، ١٢٦.

(٩) انظر على سبيل المثال ابن عقيل، **شرح ابن عقيل** : ١١٣، ١١٩، ١٢١، ١٢٤، ١٩٤

(١٠) انظر على سبيل المثال ابن هشام، **مغني اللبيب** : ٦٣٢، ٦٥٩، ٨٧١، ٨٧٦.

(١١) السيوطي، **همع الهوامع** : ٢/٦.

(١٢) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ٣ .

(١٣) **المصدر السابق:** ١/٣٩، ١٨٨، ٣٨٠، ٢/٣٦٧، ٥٢/٣، ٥٣/٣.

(١٤) **المصدر السابق:** ١/١٧، ٧٣.

(١٥) **المصدر السابق:** ١/٤٧٣.

(١٦) **الذّاريات** : ٤٨ .

(١٧) **المصدر السابق:** ١/٢١٤.

**المَحَـــلّ:**

أطلَقَه الفرّاءُ على ما يُسمّيه سيبَويهِ الظّرفَ(١). وقال في "المذكَّر و المؤنّث":" يُـــسمّيها النّحْويّـــون الظّروفَ والصّفاتِ والمحالّ(٢)". وذكَرَ مُحقّقُ " المذكَّر والمؤنّث "أنّ المُفضَّل بنَ سَلَمةَ ذكَـــر في مُختـــصَر المذكَّر والمؤنّث أنّ الكِسائيَّ يسمّيها الصّفاتِ(٣)، وقال النحاس:"الكسائي يسمّي حروف الخفض صفات، والفراء مَحالّ"(٤). ونَسَب الأزهريُّ في "التّهذيب" الظّرفَ إلى الخليل، والمَحَلَّ إلى الكِسائيّ، والـــصّفةَ إلى الفرّاء(٥). و ذكَرَ الأنباريُّ أنّ الكوفيّين يسمّونه المَحلّ، ومنهم مَن يسمّيه الصِّفةَ (٦). وقال الـــشرجيّ(٧):" الكوفيون يسمّون حروف الخفض صفات، إلاّ الفراء، فإنه يسمّيها محالّ". وقال الكنغراويّ في "المُـــوفي": "وهو المسمَّى حالاً وصفةً(٨)، ثمّ عاد و أطلَقَ عليه المَحَلّ(٩).

أمّا إذا تصَفَّحْنا " معانيَ القرآن "للفرّاء فإنّنا نجدُه يُطلق عليه" المَحَلّ"؛ قال: "فإذا كان ما قبلَ الفاء اسماً لا فِعلَ فيه، أو مَحَلاًّ مثلَ قوله: عندَك، وعليك، وخلفَك...(١٠)". ونلحَظ هنا أنّه يُشرِك في مصطلح المحلِّ "عليك" وليست بظرف. وقد أطلَقَ المَحَلَّ على الظرف(١١)، والمحالّ(١٢)، كما أطلَقَ عليه الصِّفةَ(١٣)، وقـــد وَهِمَ المُحقِّقان حينما ظَنّا أنّ المقصودَ بالصّفة الظَّرفُ(١٤)؛ لأنّ الصّفةَ هنا حرفُ الجـــرّ. كما أطلَقَ علـــى الظّروف المَواقيتَ أيضاً(١٥). وقد نقل النحاس عنه "الوقت"(١٦)، كما نقل عنه الرضي الأوقات(١٧). وقـــد

(١) سيبويه، **الكتاب** : ١ / ٢١٦ ، و قد أفرَد له باباً .
(٢) الفراء، **المذكّر و المؤنّث** : ١٠٩ .
(٣) **المصدر السابق** : ١٠٩ .
(٤) الفراء، **إعراب القرآن** : ١٦٩/١.
(٥) الأزهري، **تهذيب اللّغة** : ١٤ / ٣٧٣، انظر ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٢٢.
(٦) الأنباري، **مسائل الخلاف** : ١ / ٥١، وانظر: ٥٣/١، كما انظر **الارتشاف**: ٥٤/٢.
(٧) الشرجي، **ائتلاف النصرة في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة**: ١٥٩.
(٨) الكنغراوي، **الموفي** : ٣٥ .
(٩) **المصدر السابق** : ١٧١ .
(١٠) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ٢٨ .
(١١) **المصدر السابق** : ١/: ١١٩، ٣٤٠، ٢١٩/٣.
(١٢) **المصدر السابق**: ٣٦٢/١.
(١٣) **المصدر السابق**: ٤٢/٣( مرّتين)،
(١٤) **المصدر السابق**: ٣٧٥/١.
(١٥) **المصدر السابق**: ١١٩/١، ١٣٨.
(١٦) النحاس، **إعراب القرآن**: ١٤٦.
(١٧) الرضي، **شرح الكافية**: ٢٧٠/١(السطر الأخير)، وانظر الأندلسي، **الارتشاف**: ٥٧/٢، و البغدادي، عبد القادر بـــن عمـــر، **خزانـــة الأدب**، تحقيق : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٦ : ٩٦/٤، ١٦٨.

أطلَقَ الفرّاءُ الظّرفَ على الواو في قولِه تعالى:"والأرضَ فَرَشْناها"[١].

أمّا ثعلبٌ فقد أطلَقَ عليه في مجالسه " الصّفةَ "[٢]، كما أطلَق عليه "الوقتَ" [٣]، وعلى الظّروف "الأوقاتَ" [٤]، وقد استخدم هذا الأخير الزمخشري[٥].

## الصّرفُ والخُروج :

مُصطلحان يلتقيان مع مُصطلح الكوفيّين "الخِلاف"[٦]، وقد نسَبَه ابنُ يَعيشَ إلى الفرّاء أيضاً[٧]. و لم أجده في "المعاني"، وهو عاملٌ معنويٌّ ينصب الظرف إذا وقع خبراً للمبتدأ، نحو" زيد أمامَك "، و"عمرو وراءَك". أمّا الصرف فعامل معنوي أيضاً يَنصِب الاسم أو الفعل المضارع بعد واو المعية[٨]، وذكر صاحب "الفصول المفيدة[٩]" أنّ الكوفيين والبغداديين يسمّون هذه الواو واو الصرف، ويعلل هذه التسمية قائلاً:"وذلك أنّ معنى الثاني لّما كان مخالفاً لمعنى الأوّل، فإنّ الثاني واجب والأول غير واجب خولف بينهما في الإعراب، فصُرف إعراب الثاني عن إعراب الأوّل، فنصب الثاني على الخلاف".

وذكَر الأنصاريُّ أنّها مُصطلحاتٌ مُبتَكرة ومُسمّاها مُبتَكرٌ[١٠]، وذكَر شوقي ضَيف أنّ الفرّاءَ وَضَع مصطلحَ الصَّرف[١١]. غيرَ أنّ الفرّاءَ نفسَه يُقِرُّ أنّ الصّرفَ ليس له، إذ يقول:" وإن شئتَ جَعلتَ الأحرفَ المعطوفة بالواو نصباً على ما يقول النّحويّون من الصّرف"[١٢]، وقد كرّر ذلك، نحو[١٣]:"وهو الذي يسمّيه النحويّون الصرف".

ومن الواضح أنّ هذا المصطلح ــ كما أقَرَّ ــ يتداوله النّحْويّون قبله. أمّا حقيقة الصّرف فقد بَيَّنها في

(١) الفراء، **معاني القرآن**: ١/٢٤٠-٢٤١. وكذا في: ٢/٩٥.

(٢) ثعلب، **مجالس ثعلب** : ١ / ٦٤ .

(٣) **المصدر السابق** : ١ / ٢٦٦، ٢٦٧، ٣٠٨.

(٤) **المصدر السابق** : ١/١٧٥. ٢٦٦،

(٥) الزمخشري، **المفصّل**: ٢٨، ٣٥٢.

(٦) الشرجي، **إتلاف النصرة**: ٣٦.

(٧) ابن يعيش، **شرح المُفصّل** : ٧ / ٢١.

(٨) الأنباري، **مسائل الخلاف** : ١ / ٢٤٥ .

(٩) الدمشقي، أبو سعيد خليل (٢٨٠هـ/٨٩٣م)، **الفصول المفيدة في الواو المزيدة** ، تحقيق : حسن موسى الشاعر، دار البشير، عمان، ط١، ١٩٩٠ : ٢١٨، وانظر: ٢٢٥، ٢٣٢، ٢٣٣، وانظر **الإنصاف**: ١/٥٥٥، ٥٥٦، **ومغني اللبيب**: ٤٧٢.

(١٠) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٥٤، وانظر أيضاً: ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٨٨.

(١١) ضيف، **المدارس النّحْويّة** : ١٩٨ .

(١٢) الفراء، **معاني القرآن**: ١/٣٣.

(١٣) **المصدر السابق**: ١/٢٣٥.

معانيه، قال: "فإن قلتَ: وما الصّرفُ؟ قلتُ: أن تأتيَ بالواو معطوفةً على كلامٍ في أوّله حادثةٌ لا تستقيم إعادتُها على ما عُطِفَ عليها، فإذا كان كذلك فهو الصّرف، كقول الشّاعر[١]:

لا تَنْهَ عــن خُلُقٍ و تأتيَ مثــلَه عارٌ عليكَ ـــ إذا فعلتَ ـــ عظيمُ

ألا ترى أنّه لا يجوز إعادةُ "لا" في " تأتيَ مثلَه" فلذلك سُمِّيَ صرفاً إذ كان معطوفاً و لم يستَقِم أن يُعادَ فيه الحادثُ الّذي قبلَه، ومثله من الأسماء التي نصبتها العرب وهي معطوفة على مرفوع قولهم:"لو تُرِكــتَ والأسَدَ لأَكَلَكَ" [٢] ". وقد استخدام هذا المصطلحَ غير مرة[٣].

واستخدم "الصرف" ليدلّ على تحوّل العدد من حالة الإفراد إلى حالة التركيب[٤]، كما استخدمه في "المذكّر والمؤنّث"؛ ليدلّ على تحول الصيغ الصرفية من صيغة إلى أخرى[٥]. وقد وجدتُ في "الجُمَــل" المنسوب إلى لخليل "نَصْبَ الاسم لأنّه مصروفٌ عن جهته"، وهو ما عَناه الفرّاءُ بالصّرف[٦].

أمّا الخُروجُ فلم يُوضِحْه كما صَنَع بالصّرف، بل كان يَستخدمه مُباشرةً، قال في كلامه على قوله تعالى: ﴿وهذا كِتابٌ أنزلناه مُباركٌ﴾[٧]، "جَعلتَ" مُبارَكاً" من نعت "الكتاب" فرفعتَه، ولو نَصبتَه علــى الخروج من الهاء في "أنزلناه" كان صواباً[٨]"، ويَعني هنا أن يُخالِفَ المنعوتَ فيُنصَبَ على الحــال. وذكَــر أيضاً معنى الخروج مِنَ الابتداء والإخبار ممّا يُجيز نصبَه، قال: " وقولُه: "إليه مَرجِعُكم جميعاً، وَعْدَ اللهِ حقّاً " ـــ رَفعتَ " المَرجعِ "بـــ" إليه" ونَصبتَ قولَه" وَعْدَ اللهِ حقّاً " بخروجه منهما، ولو كان رفعاً كما تقول: الحَقُّ عليك واجبٌ و واجباً، لكان صواباً[٩]". وذكَره أيضاً على المعنى نفسه في غير موطن[١٠].

على أنّ الخليل وسيبَويهِ قد أشارا إلى هذا المصطلح؛ قال سيبَويهِ: "هذا بابٌ لا يكون المُستثنى فيه إلاّ نصباً؛ لأنّه مُخرَجٌ ممّا أدخلتَ فيه غيرَه... وهذا قولُ الخليل رَحِمه اللهُ[١١]". وقال ســيبَويهِ في بــاب

---

(١) وهو للأخطل في ديوانه: **صنعة السكري**، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط٤، ١٩٩٦: ٥٨٠، وهو أيضاً في مستدرك ديوان" أبي الأسود الدؤلي"، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، : ١٣٠، وهو أيضاً في: سيبويه، **الكتاب**: ٤٢/٤. الزجاجي، **الجمل** : ١٨٧.

(٢) **المصدر السابق** : ١ / ٣٣ ـــ ٣٤ .

(٣) **المصدر السابق**: ١١٥/١، ٢٢١، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٧٦، ٢٩٢، ٣٩١، ٤٠٨، ٢٤/٣، ٦٤، ٢٠٨.

(٤) **المصدر السابق**: : ٣٣/٢.

(٥) الفراء، **المذكر والمؤنّث**: ٦١، ٦٧.

(٦) الفراهيدي، **الجُمل** : ١١٤ .

(٧) **الأنعام** : ١٥٥ .

(٨) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ٣٦٥ .

(٩) **المصدر السابق** : ١ / ٤٥٧ .

(١٠) **المصدر السابق**: ٢٦٩/١، ٣٠١، ٣٣/٢، ٢٠٨/٣.

(١١) سيبويه، **الكتاب** : ٢ / ٣٣٠ ، وانظر ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٩١.

(غير): "وهو الاسمُ الّذي يكون داخلاً فيما يَخرج منه غيرُه، وخارجاً ممّا يَدخل فيه غيرُه [١]".

وقد جاء عند الكسائي، إذ قال في كلامه على قوله تعالى: ﴿آمنوا خيراً لكم﴾[٢]، "انتصب خيراً لخروجه من الكلام"[٣]. كما قال في تعليقه على قوله تعالى: ﴿إني رأيت أحد عشر كوكباً﴾[٤]، قال: "النصب مَغيض النحو كلّما صُرف شيء عن جهته نصب"[٥].

وذكَر خلف في باب وجوه النّصب "الواحدَ الخارجَ من الجماعة"[٦]، وأرادَ به تمييزَ العَدد.

**التّفسير و المُفَسِّر.**

مصطلحانِ يُطلقُهما الفرّاءُ على التّمييز، وذكَرَ عوَض القوزي أنّ اصطلاحَ التّفسير والتّبيين مِنَ ابتكارات الخليل[٧]. وإذا ما عُدنا إلى المَوضع الّذي أشار إليه القوزي وجدنا الأمرَ غيرَ ما ذكَرَ، بل استَخدَم الخليلُ التّبيين والتّفسير استخداماً لُغويّاً لا يَرقى إلى الاصطلاح[٨]، وكذا سيبَويهِ[٩]. وهو كما يبدو منَ السّياق بمعنى التّوضيح والبيان. وليس من المستبعد أن يكون الكسائي والفرّاء قد أفادا من هذه الإشارات اللغوية.

وذكَرَ الأنصاريّ "المُفَسِّر" وعَدَّه مِنَ ابتكارات الفرّاء[١٠]، وتَبِعه شوقي ضيف[١١].

أمّا الفرّاءُ في " المعاني " فنجدُه يَستخدم مُصطلَحَيِ التّفسير[١٢] و المُفَسِّر[١٣] على سبيل الاصطلاح بشكلّ بيّن، وتجدر الإشارةُ ههُنا إلى أنّ الفرّاءَ يُجيز أن يكون التّمييزُ مَعرفةً[١٤].

وقد ذكَر الفرّاءُ التّفسير بمعناه اللُّغويّ كثيراً[١٥]، كما ذكَرَ التّمييز بمعناه اللُّغويّ أيضاً[١٦]، وقد أطلَقَ

(١) سيبويه، **الكتاب** : ٢ / ٣٤٣، وانظر: **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٩١ .
(٢) **النساء** ١٧٠.
(٣) الكسائي، **معاني القرآن**: ١٢٢، عن الزجاجي، **معاني القرآن** : ٢/١٣٤، و **الأندلسي**، **البحر المحيط**: ٣/٤٠٠.
(٤) **يوسف**: ٤.
(٥) الكسائي، **معاني القرآن**: ١٦٦، عن النحاس، **إعراب القرآن**: ٢/٣١٢.
(٦) الأحمر، **مقدّمة في النّحو** : ٥٣ ، ٥٨ .
(٧) القوزي، **المصطلح النّحْويّ** : ١٦٥ .
(٨) سيبويه، **الكتاب** : ٢ / : ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٨١ .
(٩) **المصدر السابق** : ١ / ٢٠٩ .
(١٠) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٤٩.
(١١) ضيف، **المدارس النّحويّة** : ٢٠١ .
(١٢) الفراء، **معاني القرآن**: ١/: ١٦٩، ٣٢٠، ٢٢٦، ٢/ ٤٩، ١٣٨، ١٥٩، ١٦٦، ٢٢٦، ٣٤١.
(١٣) **المصدر السابق**: ١/: ٥٥، ٧٩، ١٣٨، ١٥٢، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٥١، ٢٥٦، ٣١٤، ٢/: ٣٣، ٣٤، ١٣٦، ١٣٨، ١٤١.
(١٤) **المصدر السابق**: ١/٧٩ .
(١٥) **المصدر السابق**: ١/: ٧٢، ٧٧، ٩٢، ٢٠٢، ٢٠٥، ٢٢٦، ٢٥٧، ٢٩٤، ٤٧٢.
(١٦) **المصدر السابق**: ١/٣٨٩.

على التّمييز "المُترجِم"، وكرَّرَ ذلك غير مرّة[١].

على أنّ الفرّاءَ لم يَقتصِرْ في إطلاقِه "التّفسيرَ" على التّمييز[٢]، بل أشرَكَ فيه البَدَلَ[٣]. كما أشرَكَ فيه المفعولَ لأجله[٤]، والمفعول معه أيضاً[٥]. وقد ذكر ابن هشام استخدام الفراء لـ"التمييز"[٦]، ويرجّح أنها مِنْ لغة ابن هشام. كما أطلق الأخفش على التمييز التفسير[٧]. ونقل النحاس عن الكسائي استخدامه "البيان"[٨].

وفي "الجُمل" المنسوب إلى الخليل أن النصب أحد وخمسون وجهاً، جعل منها قولهم: "عندَك خمسون رجُلاً"، نَصبتَ رجلاً على التّفسير، أمّا النّصبُ على التّمييز عنده فنحوَ قولِهم: أنتَ أحسَنُ النّاسِ وجهاً، وأسمَحُهم كَفّاً[٩]. فالتّفسير كما نَرى للمُفرد، والتّمييز للجملة.

**المنصوب على نزعِ الخافض:**

ذكَرَ سيبَويهِ هذا البابَ منَ النّحو، غيرَ أنّه لم يُقيِّدْه بمُصطلحٍ[١٠]. وقد ذكَرَه الفرّاءُ، قال في كلامِه على قوله تعالى: ﴿كذلكَ حَقَّت كَلِمةُ ربِّكَ على الّذين فَسَقوا أنّهم لا يُؤمنون﴾[١١]، "فيكون مَوضعُها نصباً إذا ألقَيتَ الخافضَ[١٢]". وقال في مَوطنٍ آخرَ في قوله تعالى: ﴿ألاّ تَعبدوا﴾[١٣] و﴿أنِ استغفِروا ربكم﴾[١٤]، "فـ"أنْ" في مَوضع نصبٍ بإلقاء الخافض[١٥]"، وقد كرّر هذا الاستخدام[١٦]. وقد نقل عنه

---

(١) الفراء، **معاني القرآن**: ٢/١٠٤.

(٢) انظر أيضاً، ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٢٦.

(٣) الفراء، **معاني القرآن**: ١/٣٤٨، ٢/٦٩(وقد أطلَقَه خَمسَ مرّاتٍ)، ٧٧، وانظر ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٢٦.

(٤) **المصدر السابق**: ١/١٧، ٧٣.

(٥) **المصدر السابق** : ١/٤١٧، وانظر أيضاً" في مصطلح النحو الكوفي، حمدي محمود الجبالي، رسالة ماجستير، اليرموك، ١٩٨٢،": ٥٨.

(٦) ابن هشام، **مغني اللبيب**: ٧٢٠.

(٧) الفراء، **معاني القرآن**: ١/٢٠٩(في كلامه على قوله تعالى: ﴿ملْء الارض ذهباً﴾، آل عمران : ٩١.

(٨) الفراء، **إعراب القرآن**: ٣/٢٥.

(٩) الفراهيدي، **الجُمل** : ٤٥ ، ٤٦ .

(١٠) انظر سيبويه، **الكتاب** : ١ / : ٣٨ ، ١٥٩ ، و : ٣ / : ١٢٧ ، ١٣٥ ، ٤٩٧ .

(١١) **يونُس** : ٣٣ .

(١٢) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ٤٦٣ .

(١٣) **هود**: ٢.

(١٤) **هود**: ٣.

(١٥) الفراء، **معاني القرآن**: ٢ / ٣ .

(١٦) **المصدر السابق**: ١/٤٦٣، ٢٧٢، ٢/٥، ٩٠، ٢٣٨، ٢٣١، ٣٩٩.

النحاس [١]"النصب بسقوط الخافض"، وقد يَذكُر إلقاء الصّفة ويَعني حرف الجرِّ[٢].

أمّا الكِسائيُّ فقد ذكَر هذا المصطلحَ على عدّة أوجُهٍ، كإلقاء الخافض، ونـــزعِ الخـــافض، وإضـــمارِ الخافض، وإلقاء الصّفة[٣]. وبهذا يكون الفرّاءُ مسبوقاً هنا أيضاً. أمّا ثعلبٌ فقد عَرَضَ لـــه في مجالـــسه و لم يُسمِّه[٤].

وجاء عند خلف الأحمرَ؛ فقد ذكَر اثنَيْ عَشَرَ وجهاً للنّصب، منها "ما نُصِب على طرح الخافض"[٥]. كما ذكَرَ الخليلُ في " الجُمَل "النّصبَ بفِقدان الخافض[٦]، ونقله ابن هشام عن الأخفش[٧].

**القَطْـــــع:**

ذكَر الأنصاريّ أنّ الفرّاءَ يُطلقه على ما يُسمَّى الحالَ[٨]. وعَدَّه من مُبتَكراته، وتَبِعه القَوْزي[٩]. أمّـــا حمدي الجبالي فهو يرى رأيهما، و يستدرك قائلاً:" ومن المناسب أن نشير هنا إلى أنّ مصطلح "القطع" قال به الكوفيون في غير الحال، فهم يقولون بالقطع في الاسم الذي يجوز فيه أن يعرب بحسب إعراب الاســـم الذي قبله" ويضرب بعض الأمثلة من "معاني الفراء"[١٠]. وعلى هذا فالقطع عند الجبالي يحمل مفهـــومين. ومَذهبُ المحقِّقينَ في الحاشية مذهبُ الأنصاريّ.

وإذا ما نَظرنا في " الكتاب " وجدنا سيبَويهِ يُطلق ــ إضافةً إلى الحال[١١] ــ الخَبر[١٢] والصّفة[١٣] والمفعول فيه[١٤]، وكلُّها عنده مُرادفةٌ للحال.

(١) النحاس، **إعراب القرآن**: ٣٨٦/٢.
(٢) **المصدر السابق**: ٢٤٣/٣.
(٣) الكسائي، **معاني القرآن** : ٦٥(عن النحاس، **إعراب القرآن** :٢٠٢/١، القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن،تفـسير القـرطبي**: ٢٠٥/١)، ٦٨(عن **تفسير القرطبي**: ٣٢١/١)، ٩٠(عن النحاس، **إعراب القرآن** : ٣١٠/١-٣١٢، القيسي، **مشكل إعراب القـرآن** : ٩٧/١)، ١٥٨(عن ابن الجوزي، **زاد المسير** : ٣٢/٤)، ١٦٤(عن النحاس، **إعراب القرآن** : ٢٩٨/٢، القرطبي، الجامع لأحكام القرآن،**تفـسير القرطبي**: ٣٣١٤/٤)، ٢٢٢(عن القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، **تفسير القرطبي**: ٥٦٩٦/٧، الأندلـسي، **تفـسير البحـر المحـيط**: ٤٢٤/٧)، ٢٥٠(عن الفراء، **معاني القرآن**: ٢٤٢/٣) .
(٤) ثعلب، **مجالس ثعلب**: انظر: ٥٥١، ٥٨٨.
(٥) الأحمر، **مقدّمة في النّحو** : ٥٣ ، ٥٧ .
(٦) الفراهيدي، **الجُمل في النّحو** : ٩٣ .
(٧) ابن هشام، **المغني**: ٦٩٧.
(٨) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٥٢ .
(٩) القوزي، **المُصطلح النّحويّ** : ١٤٠ .
(١٠) الجبالي، **مصطلح النحو الكوفي**: ٦٤.
(١١) سيبويه، **الكتاب** : ١ / ٤٤ .
(١٢) **المصدر السابق** : ٢ / ٤٩ .
(١٣) **المصدر السابق** : ٢ / ١٢١ .
(١٤) سيبويه، **الكتاب** : ٢ / ٨٧ .

على أنّني رأيتُ بعد استقرائي لمُصطلح " القطع " في كتاب "معاني القرآن" أنّه يختلف عن الحال، وإن كان باباً منه.

بادئاً لا نجدُ الفرّاءَ يَقتصر على مصطلح "القطع"؛ فهو يَذكر الحال، وهذا لم يُشِر إليه الأنصاري والقوزي، وذكره الجبالي؛ ذلك أنّه مِفتاحُ المسألة، وقال المختار ديرة:"وأغلب الظن إنّما يستعمله لدلالةٍ عنده قد لا يدلّ عليها القطع[١]"، وهو ظنّ صائب. قال الفرّاء في "القطع" عندما عَرَضَ لقوله تعالى: ﴿وأُولو العِلمِ قائماً بالقِسط﴾[٢]، "منصوبٌ على القطع يَعني " قائماً"؛ لأنّه نَكِرةٌ نُعِتَ به مَعرفةٌ. وهو في قراءة عبد الله:"القائم بالقِسط"، رُفع لأنّه مَعرفةٌ نَعتٌ لَمعرفة[٣]". وما ذَهَب إليه الفرّاءُ هنا واضحٌ؛ فالّذي نَصَب "قائماً" على القطع إنّما هو انقطاعُها عمّا قبلها، فخَرجت عن أن تكون نعتاً، فكانت باباً من الحال، ويجوز فيها الرّفعُ على الوصل، أي تبعية ما قبلها.

ولْنَنْظُر إليه أيضاً في كلامه على قوله تعالى: ﴿إنّما الصَّدقاتُ للفقراء والمساكينِ... فريضةً مِنَ اللهِ﴾[٤]، "فريضةً منَ الله" نُصِبَ على القطع، والرّفعُ في "فريضة" جائزٌ لو قُرئ به، وهو في الكلام بمنزلة قولك: هو لكَ هِبةً وهِبةٌ...[٥]". والوصلُ ههُنا يُفضي إلى النّعت أيضاً، ويجوز فيه الاستئنافُ، قال: "رأيتُ القومَ قائماً وقاعداً، وقائمٌ وقاعدٌ؛ لأنّكَ نَويتَ النّصبَ على القطع، والاستئناف في القطع حسَنٌ[٦]". والقطع إنّما هو قطعُ الاسمِ من سِياقه، أي خروجُه عن أن يكون نعتاً أو خبَراً لِما قبلَه، ونصبُه، وهو على هذا ليس الحال بمفهومه العام.

والذي يؤكّد كل هذا ما نقله النحاس عن الفراء بالنصّ، إذ يقول في كلامه على قوله تعالى: ﴿متكئين فيها على الأرائك﴾[٧]، "قال الفرّاء: نصب "متكئين" على القطع وهو عند البصريين منصوب على الحال"[٨]. و كلُّ ما وَرَدَ منَ القطع أو الانقطاع –في هذا الباب- عنده جاء على هذا المعنى[٩].

والفرّاءُ يَذكر الحالَ في غير هذا السّياق' قال: "إنّما ذكَرتُ هذا لأنّ العربَ تقول: لله دَرُّه من

(١) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٤٥.
(٢) **آل عِمران** : ١٨ .
(٣) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ٢٠٠ .
(٤) **التوبة** : ٦٠ .
(٥) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ٤٤٤ .
(٦) **المصدر السابق** : ١ / ١٩٣ .
(٧) **الإنسان**: ١٣.
(٨) الفراء، **إعراب القرآن**: ٥/١٠٠.
(٩) الفراء، **معاني القرآن**: ١/ ٧، ١٢، ١٩٣، ٢٠٠، ٢٠٧، ٢١٣، ٢٤٧، ٢٨٦، ٢٩٣، ٣٠٩، ٣١٣، ٣٢٨، ٣٤٨، ٣٥٨، ٣٧٧، ٣٨٠، ٤٤٤، ٤٧٩، ٢/٦، ٩٨، ٢١٠، ٢٥٠، ٣٢٦، ٣٨٠، ٤٢٥، ٣/: ٦، ١١، ٥١، ٨٢، ٨٣، ١٠٤، ١٣٣، ٢١٦، ٢٨٢، ٢٩٨.

رجُلٍ ، ثمّ يُلقون (مِن) فيقولون: لله دَرُّه رجُلاً، فالرّجُل مُترجمٌ لِما قبلَه، وليس بحال، إنّما الحالُ الّتي تَنتقل مثلُ القيامِ والقعود، ولم تُرِدْ لله دَرُّه في حال رجوليّته فقط[١]"، فلا يَذكُر القطعَ هنا ؛ لأنّه يتحدّث عن سياقٍ الحال، وعلى هذا المفهوم يَذكر الحال[٢].

ولعلّ ما يُقوّي الفرقَ بين القطع بمفهومه الآنف الذكر والحال بمفهومه العام مجيئُهما في سياقٍ واحد على اعتبارَين، قال في قوله تعالى: ﴿كلاّ إنّها لَظَى، نزّاعةً لِلشَّوَى﴾[٣]، "فما أتاكَ من هذا الكلامِ نصبتَه ورفَعْتَه، ونصبُه على القطع وعلى الحال[٤]". وقال في كلامه على قوله تعالى: ﴿والسَّموتُ مطويّاتٌ بيمينه﴾[٥]، "ويُنصَب المطويّات على الحال أو على القطع، والحالُ أجوَدُ [٦]"؛ أي القولُ بالنّصب على الحال أجوَدُ من نصبِها على القطع الّذي يَحمل مفهوماً مُحدَّداً كما ذكَرتُ لا يَحسُن حملُه عليه. وعَلَّق المحقِّقُ على القطع ههُنا بقوله:"كأنّه يُريد بالقطع أن تكون منصوبةً بفعلٍ محذوفٍ نحوَ "أعني". ويَرُدُّ هذا المذهبَ شيئانِ: أوّلُهما أنّ السِّياقَ لا يَحتمل ذلك، والآخرُ أنّ الفرّاءَ لم يَذكر هذا المصطلَحَ بهذا المعنى في "المعاني" ولم يَنسُبه أحدٌ إليه، فيما اطّلعت عليه. وقد يجمع الفراء المصطلحَينِ أيضاً على المعنى نفسه[٧].

ويؤكد أبو حيّان هذا المفهوم للقطع؛ إذ يقول معلقاً على قوله تعالى: ﴿مَاذَا أَرَادَ للَّـهُ بِهَـذَا مَثَلاً﴾[٨]، وأجاز الكوفيون أن يكون منصوباً على القطع، ومعنى هذا أنه كان يجوز أن يعرب بإعراب الاسم الذي قبله، فإذا لم تتبعه في الإعراب وقطعته عنه نصب على القطع"[٩]. ويردف قائلاً:" كذلك قالوا: "ما أراد الله بهذا المثل". فلما لم يجر على إعراب هذا، انتصب "مثلاً" على القطع، وإذا قلت: عبدالله في الحمام عرياناً، ويجيء زيد راكباً، فهذا ونحوه منصوب على القطع عند الكسائي. وفرّق الفراء فزعم أن ما كان فيما قبله دليل عليه فهو المنصوب على القطع، وما لا فمنصوب على الحال، وهذا كله عند البصريين منصوب على الحال، ولم يثبت البصريون النصب على القطع". وهذا لا يترك مجالاً للكلام على القطع والحال كأنهما مصطلحٌ واحد، وإن كانا في دلالتهما العامة شيئاً واحداً.

وإذا تصَفَّحْنا " معانيَ القرآن " للكِسائيّ وجدناه يَذكرُ القطع والحال أيضاً، وهذا يَعني أنّ القطع

(١) الفراء، **معاني القرآن** : ٢ / ١٠٤ .
(٢) **المصدر السابق**: ١/١٩٣، ٢٨٤، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٩، ٢/١٠٣، ١٠٤، ٢١٥، ٢١٦، ٤٢٥.
(٣) **المَعارج** : ١٥ ، ١٦ .
(٤) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ٣٠٩ .
(٥) **الزُّمَر** : ٦٧ .
(٦) الفراء، **معاني القرآن** : ٢ / ٤٢٥ .
(٧) **المصدر السابق**: ١/١٩٣.
(٨) **البقرة**: ٢٦.
(٩) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**: ١/٢٦٩.

ليس للفرّاء كما ذهَب الباحثانِ المذكوران. وقد رأيتُ الكِسائيَّ يَستخدمُهما كما استَخدَمهما الفرّاءُ تماماً، وقد يَجمعُهما في سِياقٍ واحدٍ، وأكتفي ههنا بنقل هذا النّصِّ من كلامِه على قوله تعالى ﴿فتلكَ بيوتُهم خاويةً بما ظَلَموا﴾[١]، "خاويةً" نُصب على القطع، مَجازُه: فتلك بيوتُهُمُ الخاوية، فلمّا قَطَعَ منها الألِفَ واللاّمَ نَصَبَ على الحال، كقوله: ﴿وله الدِّينُ واصِباً﴾[٢]. و قد ذكَرَ القطع[٣]، كما ذكَرَ الحالَ[٤].

وقد أكد ثعلب الفرق بين الحال والقطع؛ إذ يَذكُرهما في سياقٍ واحد، قال: "إذا وقَعَ النَّسَقُ والقطعُ والحال والاستثناء بين الفعل وصِلَتِه كان صواباً[٥]".

وقد جاء "القطعُ" في كتاب "الجُمل" المنسوب إلى الخليل بالمفهوم نفسِه الّذي نجدُه عند الفرّاء، و عَرَضَ لقول جريرٍ[٦]:

هذا ابنُ عمّي في دِمَشقَ خليفةً    لو شئتُ ساقَكُمُ إليّ قَطِيْنا

وقال: "نَصبتَ "خليفةً " على القطع من المَعرفة من الألِف واللاّم، ولو رُفع على معنى: هذا ابنُ عمّي، هذا خليفةٌ ـــ لَجاز[٧]". ثمّ ذكَرَ بعد ذلك النّصبَ على الحال، ومَثَّل لذلك بقولهم" أنتَ جالساً أحسنُ منكَ واقفاً، أي في حال جلوسِه أحسنُ منه في حال قيامه[٨].

وقد استخدم الفراء القطع أيضاً ليدلّ على الاستئناف، إذ يقول:" الرجل يقول "قد قام عبد الله ، فتقول: حقّاً، إذا وصلته، وإذا نويت الاستئناف رفعته، وقطعته ممّا قبله. وهذا محض القطع الذي تسمعه من النحويين"[٩]. كما استخدم الانقطاع ليدلّ على المفهوم نفسه[١٠]،وعلى نوع من الاستثناء[١١]، والنصب بأن المضمرة أيضاً[١٢].

(١) **النمل** : ٥٢ .
(٢) الكسائي، **معاني القرآن** : ٢٠٨ . و الشّاهدُ من الآية ٥٢ من سورة **النّحل** .
(٣) **المصدر السابق:** ١٠٩، ١١١، ١٥٦، ١٧٧، ١٩٨، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٨٤، ٢/٢١٥، ٢١٦.
(٤) **المصدر السابق:** ١/٦٤، ١٠٢، ١٢٤، ١٩٣، ١٩٥، ٢٠٨، ٢٣٧، ٢٨٤. ٢/٢١٥، ٢١٦.
(٥) ثعلب، **مجالسُ ثعلب** : ١ / ١٤٦ .
(٦) البيت لجرير في ديوانه: **شرح ديوان جرير**، إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ط١: ٦٨٥ ، وهو في ثعلب، **مجالس ثعلب** أيضاً: ٦٦٥.
(٧) الفراهيدي، **الجُمل** : ٣٩ .
(٨) **المصدر السابق** : ٤٠ .
(٩) الفراء، **معاني القرآن:** ٢/٣٤٦.
(١٠) **المصدر السابق:** ١/٢٧١، ٣٠١.
(١١) **المصدر السابق:** ١/٢٩٣.
(١٢) الفراء، **معاني القرآن:** ٢/٧١،٧٠.

كما استخدم الكسائي المقطوع، والقطع، ليدلّ على الاستئناف أيضاً؛ إذ يقول القرطبي في قوله تعالى: ﴿فريضةً من الله واللهُ عليم حكيم﴾[١]، "يجوز الرفع على القطع في قول الكسائي"[٢].

وذكَرَ خَلفٌ الأحمرُ "النّصبَ على القطع"، وذكَرَ أنّ البَصريّين يَعنون به الإغراءَ[٣]، وهو يَختلف ـــ على هذا ـــ عن مفهوم " القطع " عندَ الفرّاء.

**النّعـــت:**

ذكَر أبو حَيّانَ أنّ النّعتَ اصطلاحُ الكوفيّين، وربّما قاله البَصريّون، والأكثرُ عنـدهمُ الوصف والصّفة[٤]، وسيبَويهِ يَستخدم النّعت[٥]، كما يَستخدم الصّفةَ[٦]، ويُطلق الصّفةَ على التّوكيد[٧]، وعلى الحال والتّمييز[٨]. وعلى هذا فلم يَبتَدِعِ الفرّاءُ هذا المصطلح كما يَذكرُ شوقي ضَيف[٩]. وقال عوَض القَوزي: "لّما رَأى الكوفيّون عَدَمَ استقرار هذا المصطلح اكتَفَوْا بالنّعت لِيَدُلّوا على الصّفة[١٠]".

وإذا ما تصَفَّحْنا معانيَ الفرّاء وجدناه يَستخدمُ مصطلَحَي النّعت[١١] والصّفة[١٢] استخداماً يكاد يكون مُتساوياً، وهذا يَدفعُ ما ذَهَب إليه عوَض القوزي مِنَ اقتصار الفرّاء على " النّعت " لِوعيِه- كما يقول - لِما حَدَثَ في استخدام هذا المُصطلح مِنَ اضطراب لَدى البَصريّين، كما يدفع قول المختار ديره:"أمّا مصطلح الصفة فلم يذكره الفراء كثيراً"[١٣]. على أنّه لم يَقتصِر في استخدامه "الصّفةَ" على النّعت، بل أشرَكَ في هذا المُصطلح حروفَ الجرّ[١٤]، كما أشرَكَ فيه الظّرفَ أيضاً[١٥]، وقد ذكر الأنباري أنّ الكوفيين

---

(١) **التوبة**: ٦٠.

(٢) القرطبي، **تفسير القرطبي**: ٣٠٣١/٤، وانظر: ١٢٥٨/٢، وانظر: الكسائي، **معاني القرآن**: ٩٦، ١٥٦.

(٣) الأحمر، **مقدّمة في النّحو** : ٥٣ .

(٤) السيوطي، **هَمْع الهوامع** : ٢ / ١١٦ .

(٥) سيبويه، **الكِتاب** : ١ / ٤٢١ ، ٢ / ٥ .

(٦) **المصدر السابق**: ١٢١/٢ .

(٧) **المصدر السابق**: ٢ / : ٣١٥ ، ٣٥٩ ، ٣٨٥ ، ٣٩١ .

(٨) **المصدر السابق**: ٢ / ١٢١ .

(٩) ضيف، **المدارس النّحويّة** : ٢٠٢ .

(١٠) القوزي، **المصطلح النّحويّ** : ١٦٦ .

(١١) الفراء، **معاني القرآن**: وهذا على سبيل المثال: ٧/١، ١١، ١٣، ٥٥، ٥٦، ٧٣، ١٣١، ١٥٤، ١٩٨، ٢٠٠، ٢٠٩، ٢١٣، ٢٤٣، ٢٥٧، ٣١٣، ٣٢٤، ٣٤٠، ٣٦٥، ٣٦٧، ٣٨٢، ٣٩٧، ٤٢٧، ٤٧١.

(١٢) **المصدر السابق**: وهذا على سبيل المثال أيضاً: ١٢/١، ١٣، ٤٧، ٥٠، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٨، ١٣١، ١٥٤، ٢٣١، ٢٨٤، ٢٩٥، ٣١٢، ٣٢٥، ٣٢٧، ٣٢، ٣٣٠، ٣٤٥، ٣٤٧، ٣٧٥، ٣٧٧.

(١٣) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٣٢.

(١٤) الفراء، **معاني القرآن**: ٢/١، ٣١، ٣٢، ١٧٨، ٣٧٥، ٢٧١، ٤٥/٢.

(١٥) ٤٢/٣، وقد كرره مرتين.

يقولون بذلك؛ إذ يقول:"ويسمّون الظرف المحل ومنهم من يسميه الصفة"[(١)].

وقدِ استَخدَم الفرّاءُ " النّعتَ "في" المُذكَّر والمؤنّث"[(٢)]، و"المقصورِ والممدود"[(٣)].أمّا أستاذُه الكِسائيُّ فنجدُه أيضاً يَستخدم "النّعتَ"[(٤)] و" الصّفة"[(٥)]. ويُطلق "الصّفةَ " على حروف الجرّ أيضاً[(٦)].

**التشديد:**

ذكَر الأنصاريُّ أنّ التّشديدَ عند الفرّاء يُقابل التّوكيدَ عند البَصريّين[(٧)]. وذكَر عوَض القوزي أنّه يُقابل التّوكيدَ والتّكرير عند سيبَويهِ [(٨)]. وقال صاحبُ "المُوفي": "التّأكيد" تابعٌ يُقرّر المتبوع، وبالتّكرير لفظيٌّ[(٩)] ". ويَقصد بتقرير المتبوع التّوكيدَ المعنويّ.

وإذا عُدنا إلى سيبَويهِ وجدناه يُطلق "التّوكيد"[(١٠)] و"التّخصيص"[(١١)]، كما يَعُدُّه باباً من البَدَل [(١٢)]. أمّا "التّكرير" فلم أجدْه كما أشار القوزي، والّذي ذكَرَه سيبَويهِ" يُكرِّروا "، قال: "فلمّا كَرّروا الاسمَ توكيداً تَرَكوا الأوّلَ على الّذي كان يَكون عليه لو لم يُكرِّروا [(١٣)]"، وما هذا بالمُصطلح.

وإذا تَصَفَّحْنا معانيَ الفرّاء وجدناه يَستخدم مُصطلَحي "التّشديد" و" التّوكيد" أيضاً، ولكنّه استخدامٌ عزيز. قال عندما عَرَضَ لقوله تعالى: ﴿والسّابقون السّابقون﴾[(١٤)]، "فإن شئتَ رَفعتَ السّابقين بالسّابقين الثّانية، وإن شئتَ جَعلتَ الثّانيةَ تشديداً للأولى[(١٥)]". وقال في مَوطن آخر: "وأمّا قولُ الشّاعر[(١٦)]:

كم نِعمةٍ كانت لها ، كَمْ كَمْ و كَمْ !

إنّما هذا تكريرُ حرفٍ لو وَقعتَ على الأوّل أَجْزَأَكَ مِنَ الثّاني، وهو كقولك للرّجل: نَعَم نعم —

(١) الأنباري، **الإنصاف**: ١/٥١.

(٢) كما في : ٦٢ ، ١٠٧ ، ١١٢.

(٣) الفراء، **المقصور و الممدود** ، تحقيق: محمّد خَير البقاعي وعُبَيد الإله نَبهان، دار قُتيبةَ، ١٩٨٣ : ٣٢ .

(٤) الكسائي، **معاني القرآن**: ١٣٩، ١٤٣، ١٧١، ٢١٥، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٤٣.

(٥) **المصدر السابق**: ٩٦، ١٧٢، ١٧٣.

(٦) **المصدر السابق**: ١٢٨

(٧) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٤٣.

(٨) القوزي، **المُصطلح النّحْويّ** : ١٧٠ .

(٩) ديره، **المُوفي في النّحو الكوفي** : ٥٧ .

(١٠) سيبويه، **الكتاب** : ٢ / ١٢٥ .

(١١) **المصدر السابق** : ١ / ٢٤٥ .

(١٢) **المصدر السابق** : ٢ / ٣٨٧ .

(١٣) **المصدر السابق** : ٢ / ٢٠٦ .

(١٤) **الواقعة** : **١٠** .

(١٥) الفراء، **معاني القرآن** : ٣ / ١٢٢ .

(١٦) لم أقع عليه في غير **معاني القرآن**.

تُكرِّرُها، أو قولِكَ: اِعجَلِ اعجَلْ، تشديداً للمعنى. وليس هذا منَ البابينِ الأوّلين في شــيءٍ[١] ". وكــلام الفرّاءِ ههُنا بَيِّنٌ؛ فالأوّل "نَعم نعم" منَ البَدل، وهو الّذي أطلَقَ عليه" التّكرير"، وسيأتي ذِكرُه، ويُعلِّلُ ذلك أنّ الأوّلَ يُغني مِنَ الثّاني، أمّا التّوكيدُ فهو "اِعجَلِ اعْجَل"؛ لأنّه تشديدٌ للمعنى، ومن الواضح ههنا أنّ الفرّاء يقصد بالتشديد التوكيد اللفظي[٢]، وقد كرّر ذكره على هذا الوجه[٣].

وعاد الفرّاءُ لِيُفصِّلَ الفرقَ بين البَدل والتّوكيد، وهو يَستخدِم فيه التّوكيدَ استخداماً يُقارِب المصطلح، قال: "العربُ لا تَجمعُ اسمينِ قد كُنِّيَ عنهما ليس بينهما شيءٌ، إلاّ أن يَنووا التّكرير وإفهامَ المُكلَّــم، فإذا أرادوا ذلك قالوا: أنتَ فعلتَ ... ولا يجوز أن نَجعلَ الآخرةَ توكيداً للأولى؛ لأنّ لفظَهما واحدٌ[٤]"، وقد نقل عنه ثعلب استخدام هذا المصطلح[٥]. وقال المختار ديره:" والفراء بسعة إطلاعه وثقافتــه وبامتلاكــه لناصية البيان واللغة لايستعمل مصطلحات غيره"[٦].

ونجده يستخدم التكرير ومشتقّاته على المعنى المذكور[٧]، كما يستخدم التوكيد بالمعنى البــصري أيضاً[٨]. وقد استَخدَم التّشديدَ استخداماً يَدخل في دائرة الاصطلاح المتعلّق بالحركات كــثيراً[٩]، كمــا استَخدَم التشديد استخداماً لغوياً[١٠]، وكذا التّوكيدَ[١١].

وقد استَخدم ثعلبٌ مصطلح التّوكيد في مجالسه غيرَ مرّةٍ[١٢] استِخداماً اصطلاحيّاً كما نَــراه عنــد البَصريّين.

**النَّســـَق:**

عَدَّه الأنصاريُّ مِنَ ابتِكارات الفرّاء[١٣]، وكذا شوقي ضَيف[١٤]، و مهدي المَخزومي[١٥]. والنَّــسَق

(١) **المصدر السابق** : ١ / ١٧٧ .
(٢) انظر: ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٥٣.
(٣) الفراء، **معاني القرآن**: ١/١٨٦، ٢٨٣، ٣٧٤.
(٤) الفراء، **معاني القرآن** : ٢ / ٤٥ .
(٥) ثعلب، **مجالس ثعلب**: ١/٩٨.
(٦) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٥٣.
(٧) **المصدر السابق**: ١/١٧٧، ٢/٢٣٥.
(٨) **المصدر السابق**: ١/٢٨٢، ٣٧٤، ٢/٤٥، ٢٣٥.
(٩) **المصدر السابق**: ١/١٨، ٤٩، ٢١٢، ٢٧٧، ٣٣١، ٣٤٢، ٣٩١، ٤١٢، ٤٦٤، ٢/٢٨، ٣٩، ١٤٤.
(١٠) **المصدر السابق**: ١/٤٩، ٣/١١٩، ١٣٥، ١٣٨، ١٦٧، ١٨٩.
(١١) **المصدر السابق**: ١/٣٧٤.
(١٢) ثعلب، **مجالس ثعلب** : ١ / : ٩٨ ، ١٣٣ ، و : ٢ / ٥٥٧ .
(١٣) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٥٣ .
(١٤) ضيف، **المدارس النّحْويّة** : ٢٠٢ .
(١٥) المخزومي، **الدّرس النّحويّ في بغداد** : ٣٧ ، و المخزومي، **مدرسة الكوفة** : ٣١٥ .

مُرادفٌ للعطف، ويُسمّيه سيبويهِ"الإشراكَ" [١]، وقد يُسمّي المعطوفَ المضموم"[٢]. وقال السُّيوطيُّ: "وتُسمَّى المعطوفاتُ بها عند البَصريّين شِركةً، وعند الكوفيّين ـــ وهو المُتداوَل ـــ نَسَقاً [٣]".

أمّا الكسائيُّ فقد وجدتُه يَستخدمُ العطف والنسق، إضافة إلى الرّدّ، ممّا يؤكّد أنّ الفرّاءَ مسبوقٌ في استخدامِها[٤].

وإذا عُدنا إلى الفرّاء وجدناه يَستَخدم العطفَ[٥] والنَّسَق[٦] وما اشتقّ منهما بنسبةٍ متقاربة وهو كثير، ويَفوق هذينِ في الدّلالةِ عليهما مُصطلحا الرّدّ والمردود ، وقد استَخدَمهما كثيراً كثرة ظاهرة، وقد يَستخدمُها معاً[٧]. وتَجدُر الإشارةُ ههُنا إلى أنّ الفرّاءَ أشرَكَ في المردودِ البَدلَ، كما سنرى.

وقد ذكر خَلَفٌ الأحمرُ باباً سمّاه "بابَ حروف النَّسَق، ونسب النسق فيه إلى الخليل" قال فيه: "وقد ذَكَرها الخليلُ بنُ أحمدَ في قصيدته في النّحو، وهي[٨]:

فانسُق وصِلْ بالواو قولَك كُلَّه      وبلا وثمّ وأو فليست تُصحَبُ
الفاء ناسقةٌ كذلكَ عندَنا      وسبيلُها رَحْبُ المَذاهبِ مَشعَبُ "

وقد جاء في "الجُمَل" "واو النّسَق" [٩] و" فاء النّسَق " [١٠]. كما وجدتُ ثعلباً يَستخدم النّسَقَ في مجالسه[١١].

**(البدل): التّرجمةُ و التّكرير والمردود والتّفسير:**

مُصطلحاتٌ استَخدمها الفرّاءُ تُقابلُ البَدل عند سيبَويهِ[١٢]، وعَدَّ الأنصاريُّ التّكريرَ والتّرجمةَ من

(١) سيبويه، **الكتاب** : ١ /: ٤٣٧ ، ٤٤١ ، و : ٢ / ٣٧٧ .
(٢) **المصدر السابق** : ٢ / ٢٢٨ .
(٣) السيوطي، **هَمْع الهوامع** : ٥ / ٢٢٣ .
(٤) الكسائي، **معاني القرآن** ، و قدِ استَخدَم النّسَق في : ٨٣ ، و العطف في : ١٢٥،١٠٤، ١٣٨، ١٤٢، ٢٣٠، ٢٣١، و الرّدَّ في : ١٢٠.
(٥) الفراء، **معاني القرآن**: ٣٣/١، ٨٦، ٩٨، ١٩٦، ٢٠٦، ٢٥٠، ٢٧٣، ٣٠٠، ٣١٠، ٣١١، ٣٨٦،٤٦٦، ١٩٨/٢، ٢٧٦، ٢٩١، ٣٥٥، ١٦٨/٣، ٢٦٥.
(٦) الفراء، **معاني القرآن** : ٤٤/١، ٥٩، ٧٢، ٧٥، ٧٧، ١١٣، ١٥٧، ١٦٠، ١٩٧، ٣٧٢، ٦٨/٢، ٤١٦، ٥٢/٣، ١٩٢، ٢١٦.
(٧) الفراء، **معاني القرآن** : ١/ ١٧، ٧١، ٨٢، ٨٨، ٩٦، ١٠٤، ١٠٧، ١٢٤، ١٣٢، ١٤١، ١٦٠، ١٧٥، ١٨١، ١٨٤، ١٩٢، ١٩٥، ٣٠٤،٢٩٢،٢٠٦، ٣١٢، ٣٢٥، ٣٣٢، ٣٣٩، ٣٥٩، ٣٦١،٣٦٠، ٣٧٧، ٣٨٦، ٤٣٨، ٢٥/٢، ١٨٧، ١٩٤، ٢٧٦، ٢٩٧، ٣٠١، ٣٨٧، ٤١٥، ٤١٧، ٤٢٢، ١٥٥/٣، ٢٣، ٢٦٥.
(٨) الأحمر، **مقدّمة في النّحو**: ٨٥ . و المَشعَب ـــ في البيت ـــ ، بوزن مَقعَد : الطّريق ، كما في " اللّسان ".
(٩) الفراهيدي، **الجُمل**: ٢٨٥ .
(١٠) **المصدر السابق** : ٣١١.
(١١) ثعلب، **مجالس ثعلب** : ١ /: ١٤٦ ، ٣٢٤، ٣٦٨.
(١٢)سيبويه، **الكتاب**: ١ /: ١٥٠ ، ٤٣٩ .

مُبتكَرات الفرّاء. وقال الأشموني[1]:"وأمّا الكوفيون فقال الأخفش: يسمّونه بالترجمة والتبيين، وقال ابن كَيْسان يسمّونه بالتكرير". ومن عجبٍ قول المختار ديره[2]:"وهذه المصطلحات وإن كانت كثيرة، ودلالتها واحدة فإنّما ذلك من رحابة اللغة وسعة أفق الفرّاء، لأنه يمتلك ثروة لغوية هائلة"؛ فسَعة الثروة اللغوية ليست مسوّغاً لهذا الخلط.

غيرَ أنّني وجدتُ الكِسائيَّ يَستخدم التّكرير[3]، والتّرجمةَ[4]، والبَدلَ[5] أيضاً، ممّا يجعل الفراء مسبوقاً في هذه المصطلحات.

وإذا تَصَفَّحْنا معانيَ الفرّاء وجدنا أكثَرَ ما يَستخدمه التّكريرَ وبعضَ مشتقّاتِه نحوَ" مكرورٍ " و" تُكَرَّرُ"[6]، ويليه التّفسير[7]، و قد ذكَرتُ من قبل أنّه أشرَكَ في "التّفسير" البَدلَ إلى جانب التّمييز، ثمّ التّرجمةَ[8]، كما استَخدَم " الردّ " وبعض مشتقّاته[9]، واستخدم الردّ بمعنى التعلّق[10]، وقد يستخدم التكرير استخداماً لغوياً[11]، وقد يجمع مصطلحين في سياق واحد، إذ يعلّق على قوله تعالى: ﴿بِما أوحينا إليك هذا القرآن﴾[12]، "ولو خفضت "هذا" و"القرآن" كان صواباً:"تجعل هذا مكروراً، على "ما"، تقول، "مررت بما عندك متاعِك"، تجعل المتاع مردوداً على ما"[13].

والذي أراه ههنا أن المصطلح الذي يقابل البدل عند الفراء إنّما هو التفسير والترجمة، أمّا التكرير ومشتقّاته، فهي إشارة إلى ذينك المصطلحين، وليست بالمصطلحات. وَلْنَنْظر ما يقوله الفرّاء على قوله

---

(١) الصبان، **حاشية الصبّان**: ٣/١٨٣.

(٢) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٢٦.

(٣) الكسائي، **معاني القرآن** : ٨٩، ١٠٨، ٢٣٢.

(٤) **المصدر السابق** ٢٢٢ ، عن : القرطبي، **تفسير القُرطُبيّ** : ١٥ / ١٦٤ .

(٥) **المصدر السابق** : ١٤٣ ، عن : القيسي، **مُشكِل إعراب القرآن** : ١ / ١١٩ .

(٦) **المصدر السابق** : ١/٧، ٥١، ١١٢،٢٠٧، ٢٤٨، ٣١٦، ٤٢٧. ٢/٣٢، ٤٥، ٧٢، ٧٣، ١٤٠، ١٧٨، ٢١١، ٢٥٥، ٣٦٠، ٢٩١، ٤٢٤.

٣/٥، ٢١، ٢٥٩، ٢٧٩.

(٧) **المصدر السابق**: ١/١٩٣،١٦٨، ١٩٣، ٣٤٨، ٢/٦٩، ٧٧، ١٧٨، ٢٣٠، ٢٦٠، ٢٧٣، ٣٦٠، ٣/١٠.

(٨) **المصدر السابق**: ١/ ١٦٨، ٢/١٧٨.

(٩) **المصدر السابق**: ١/٨٢، ٩٦، ١٧٩، ١٩٢، ٢/١٩٧، ٢٤٤، ٣/١٠٤، ٢٠٣، ٢٧٩.

(١٠) **المصدر السابق**: ٢/٢٥.

(١١) **المصدر السابق**: ٣/٢٨٨.

(١٢) **يوسف**: ٣.

(١٣) الفراء، **معاني القرآن**: ٢/٣١-٣٢.

تعالى: ﴿واجعلْ لي وزيراً من أهلي هارونَ أخي﴾[١]؛ إذ يقول:"وإنْ شئتَ جعلْتَ "هارون أخي" مُترجماً عن الوزير، فيكون نصباً بالتكرير"[٢]. وكأنّه يعني بالتكرير إعادةَ الاسم على سبيل الترجمة أو التفسير. كما يعلّق على قوله تعالى: ﴿ثلاث عورات لكم﴾[٣]، "والكسائي يقرأ بالنصب؛ لأنه قد فسّرها في المرات وفيما بعدها، فكرهت أن تكرّ ثالثة"[٤]. وكلّ استخدامات التكرير ومشتقّاته يحمل هذا المعنى. أمّا استخدامه المردود فلا يخلو من الإشارة اللغوية أيضاً.

**ما يُجرَى وما لا يُجرى:**

قال الأنصاريُّ: "رأيتُ الفرّاءَ يَستعمل الاصطلاحَ البَصريَّ: يَنصرف ولا يَنصرف ومشتقّاتِه إلى جانب مُصطلحِه الجديد "يُجرى ولا يُجرى" ومشتقّاتِه، ولَئن دَلَّ هذا على شيءٍ إنّما يدُلُّ على مذهبه البغداديِّ الّذي يفيد منَ المذهب البَصريّ كما يفيد من غيره". ويُعَلِّل وضْعَ الفرّاء لهذا المصطلح بأنّه خَشِيَ اللّبسَ بمصطلحٍ آخرَ كان وَضَعه ويَعني به النّصبَ على المُخالفة وهو الصّرفُ[٥]، وقد ذُكِر سابقاً. وعَدَّ هذا المصطلحَ من مُبتكَرات الفرّاء، وتابَعَه شوقي ضَيف[٦]، والقُوزي[٧]. وقال المختار ديره:"فالفراء عنده الإجراء هو التنوين والجرّ كما فهمت من أمثلته" [٨].

بادئاً، هذا المُصطلح ليس مِنَ ابتكار الفرّاء؛ فلقد ذكَرَه الكِسائيُّ في معانيه[٩]. ولو ذهب الفرّاء مذهب البغداديين، كما يذكر الأنصاري، لرأينا كتابه المعاني يختلف اختلافاً كبيرا عمّاً هو عليه.

أمّا المصطلح فقدِ استقرأتُ "ما يجرى وما لا يجرى" فما وجدتُ الإجراءَ عند الفرّاء إلاّ التّنوينَ في كلِّ ما وَرَدَ ذِكرُه، فاستخدامُه للصّرف ومُشتقّاتِه يَدُلّ على هذا الباب العامّ الّذي يُجَرُّ فيه الاسمُ ويُنوَّن، ويُقابله الممنوعُ منَ الصّرف وهو عكسُ ذلك. أمّا حين يَستخدم الإجراءَ فهو يَقصِد التّنوينَ تحديداً في باب الممنوعِ من الصّرف، والفرّاءُ ــ كما يبدو ــ أفادَ هذا المُصطلَحَ من سيبَويهِ حينما أفرَدَ باباً للحركات سمّاه " مَجاريَ أواخرِ الكَلِم"[١٠].

(١) **طه**: ٢٩، ٣٠.

(٢) الفراء، **معاني القرآن**: ٢/١٧٨.

(٣) **النور**: ٥٨.

(٤) الفراء، **معاني القرآن**: ٢/٢٦٠.

(٥) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء**: ٤٥٢ .

(٦) ضيف، **المدارس النّحْويّة** : ٢٠١ .

(٧) القوزي، **المُصطلح النّحويّ** : ١٦٦ .

(٨) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٣٣.

(٩) الكسائي، **معاني القرآن** : ٧٢ ، ٩٦ ، ١١٠ ، ١٢٧ ، ١٦٢، ٢٢٧ ، ٢٤٨ .

(١٠) سيبويه، **الكتاب** : ١ / ١٣ .

وأفرَدَ المُبَرَّدُ باباً أيضاً سمّاه" ما يَجري وما لا يَجري"، استهلّه بقوله:"اعلَمْ أنّ التّنوينَ في الأصل للأسماء كلِّها[١]". ونصوصُ الفرّاءِ كلُّها تؤكّد ذلك المعنى. قال عندما عَرَضَ لقوله تعالى: ﴿لا تَسألوا عن أشياءَ إنْ تُبْدَ لكم تَسُؤْكم[٢]﴾،"و(أشياءَ) في مَوضع خفضٍ لاتَجري، وقد قال فيها بعضُ النَّحْويّين:إنّما كَثُـرَت في الكلام، وهي (أفعال)، فأَشبَهَت (فَعْلاءَ) فلم تُصرَف كما لم تُصرَف ... ولو كانت على التّوهُّم لكـان أملَكُ الوجهين بها أن تَجريَ؛ لأنّ الكلامَ إذا كَثُرَ به الكلامُ خَفَّ"[٣]، وقال:" إلاّ أن الأعمش كان يجري ثمود في كلّ القرآن، إلاّ قوله[٤] ﴿وآتينا ثمودَ الناقةَ" فإنه كان لا ينوّن﴾[٥]. وكما رَأينا فهـو قـد جَمَـعَ المصطلحَين فتحَدَّث عنِ التّنوين مُستخدماً الإجراءَ، وتَحدَّثَ عنِ الباب بمُجمله فذَكَر الصّرف. ويبدو هذا المفهومُ في كلِّ السّياقات الّتي ذَكَر فيها الإجراءَ، وقد يَلجأ إلى تَكرار الإجراء أو ما اشتُقَّ منه مرّاتٍ كثيرةً في النّصِّ الواحد[٦]، كما يَذكُر الصّرفَ وما اشتُقَّ منه[٧]، وقد يجمعُ المُصطلحين[٨]، وقد نقل عنه العكبري استخدامه "المنصرف وغير المنصرف"[٩]. وهو يَستخدم مُـصطلحَ الإجـراء في "المُـذكَّر والمؤنَّـث"[١٠] و"المقصور و الممدود" [١١].

وتَجدُر الإشارةُ إلى أنّ الفرّاءَ استَخدَم " المصروفَ عن جهته " لِيَدُلَّ به على المعدول مِنَ الصّفات نحوَ مَثْنَى و ثُلاثَ و رُباعَ [١٢] ، واستَخدَم مُصطلح المعدول أيضاً[١٣].

فالإجراءُ يَختلف عند الفرّاء عن مفهوم الصّرف، وإنْ كانا يلتقيان في بابٍ واحدٍ، وعلى هذا المفهوم استَخدَم الكِسائيُّ الإجراءَ والصّرفَ كما ذكَرت.

---

(١) المبرد، **المُقتضَب** : ٣ / ٣٠٩ .

(٢) **المائدة** : ١٠١ .

(٣) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / ٣٢١ .

(٤) **الإسراء**: ٥٩.

(٥) **الفراء، معاني القرآن**: ١٤/٣.

(٦) الفراء، **معاني القرآن**: ٢٥٤/١، ٢٥٥، ٣٢١، ٣٤٥، ٣٦٢، ٣٤٢، ٤٢٨، ٤٢٩، ١٩/٢، ٢٠، ١٧٥، ١٧٦، ٢٨٩، ٢٩٠، ٣٩١، ١٤/٣، ١٠٩، ١١٠، ١٨٩، ٢١٧، ٢١٨، ٢٣٢، ٢٣٣.

(٧) **المصدر السابق**: ٢٥٤/١، ٢٥٥، ٣٢١، ٤٢٨، ١٧٥/٢، ١٧٦ ٢٣٢/٣.

(٨) **المصدر السابق**: ١/ : ٢٥٤، ٣٢١، ٤٢٨، ١٧٥/٢، ١٧٦، ٣/ ٢٣٢.

(٩) العكبري، **مسائل خلافية في النحو**: ١١٥.

(١٠) الفراء، **المذكّر و المؤنّث**: ٨٦ ، ١٠٣ .

(١١) الفراء، **المقصور و الممدود** : ١٠٧ ، ٧٧ ، ٨٨ .

(١٢) الفراء، **معاني القرآن** : ١ / : ٢٥٤ ، ٢٥٥ .

(١٣) **المصدر السابق** : ٣ / : ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

**الصِّفــات:**

مُصطلحٌ استَخدَمه الفرّاءُ لِيُقابِل حروف الجرِّ، وعَدَّه الأنصاريُّ مِنَ ابتداع الفرّاء[١]، وتابَعَه شوقي ضَيف[٢]، والقُوزي[٣]، والمختار ديره[٤]، وعَدَّه المخزومي للكوفيّين[٥]. وقال السيوطي:"وتسمّيها الكوفيّون حروف الإضافة، لأنها تضيف الفعل إلى الاسم؛ أي توصله إليه، وتربطه به. وحروف الصفات، لأنها تُحدث صفة في الاسم ... وقيل لأنها تقع صفات لما قبلها من النكرات"[٦]. وقال الشرجيّ:" الكوفيّون يسمّون حروف الخفض صفات إلاّ الفراء، فإنّه يسمّيها محالّ، والبصريّون يسمّونها ظروفاً"[٧].

ونجد أنّ الكِسائيُّ استخدم الصفة في معانيه[٨]، كما استَخدم الأداةَ [٩]. وقال الزَّجّاجيُّ: "الكِسائيُّ يُسمّي الحروفَ الخافضةَ والظّروفَ كلَّها صفاتٍ[١٠]".

وإذا ما تصفّحنا معاني الفرّاءُ وجدناه يستخدم مُصطلح "الصّفة"لحروف الجرِّ[١١]، وقد أطلق الصفة أيضاً على الجارّ والمجرور، إذ يقول[١٢] : "لأنّ الاسم إذا كان في معنى صفة أو محلّ قَويَ إذا أسند إليه شيء". وغنيٌّ عنِ القول ههُنا أنّ الفرّاءَ يُشرِك في مصطلح الصّفة النّعتَ، وقد مَرّ ذِكرُه، وقد أطلق الصفة على الظرف أيضاً[١٣]. وأمّا استخدامُ الفرّاء لحروفَ الخفض والخافض فكثير، وقد ذكَرتُ جانباً منه في الحديث عن نزعِ الخافض. وهو يستخدم "الحروف للظروف وحروف الجرّ معاً[١٤]، وقد جاء عند خلف الأحمرَ، وذكَرَ أنّ الحروفَ الّتي تَخفِض ما بعدَها مِنَ اسمٍ يُقال لها حروفُ الصّفات[١٥]. كما جاء في الجُمل[١٦].

---

(١) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٤٥ .

(٢) ضيف، **المدارس النّحويّة** : ٢٠٠ .

(٣) القوزي، **المُصطلح النّحويّ**: ١٧٧ .

(٤) ديره، **دراسة في النحو الكوفي**: ٢٤٦.

(٥) المخزومي، **مدرسة الكوفة** : ٣١٤ .

(٦) السيوطي، **همع الهوامع**: ٣٣١/٢.

(٧) الشرجي، **ائتلاف النصرة**: ١٥٩.

(٨) **الكسائي، معاني القرآن** : ٥٩، ١٢٨ .

(٩) **المصدر السابق** : ٥٩ ، عن النحاس، **إعراب النّحّاس** : ١ / : ١٦٦ ــ ١٦٧ ، أو: ابن خالويه، **إعراب ثلاثين سورةً**: ٩ .

(١٠) الزجاجي، **اللاّمات** : ٥٦ .

(١١) الفراء، **معاني القرآن**: ٣١/١، ٣٢، ١٤٨، ١٧٨، ٢١٥، ٢٧١، ٣٧٥، ٤٥/٢.

(١٢) **المصدر السابق**: ١١٩/١.

(١٣) الفراء، **معاني القرآن**: ٣٢٢/١.

(١٤) **المصدر السابق**: ١٢٣/١.

(١٥) الأحمر، **مقدّمة في النّحو** : ٤٣ .

(١٦) الفراهيدي، **الجُمل** : ١٧٣ .

**الصِّلــةُ :**

مُصطلحٌ أطلَقَه الفرّاءُ على ما شاعَ عند البَصريّين بـ"الحشوِ" و"الزّيادة"، وقال الأنصاريُّ:"كِلاهما ـــ الحشوُ والصِّلة ـــ يُرادُ به ما يَقعُ بعد الأسماء الموصولة ويُسمَّى صِلةَ الموصول، وقدِ اختارَ الفرّاءُ مُصطلحَ "صِلةٍ" على حينَ اختار البَصريّون مُصطلح" الحشو"[١]. وقد وَهِمَ الأنصاري؛ لأنّ "الصِّلة" عند الفرّاء يَحمل جُلَّها مفهومَ الزّيادة، ويُشرِك فيها صِلةَ الموصول إضافةً إلى استخدامِه لها في المعنى اللّغويّ.

وقد وَجدتُ الفرّاءَ في أحد نصوص "المعاني" يَذكُر" الحشوَ" بمعنى الصِّلة برَغمِ نسبة هذا المصطلح للبَصريّين[٢]. قال:"ألا تَرى أنّ (حبّذا) لا يَدخلُها تأنيثٌ ولا جمعٌ؟ ولو جَعلتَ "ما" على جهة الحشو كما تقول: عَمّا قليلٍ آتيك ـــ جاز فيه التّأنيثُ والجمعُ"[٣]. و لم أعثر على هذا المُصطلحِ في نَصٍّ غيره، ولكنّها إشارةٌ إلى استخدام الفرّاء له. والكِسائيُّ يَستخدم الزّائدَ، قال في كلامِه على قوله تعالى: ﴿فلا أُقسِمُ بالشَّفَق﴾[٤]، "معناه: أُقسِم، و(لا) زائدةٌ[٥]" وقد ذكر الكسائي مصطلح "الزيادة" غير مرّة"[٦].

وإذا ما تصَفَّحْنا مَعانيَ الفرّاء وجدناه يَستخدم الصِّلةَ للزّيادة[٧].واستَخدَم " مُلغاةً[٨]، و"صِلةً على معنى الإلغاء"[٩]، كما استَخدَم الصِّلةَ استخداماً لُغويّاً بمعنى المُكمِل أو المتعلّق[١٠].

وقد استخدام الصِّلة بمعنى صِلة الموصول[١١]، واستخدم الصلة ليدلّ على مطل الحركة، كما في القوافي[١٢].كما استخدم "موصولة" للكلمة التي همزتها همزة وصل[١٣]، وقد استخدم الصلة للصفة أيضاً[١].

---

(١) الأنصاري، **أبو زكريّا الفرّاء** : ٤٤١، وانظر: سيبويه، **الكتاب:** ٢/١٠٥-١٠٨.

(٢) و ممّن قال به أيضاً غيرُ الدّكتور الأنصاريّ عوَض القوزي في : القوزي، **المُصطلح النّحْويّ** : ١٧٨.

(٣) الفراء، **معاني القرآن** : ١/ ٥٨، وقد ذكر ذلك أيضاً مؤلفا": ديره، **دراسة في النحو الكوفي** : ٢٤٧، و"في القوزي، **مصطلح النحو الكوفي:** ١٦.

(٤) **الانشقاق** : ١٦ .

(٥) **الكسائي، معاني القرآن** : ٢٥٢ ، عن ابن الأنباري، **الأضداد** : ٨٦ .

(٦) **المصدر السابق** : ٨٦، ١٣٥، ٢٤٧، ٢٣٣.

(٧) الفراء، **معاني القرآن**: ١/٨، ٢١، ٢٢، ٤٦، ٥٧، ٥٨، ١٧٢، ١٧٦، ٢٠١، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٧٦، ٣٥٠، ٣٧٤، ٤٠٩، ٤١٥، ٤٧٤. ٢/ ٢٨، ٥٣، ١٣٣، ٣٠٥، ٣٩٩، ٤٠٠، ٣/١٣٧، ١٣٨، ١٤٧، ١٨٩، ١٩٠، ٢٠٧، ٢٥٥، ٢٩٤.

(٨) **المصدر السابق**: ١/٦٧

(٩) الفراء، **معاني القرآن**: ١/٩٥.

(١٠) **المصدر السابق**: ١/١٥٨، ٣/١٤.

(١١) **المصدر السابق**: ١/٣٢، ١٠١، ١٠٢، ١٠٥، ١٥٧، ١٦٥، ١٨٥، ٢٠٦، ٢/٢٦٤، ٤٠٠.

(١٢) **المصدر السابق**: ١/١٦٢.

(١٣) **المصدر السابق**: ١/٧٨، ٢/٢٣٣.

أيضاً[١]. كقوله في كلامه على قوله تعالى : ﴿كمثل الحمارِ يحمل أسفاراً﴾[٢]، "يحمل من صلة الحمار؛ لأنه في مذهب نكرة"[٣].

وقد ذكر ثعلب "الصلة" على معنى الزيادة[٤]، كما استخدمها في مفهوم التعلّق[٥]. كما وَجدتُ مُصطلَحَيِ " الحشوِ " و" الصِّلة" في "الجُمل" المنسوب إلى الخليل[٦].

**الخالفة:**

عدّه الأنصاري من المصطلحات المبتكرة ذات المسمّى المبتكر[٧]، وقد نقل نصّاً من كتاب "طبقات النحويين واللغويين" للزبيدي(ت٣٧٩هـ)[٨] "قال الخليل: "كِلا" اسم، وقال الفراء: هو بين الأسماء والأفعال، فلا أحكم عليها بالاسم ولا بالفعل"، وعلّق عليه قائلاً:" ربّما كان هذا القسم هو الذي أُطلق عليه اسم الخالفة؛ لأنه يُطلق على ما يسمّى عند البصريين باسم الفعل" ويردف قائلاً:" وما أظن هذا الرأي إلا للفراء"[٩].

وقال أبو حيّان:"وذهب بعض المتأخرين إلى أنّها ليست أسماء ولا أفعالاً ولا حروفاً، فإنها خارجة عن قسمة الكلمة المألوفة ويسمّيها "خالفة"[١٠]. وقال السيوطي:" وزعمها الكوفيّون أفعالاً؛ لدلالتها على الحدث والزمان، وزعمها ابن صابر[١١] قسماً رابعاً سمّاه الخالفة"[١٢].

غير أنّ حمدي الجبالي وقع على ما لم يقع عليه الأنصاري؛ إذ يقول[١٣]:" نسب بعض من النحاة هذه التسمية إلى بعض نحاة الأندلس، وهو ابن صابر... والحقيقة أن أصل هذه التسمية يعود إلى الكوفيين، وبالتحديد إلى الفراء، فقد أطلق خَلْفَة " على اسم الفعل دونك، وذلك عند كلامه على قول الشاعر:

(١) **المصدر السابق:** ١/٥٥، ٢/٢١٩، ٣٠٦، ٢٤٤، ٣٦، ٣٠٧، ٣/٣٤٧، ١٥٥، ١٥٨.

(٢) **الجمعة:** ٥.

(٣) الفراء، **معاني القرآن:** ٣/١٥٥.

(٤) ثعلب، **مجالس ثعلب:** ١/١٠٢، ١٥١، ١٩١، ٥٥١.

(٥) **المصدر السابق:** ٢٢٤.

(٦) الفراهيدي، **الجُمل** : ٣٠١ ، ٣٠٢ .

(٧) الأنصاري، **أبو زكريا الفراء:** ٤٥٣.

(٨) الزبيدي، **طبقات النحويين واللغويين:** ١٣٢.

(٩) الأنصاري، **أبو زكريا الفراء:** ٤٢٠.

(١٠) الأندلسي، **ارتشاف الضرب**، ط١، ١٩٨١، : ٣/١٩٣.

(١١) انظر ترجمته في: السيوطي، **بغية الوعاة:** ١/٣١١، وترجمته فيه مقتضبة، و لم يَذكر سنة وفاته، و لم أقع على ترجمته في مكان آخر.

(١٢) السيوطي، **همع الهوامع:** ٣/٨٢، و السيوطي، **الأشباه والنظائر:** ٥/١٢١. وانظر: الصبان، **حاشية الصبان:** ٣/٢٨٨.

(١٣) الجبالي، **في مصطلح النحو الكوفي:** ٤٥.

يا أيها المائح دلوي دونكا        إنّي رأيت الناس يحمدونك

ويثبت قول الفراء:" الدلو رَفْعٌ، كقولك: زيدٌ فاضربوه. والعرب تقول: الليلُ فبادروا، والليلَ فبادروا. فتنصب "الدلوَ" بمضمر في "الخلفة"، كأنك قلت دونك دلوي دونك".

وثمة أمور ينبغي ههنا التوقف عندها، فالكوفيون يذهبون إلى أنّ أسماء الأفعال أفعال حقيقية، كما مرّ. ومن جهة أخرى نرى أن الأستاذ الجبالي ضبط "الخَلفة" بفتح الخاء، وهي في "معاني القرآن" غير مضبوطة، "والخلفة" بفتح الخاء، غير مستعملة، و لم تذكرها المعاجم، وعلى هذا فضبط الجبالي لها غير دقيق. ويؤكد هذا ما نقله البغدادي في "الخِزانة"؛ إذ نقل النصّ نفسه عن الفراء، بكسر "الخاء في "الخلفة"، وقد فسّرها عبد السلام هارون بالذي يخلف صاحبه، يذهب هذا ويجيء هذا[١]، وهو الصحيح. ومن جهة أخرى فـ"الخلفة" لا تعني اسم الفعل هنا، وكلام الفراء بيّن، فهو يتكلم على "بادروا" وهي ليس اسم فعل، والظاهر أنه يعني بـ"الخلفة" إضمار الفعل. ولفظة "الخلفة" لم أقع عليها في غير هذا النصّ. وقد عرض الفراء لبعض أسماء الفعل، و لم يذكر شيئاً عن "الخلفة" هذه.

وإذا ما تصفحّنا **"معاني القرآن"** وجدناه يعلّق على قوله تعالى: ﴿عليكم أنفسكم﴾[٢]، "والعرب تأمر من الصفات بعليك وعندك ودونك وإليك، يقولون إليك إليك؛ يريدون تأخّر؛ كما تقول:"وراءك وراءك. فهذه الحروف كثيرة...، ولا تقدّمن ما نصبته هذه الحروف قبلها؛ لأنها أسماء، والاسم لا ينصب شيئاً قبله، تقول: ضرباً زيداً، ولا تقول: زيداً ضرباً، فإن قلته نصبت زيداً بفعل مضمر قبله، قال الشاعر: يا أيها المائح دلوي ...، إن شئت نصبت "الدلو" بمضمر قبله، وإن شئت جعلته رفعاً"[٣].

وهذا يؤكد أن "الخلفة" لا تعني اسم الفعل؛ فهو كما نرى لا يجيز تقديم معموله عليه، وقد نسب إليه الأنباري ذلك أيضاً[٤]. وقال في كلامه على قوله تعالى: ﴿هيهات هيهات لما توعدون﴾[٥]، "ومن أدخل اللام قال هيهات أداة ليست بمأخوذة من فعل بمترلة قريب وبعيد"[٦]. فمفهوم اسم الفعل ليس واضحاً عند الفراء، وهو يعالج أمثلته معالجة مجزّأة، ويبدو ذلك جلياً حينما يعرض له[٧]. وعلى هذا فمن المستبعد ما نسبه الأنصاري، والجبالي من بعده إلى الفراء في هذا الصدد، والأقرب أنّ تسمية اسم الفعل بـ"الخالفة"

(١) البغدادي، **خزانة الأدب** : ٦/٢٠١.
(٢) **المائدة**: ١٠٥.
(٣) الفراء، **معاني القرآن**: ١/٣٢٢-٣٢٣.
(٤) الأنباري، **الإنصاف**: ١/٢٢٨.
(٥) **المؤمنون**: ٣٦.
(٦) الفراء، **معاني القرآن**: ٢/٢٣٥.
(٧) **المصدر السابق**، ١/٢٠٣، ٢٦٠، ٣٣٥، ٢/١٢١، ٣١٢.

تسمية متأخرة.

**خلاصة البحث :**

من يُنعم النظر في كتاب الفرّاء "معاني القرآن" يخلص إلى نتيجتين جليّتين، أولاهما أنّ قضيّة المصطلح لم تكن تؤرّق الفراء، على الرغم من ابتداعه عدداً من المصطلحات، والكلام على وَعْي الفراء التامّ بهذه المسألة لا يخلو من المبالغة، يقول المختار ديره:"فالفراء يبني للمدرسة الكوفية صورتها بما أبداه من آراء، وما اعتمده من مقاييس وتفسير للظواهر اللغوية، والأمر المهم هو وضعه مصطلحات نحوية، خالف بها البصريين... والفراء يخالف الخليل وسيبويه، في كثير من المسائل، لأنه يبني مدرسة جديدة". وهذا كلام يَعسُر الأخذ به في ضوء كتاب "المعاني"[١]، وما رأيناه من استخدامه للمصطلحات، الذي يمسّ حدّ الفوضى أحياناً. فالفراء معنيّ بالدرجة الأولى بصياغة المفهوم في محاولة لتحديده؛ لذلك نجده يذكر المصطلحين للمفهوم الواحد في السياق نفسه، والمصطلحات للمفهوم الواحد في غير سياق، كما يُشرك بالمفهومات المصطلحَ الواحدَ، فضلاً على الاستخدام اللغوي لهذه المصطلحات، وهو بعد ذلك خالف الكسائي في كثير من المسائل.

والنتيجة الثانية أنّ الفرّاء لم يكن حفيّاً بمخالفة البصريين، على الرغم من بعض مصطلحاته التي توسم بالجدّة. ولو قصد الفراء إلى شيء ممّا نسب إليه في هذا الصدد لاختلف وجه كتابه "المعاني"، فهو لا يأنف من استخدام الكثير من مصطلحاتهم إلى جانب مصطلحه الجديد.

وإذ لم يكن من اليسير تعليل استخدامه للكثير من هذه المصطلحات، فإنّ إصراره على استخدام بعضها يَنمّ عن وفائه لفكره اللغوي، ولعلّ أبرز مثال على ذلك ما رأيناه من رَفْضِه استخدام مصطلح "الفعل المضارع"، واستخدامه لـ"المستقبل" أو "يفعل"، أو حتّى "الفعل الذي أوّله الياء أو التاء، أو النون أو الألف"؛ ذلك أنّ سيبويه يعدّه مضارعاً لاسم الفاعل[٢]، بينما يعد الكسائي والفراء "اسم الفاعل" فِعلاً.

ويَستخدِم الفرّاءَ في هذا البحث أكثر من مئة مصطلح، لعدد من المفهومات يقارب ثلثها. فإذا أصَّلنا مصطلحاتِه لم يَبْقَ له الشّيءُ الكثير. ومع هذا فإنّ مسألة تأصيل المصطلحات النحوية واللغوية التراثية بشكل دقيق أقرب إلى الأمنيّة منها إلى الواقع، مع احتفاء الكم الكبير من تراثنا اللغوي.

وعِبارات الفرّاء لا تَخلو مِنَ الغموض، وهو لم يكن بدعاً من علماء عصره في هذا الصدد[٣]، فهو لا يُقدِّم لنا شرحاً يُبيِّن حقيقةَ استخدامِه لهذه المصطلحات ويُوضِحُ جوانبَها إلاّ في القليل النّادر كالصّرف والتّقريب، وهو لا يمتلك آليّةً محدّدة لصياغة المصطلح.

(١) ديره، **دراسة في النحو الكوفي** : ٢١١.

(٢) سيبويه، **الكتاب** : ١/١٣-١٤.

(٣) انظر: الحيادرة، مصطفى، **من قضايا المصطلح النحوي**: عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، ط١، ٢٠٠٣: ٨٣، وما بعدها.

أمّا الآليّةُ العامّةُ لمصطلحاته فتقومُ بالدّرجة الأولى على وصف المفهوم بالمَصدر، كـــــ"الفِعــــل، والجَحْد، والإقرار، والتّقريب، والصّرف، والخروج، والنَّسَق... وهي مُصطلحاتٌ تتعلّق بسَببٍ متين مِـــنَ المعنى اللُّغويّ للمُصطلح. يأتي في المَرتَبة الثّانية وصفُ المفهوم باسم الفاعل واسمِ المفعول، كالدّائم، والمُرافِع، والمُوقَّت ، والمردود، والمَكْنيّ. ثمّ يأتي في المَرتَبة الثّالثة الوصفُ بالعبارة الدّالّة على المفهوم، نحوَ الفعلِ الواقع، الفعل الذي أوّله الياء أو التاء، أو النون أو الألف"، وما لم يُسَمَّ فاعلُه، والمنصوبِ على نزعِ الخافض، وما يَجري وما لا يَجري، و(لا) التّبرئةِ. وأقلُّ من ذلك كلِّه الوصفُ بنقل الاسم الجامد من معناه الأصليّ إلى معنىً جديد نحوَ " الأداة ".

قصارى القول إن قضية المصطلح عند الفرّاء لا تختلف عمّا نراه عند غيره ممّن سبقه، فهي قضية لم تكن تؤرّقهم، بالقدر الذي كان يؤرّقهم تحديد المفهوم، وتجليته، معتمدين على السياق بالدرجة الأولى.

ولا بد من الإشارة في نهاية البحث إلى أنّ الفراء لا يُختزل في قضية المصطلح، وأن له شخـــصية مميزة طبعت مؤلفاته بطابع خاص، لم يميّزه من البصريين وحسب، بل ومن الكوفيين أيضاً، ولعل هذا العمل يدفع إلى دراسته دراسة ميدانية بعيدة من الآراء التي حيكت حوله، تستقرئ هذا العَلَم من النصوص الـــتي كتبها، وممّا نُسب إليه، وهي محاولة لوضعه في إطاره اللغوي الفكري الذي يمثله تمثيلاً حقيقياً.

# في إشكاليّة تعريف مصطلح المعجميّات

د. سعيد جبر أبو خضر *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٥/٧ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٩/١٨


## ملخّص

تهدف هذه الدراسة إلى التعريف بالمعجميّات مصطلحيا، فتعرف مفهومها، وترصد لفظ المصطلح الدال عليها ومشكلاته الاصطلاحية في الدراسات اللسانية والمعجمية العربية، وتحدد مجال المعجميّات وموقعها من التخصصات المعرفية واللسانية. لتقف على جوانب تطور تعريف مصطلح المعجميّات في الدراسات اللسانية الغربية، وتتبين موقع الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة من مناحي هذا التطور ومواكبتها له. فضلا على ذلك، اشتملت هذه الدراسة في مقدمتها على جملة من القضايا التمهيدية: كتبيان جوانب التعريف المصطلحي وأهميته بعامة وأهمية التعريف بالمعجميّات بخاصة، وبواعث الدراسة ومنهجها. كما اشتملت في الخاتمة على نتائج هذه الدراسة وتوصياتها.


الكلمات الدالة: ( معجميّات، لسانيات، لسانيات تطبيقية، لغويات، تعريف).


## Abstract

### Problems in Defining Aspects of Lexicography

**Dr. Said J. Abu Khader**

This study aims at clarifying the main definition aspects of lexicography. The study carries out a Full investigation of the issues related to lexicography definition such as the term, the notion, the methodologies, the relatedness of lexicography to linguistics, and its relation to other disciplinary. This study also highlights the developments of definition aspects within the contemporary linguistics frameworks, taking into consideration the far reaching effects these changes and developments are having on modern and contemporary Arabic linguistic works. Furthermore, the study presents an introduction to the scientific and the pragmatic significance of the definition of lexicography. It concludes with some recommendations, based on the results of this study, like improving the scope of lexicography in contemporary Arabic writings to cope with the latest developments in the field.


(Keywords: Lexicography, Applied linguistics, Linguistics, Definition.)

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة آل البيت.

**مقدمة :**

**هدف الدراسة**

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على تعريف مصطلح " المعجميّات" في الكتابات اللسانية والمعجمية المعاصرة، العربية منها والغربية. والكشف عن جوانب التطور التي طرأت على تعريف مصطلح "المعجميّات" في الكتابات الغربية، ورصد مقاربة الكتابات العربية المعاصرة لهذا التطور ومواكبتها له. كما تسعى الدراسة إلى الوقوف على مشكلات تعريف مصطلح المعجميّات، شأن تعدد دوال المصطلح، وتداخل مفهوم المصطلح بغيره من المفاهيم، والمجال الذي ينتمي إليه، والحقول التي يستمد منها منهجيّته.

**جوانب التعريف المصطلحي.**

ويتوخى التعريف المصطلحي تبيّن لفظ المصطلح، ومفهومه، وتحديد علاقة المصطلح بالمصطلحات الأخرى المتعلقة به، وتحديد المجال المعرفي للمصطلح قيد الدراسة. ويُستدلّ بالتعريف على حقيقة المصطلح، ويميّز به من غيره تمييزا ذاتيا، وتتشكل به سماته وخصائصه المنطقية والوجودية. وينبثق التعريف عن التصور الذهني (أو الفكرة أو المفهوم) لتلك الخصائص المتعلقة بالمصطلح، وينقل التعريف هذه المعرفة الذهنية ويوصلها.[١]

و "وضوح المصطلح يرتبط في المقام الأول بوضوح المفهوم الذي يدل عليه المصطلح ويتحدد في إطار نظام المفاهيم داخل التخصص الواحد"[٢]. و"يخضع شكل المصطلح، كتركيب نسقي، للقاعدة المعروفة في المصطلحية: لكل مفهوم مصطلح ولكل مصطلح مفهوم. والتحديد الدلالي في مستوى التركيب المصطلحي هو حصر للمفهوم وعزل له عن مفاهيم مجاورة عاملة في حقول معرفية أخرى"[٣]. ومما يقرره، كذلك، المشتغلون في المصطلحية أنه "لا يمكن تعريف المفهوم ما لم يتمّ تحديد موقعه في المنظومة المفهومية التي تشكل الحقل العلمي أو التقني الذي ينتمي إليه ذلك المفهوم، أي معرفة علاقات المفهوم بغيره من مفاهيم ذلك الحقل العلمي".[٤]

---

(١) انظر: استيتية، سمير شريف، **اللسانيات: المجال، والوظيفة، والمنهج**، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٥م، ص٣٠٢ ــ ٣٠٣. وانظر: القاسمي، علي، " إشكالية الدلالة في المعجم العربي" في كتابه: **المعجمية العربية بين النظرية والتطبيق**، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٧٥.

(٢) حجازي، محمود فهمي، **الأسس اللغوية لعلم المصطلح**، دار غريب، ١٩٩٣م، ص ١٢ ــ ١٣.

(٣) انظر: طالب، عثمان، " علم المصطلح بين المعجمية وعلم الدلالة: الإشكالات النظرية والمنهجية"، **تأسيس القضية الاصطلاحية**، إعداد عبد السلام المسدي وآخرين، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية التونسية،١٩٨٩م، ص ٨٤ ــ ٨٥.

(٤) الأشهب، خالد، "المصطلح: البنية والتمثيل" في أبحاث لسانية، ٢ــ١: ١: ٣٤، نقلا عن : القاسمي، **المعجمية العربية بين النظرية والتطبيق**، ص٧٥.

**أهمية التعريف بالمعجميّات.**

وتأتي أهمية التعريف بالمصطلحات في أيّ حقل علميّ إلى كونه تقليدا راسخا في مجال البحث العلمي، وتأكيدا للتواصل العلمي المنضبط بين الدارسين في الحقل العلمي الواحد. وتأتي أهمية التعريف بالمصطلح اللساني المعاصر في مقدمة هذه الحقول العلمية التي اعترتها، في معظم الأحيان، "أدواء الباحثين في الاختلاف المصطلحي وانعدام الرؤية وعدم تحديد مفاهيم المصطلحات"(١). أما أهمية التعريف بمصطلح المعجميّات فلكونه مدخلا تمهيديا لحقل علمي تتعاظم أهميته في هذا العصر، فغير خاف أن " المعجم" ، وهو من المخرجات العملية لهذا العلم، وسيلة لغوية مهمة من وسائل توثيق العلاقات النفعية بين الشعوب على اختلاف لغاتها. ولكونه مدخلا لموضوع علا شأنه بين العلوم على صعيد البحث والتدريس، فاضطلعت بالمعجميّات دراسات مستقلة ومجلات علمية متخصصة في قضاياه النظرية والتطبيقية، فضلا على اشتمال الدراسات اللسانية والمجلات المتخصصة باللسانيات على جانب كبير من هذه القضايا. كما أن المعجميّات قد غدت في خطط بعض أقسام اللغة العربية بخاصة(٢) وأقسام اللغات بعامة في الجامعات الأردنية والعربية والعالمية ـــ ذات مكانة عالية، فينهض بتقديم قضاياها النظرية والتطبيقية مساق خاص، وتتناول بعضَ جوانبها مفردات خطط مساقات أخرى كاللسانيات، والمصادر الأدبية واللغوية، ومصادر المكتبة العربية، وفقه اللغة، وغيرها.

**الباعث على الدراسة.**

ويبعث على النهوض بتعريف مصطلح المعجميّات، في هذه الدراسة، جملة من الملاحظات المتكوّنة لديّ من الخبرة في تدريس موضوع المعجميّات، ومراجعة دؤوب في الدراسات العربية والغربية في هذا الموضوع، لاحظت فيها مشكلات تأسيسية جوهرية ترتبط بتعريف المصطلح، فقلّما يقع المرء على دراسة عربية تتناول بحثيا هذا الموضوع من جوانبه المصطلحية المختلفة بشمولية وبتأن وبعمق، وتقدم تمهيدا

---

(١) انظر: مطلوب، أحمد، "مصطلح اللسانيات"، **لغة الضاد**، دائرة علوم اللغة العربية، منشورات المجمع العلمي، ج٢، ١٩٩٩م، ص ٩٩ ـــ ١١١.

(٢) مما يدل على تعاظم أهمية المعجميّات أن أقسام اللغة العربية وآدابها في الجامعات الأردنية، أنموذجا، تولي هذا الموضوع اهتماما ملحوظا، فتخصص مساقات تضطلع بتناول مباحثه الرئيسة، نحو مساق " المعجمات العربية" في الجامعة الأردنية، والجامعة الهاشمية، ومساق " المعاجم العربية" في جامعة الزرقاء الأهلية، ومساق " المكتبة العربية والمعاجم" في جامعة فيلادلفيا، ومساق " مصادر الدراسات الأدبية والمعجمية" في جامعة الإسراء، ومساق " المعجمية العربية وعلم الدلالة" في جامعة آل البيت، ومساق " المكتبة العربية والمعاجم" ومساق " المعجم التاريخي" في جامعة اليرموك. ومع أن هذه المساقات المتخصصة في قضايا المعجم تعكس بعدا إيجابيا فإنها ـــ فيما أرى ـــ تحمل علامات اختلاف مصطلحي، كاستخدام المعجمات أو المعاجم في بعضها، والمعجميّة في بعضها الآخر، رغم تقارب الموضوعات في هذه المساقات( انظر خطط هذه الأقسام على موقع الشبكة الحاسوبية). وأحسب أن الحاجة ماسة إلى مراجعة مصطلحية لتحديد المصطلح الدقيق لكل موضوع، لنجد أنفسنا بعد هذه المراجعة إزاء موضوعات تتصل بالمعجمية، وأخرى بالمعجمات أو المعاجم، وأخرى بالمعجميّات.

ضروريا يتطلبه تدريس هذا الموضوع. وإن ابتغينا نتائج تعليمية وبحثية صائبة ومثمرة فعلينا أن نبتدئ بوضوح ونقيم مقدماتنا على شروط مصطلحية مميّزة، وحسبنا مقولة ابن عطاء الله السكندري "من أشرقت بدايته بإحكام أصولها أشرقت نهايته بالعثور على محصولها"[1] لتأكيد أهمية البدايات المحكمة في أصولها المنهجية في الحصول على نتائج دقيقة محكمة.

**نطاق الدراسة ومنهجها.**

وتصدر هذه الدراسة عن منهجية وصفية، فتستقرئ المصطلح ومفهومه ومجاله في الكتابات اللسانية والمعجمية التي تنتمي إلى الحقبة المعاصرة. وهي لا تقصد بهذا إغفال صلة المعجميّات بالتراث اللغوي ـــ المعجمي العربي، وإنما ترى أن نطاق الدراسة الحالية يضيق عن تناول هذه الصلة والفتش في جذور هذا المصطلح في التراث المعجمي العربي، ولعل دراسة أخرى مستقلة تنهض للبحث في هذا الموضوع والتوفر عليه.

ومن نافلة القول إن للعرب منزلة رفيعة في تاريخ الصناعة المعجمية، يشهد لهم بها القاصي والداني، فهم أرباب هذا الميدان لمدة تقارب الثمانية قرون تمتد من القرن الثامن الميلادي إلى القرن الخامس عشر الميلادي.[2] فجهود الخليل (ت. ١٧٠هــ/ ٧٨٦م)، وابن دريد ( ت. ٣٢١هــ، ٩٣٣م)، وابن فارس اللغوي (ت. ٣٩٥هــ/ ١٠٠٤م)، والجوهري (ت.٤٠٠هــ/١٠٠٩م)، والزمخشري (ت. ٥٣٨هــ/ ١١٤٤م)، والفيروزآبادي (ت.٨١٧هــ/ ١٤١٥م)، وغيرهم من جهابذة الصناعة المعجمية العربية، وإسهاماتهم في وضع أسس المعجميّات لا ينكرها إلا جاحد.

والمرجوّ في حاضر الدراسات العربية اللسانية والمعجمية ومستقبلها مواكبتها لما يستجد في حقل المعجميّات لغايات الشروع في الإسهام العلمي الفاعل نظريا وتطبيقيا لخدمة اللغة العربية والناطقين بها من أبنائها ومن غيرهم. والمرجوّ من هذه الدراسة أن تكون إسهاما متواضعا في هذا المشروع الحضاري، وأن تفتح الباب لمزيد دراسات في التأسيس لمعجميّات عربية حديثة ترتبط بتراثها المعجمي وتقوم على تطويره في ضوء المعطيات العلمية المعاصرة، وأن تفيد في تقديم تصورات واضحة يفيد منها البحث والتدريس.

---

(١) انظر: الرندي، أبو عبد الله محمد بن إبراهيم بن عباد النفزي (ت ٧٩٢هــ/١٣٨٩م)، **غيث المواهب العليّة في شرح الحكم العطائية**، تحقيق: عبد الحليم محمود وزميله، ط١، دار الكتب الحديثة، مصر، ١٩٧٠م، ج١، ص١١٨.

(٢) للوقوف على أهمية جهود العرب القدامى وموقعها من المعجميّات العالمية انظر: Haywood, John A., **Arabic Lexicography: It's History, and It's Place in the General History of Lexicography**, Leiden, E.J.Brill, 1965، وانظر ترجمة كتاب هيوود، جون أ. ( **المعجمية العربية: نشأتها ومكانتها في تاريخ المعجميات العام**)، ترجمة: عناد غزوان، بغداد، المجمع العلمي، ٢٠٠٤م.

**المحاور الرئيسة للدراسة**

ولتحقيق هذه الدراسة هدفها في التعريف بالمعجميّات، فقد جاءت في قسمين رئيسين. شمل القسم الأول المفهوم المعاصر للمعجميّات في الدراسات الغربية، ومفهومه في الدراسات العربية، ومشكلة الترادف في التعبير عن مفهوم المعجميّات، ومشكلة الاشتراك في التعبير عنه في الدراسات العربية. وتوفر القسم الثاني على مشكلة تحديد المجال الذي ينتمي إليه مصطلح المعجميّات، واستغرقت مناقشة هذه المشكلة جانبا كبيرا من هذه الدراسة للحاجة الماسة لتفصيل القول فيها، ولقلة اهتمام الدارسين بها، وللتطور في النظر المعجمي فيها، ولخطورتها في ميز مفهوم المصطلح وتبيان موقعه من منظومة المفاهيم في الحقل العلمي.

**مفهوم المعجميّات في الدراسات الغربية:**

يستعمل مصطلح " المعجميّات" مقابلا للمصطلح الإنجليزي (Lexicography)، الذي يشير عالميا إلى مفهومين، أولهما: المعجميّات التطبيقية (Practical Lexicography)، التي يقصد بها "فن تصنيف المعجمات أو المهارة في تصنيفها"[١]، أي تطبيق جملة القواعد الخاصة بصناعة المعجمات، واستخدام جملة الوسائل التي يتوصل بها الذكاء البشري إلى نتائج تطبيقية أو تقنية متطورة[٢]. وثانيهما: المعجميّات النظرية ( Theoretical Lexicography)، التي يقصد بها "المعرفة المتخصصة بتحليل العلاقات الدلالية ووصفها في المجموع المفرداتي للغة ما، وتطوير نظريات مكونات المعجم، ونظريات البنى الرابطة للمعلومات في المعجمات"[٣] .

**مشكلة الترادف في مصطلح المعجميّات في الدراسات العربية:**

وتستعمل الدراسات اللغوية العربية المعاصرة غير مصطلح للتعبير عن مفهوم المعجميّات، منها "صناعة المعاجم، صناعة معجميّة، قاموسيّة، معجميّات (مج)، معجميّة"[٤]، "وضع المعاجم، تصنيف المعاجم"[٥]، صناعات المعجم[٦] "صناعات المعاجم"[٧]. وتحمل عنوانات عدد من الدراسات العربية الحديثة

---

(١) جاء التعريف باللغة الإنجليزية "Practical Lexicography is the Art or Craft of Writing Dictionaries ". انظر: .http://en.wikipedia.org/wiki/Lexicography

(٢) استمد الباحث توضيح مصطلح "فن" الوارد في التعريف من جملة المفاهيم التي أوردها: جبور عبد النور في " **المعجم الأدبي**"، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م، مادة " فن".

(٣) انظر: .http://en.wikipedia.org/wiki/Lexicography

(٤ ) بعلبكي، رمزي منير، **معجم المصطلحات اللغوية (إنجليزي ــ عربي)**،ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠م، مادة (Lexicography).

(٥ ) وهبة، مجدي، وزميله، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م مادة (وضع المعاجم).

(٦) باكلاّ، محمد حسن، وآخرون، **معجم مصطلحات علم اللغة الحديث**، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٣م، مادة (Lexicography).

(٧) انظر الموقع الإلكتروني لبنك المصطلحات الموحدة، مكتب تنسيق التعريب، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم http://rabization.org.ma/Dictionnaire.asp?m=menu٤.gif

والمعاصرة بوضوح هذه الظاهرة في استعمال غير مصطلح للتعبير عن مفهوم المعجميّات، فضلا على ما تحمله الدراسات العربية اللسانية والمعجمية من مصطلحات أخرى في طيّها، وأهم عنوانات هذه الدراسات: (علم اللغة و**صناعة المعجم**، لعلي القاسمي، ١٩٧٥)، و(**صناعة المعجم** العربي لغير الناطقين بالعربية: أبحاث الدورة التدريبية، ١٩٨١)، و(المراجع **المعجمية** العربية: أحادية اللغة وثنائية اللغة ومتعددة اللغة، لمسفر ثبيتي، ١٩٨٩)، و(**المدارس المعجمية**: دراسة في البنية التركيبية، لعبد القادر عبد الجليل، ١٩٩٧)، و( **صناعة المعجم** الحديث، لأحمد مختار عمر، ١٩٩٨)، و( **صناعة المعجم** ثنائي اللغة، لخليل حماش، ١٩٩٨)، و(**في الصناعة المعجمية**، إبراهيم السامرائي، ١٩٩٨)، و(**دراسات معجمية**: نحو قاموس عربي تاريخي وقضايا أخرى، لعبد العلي الودغيري،٢٠٠١)، و(الإبداع العربي القديم في **الصناعة المعجمية**: دراسة في ضوء اتجاه علم الدلالة المعاصرة، لصبيح تميمي، ٢٠٠٢)، و(الدكتور حسين نصار و**الصناعة المعجمية**، لصلاح الدين حسنين، ٢٠٠٢)، ( **المعجمية العربية** بين النظرية والتطبيق، لعلي القاسمي، ٢٠٠٣)، و(**منهج الصناعة المعجمية** عند الفيومي في "المصباح المنير" لعبد الجواد رجب،٢٠٠٣)، و(تراث المعاجم الفقهية في العربية: دراسة في ضوء أصول **صناعة المعجم** والمعجمية، لخالد فهمي، ٢٠٠٣)، و(بحوث في **المعجمية** العربية: المعجم اللغوي، لعبد الله الجبوري، ٢٠٠٤) و(**المعجمية العربية**: نشأتها، ومكانتها في تاريخ **المعجميّات** العام، لجون هيوود، **ترجمة عناد غزوان**، ٢٠٠٤)، و(المدخل لمصادر الدراسات الأدبية واللغوية و**المعجمية** القديمة والحديثة، لحامد القنيبي ومحمد الحرباوي، ٢٠٠٥).

ويشير هذا التعدد في دوال المفهوم إلى عدم استقرار المصطلح، واختلاف الدارسين في وسيلة توليد المصطلح. فإذا كان المصطلح قد تجاوز المرحلة النظرية من علم المصطلح (Terminology) وقدم معظم الدارسين تصوراتهم في العلاقة التي تربط بين المفهوم والمصطلح الذي يعبر عنه، فإن المشكلة ما زالت قائمة ــ فيما أرى ــ في صناعة مصطلح (Terminography ) " المعجميّات"، وتتمثل في ضرورة توثيقه ونشره. ولا ريب أن هذا الترادف في مصطلح المعجميّات سيتم التخلص منه بشيوع المصطلح الملائم والمقبول لدى طائفة المتخصصين، ليصار إلى توحيده مستقبلا واعتماده في معاجم المصطلحات اليدوية والإلكترونية[1].

(١) يقترح شحادة الخوري ــ لتلافي مثل هذا الواقع الذي يكون فيه الاختلاف في الاجتهاد في العمل المصطلحي قد ترسخ، ويصعب معه التوفيق ويعسر التوحيد ــ "أن تبادر مكاتب التنسيق لتدرأ الارتجال في وضع المصطلح، فتتولى الجمع والعرض على المجامع والجامعات لتقول هذه الهيئات رأيها فيه وتجتهد، ثم تنسق ــ هذا الدور يضطلع به في وطننا العربي "مكتب تنسيق التعريب"، وهو أحد أجهزة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ومقره في المغرب ــ هذه الآراء وتعرضها على المتخصصين الثقات تمهيدا لإضافتها إلى المعجمات، . . . وعرضها على مؤتمرات التعريب لإقرارها" انظر: الخوري، شحادة، **دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب**، ط٢، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ١٩٩٢م، ص ١٧٦ــ١٧٧.

ومع أن الدراسة الحالية تعظّم جهود اللغويين المختلفة في ترجمة المصطلح، وتدرك أصالة بعضها وعمق التناول المصطلحي فيها، شأن دراسة عبد الغني أبو العزم: "تطور المصطلحات المعجمية والمعجماتية وإشكالية الوضع والترجمة"(١)، إلا أنها **آثرت مصطلح " معجميّات" الذي اعتمده مجمع اللغة العربية ( القاهرة) في معجم المصطلحات العلمية الموصول بالشبكة الحاسوبية**(٢)، **وتضمنه "بنك المصطلحات الموحدة"** ـــ التابع لمكتب تنسيق التعريب في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـــ أحد مصطلحين، هما: صناعات المعاجم، ومعجميّات، مقابلين للمصطلح Lexicography.

والدراسة الحالية باختيارها مصطلح المعجميّات فإنها تتبنى نهجا في تفعيل الجهود المؤسسية الصادرة بعد تمحيص لغوي وعلمي للمصطلحات. وهو نهج ينبغي أن يُتبع في إرساء المصطلحات واستقرارها وشيوعها بين المتخصصين. ومن المعلوم لدى طائفة علماء المصطلح "أن المصطلحات الصادرة عن المؤسسات تتصف بالقوة"(٣).

**مشكلة الاشتراك في مصطلح المعجميّات في الدراسات العربية.**

بالإضافة إلى مشكلة الترادف في مصطلح "المعجميّات" في الدراسات العربية اللغوية المعاصرة، تظهر مشكلة مصطلحية أخرى هي الاشتراك في المصطلح، ناجمة عن استعمال بعض هذه الدراسات مصطلح "المعجمية" للدلالة على مفهومين متقاربين لكنهما مستقلان، فالمفهوم الأول: أن يدل المصطلح " المعجمية" على عملية صناعة المعجم وتطبيق خطواتها العملية، نحو: جمع المعلومات والحقائق، واختيار المداخل وترتيبها وفق نظام معين، وكتابة المواد، ثم نشر النتاج النهائي، وهذا المفهوم يعبر عنه في دراسات المعجميّات المعاصرة بمصطلح المعجميّات العامة( General Lexicography ) تمييزا له مما قد يداخله من مفاهيم أخرى. أما المفهوم الثاني فأن يستعمل المصطلح " المعجمية" ليدل على "دراسة الألفاظ من حيث اشتقاقها، وأبنيتها، ودلالاتها، ودراسة المترادفات والمشتركات اللفظية والتعابير الاصطلاحية والسياقية"(٤)، ويعبر عن هذا المفهوم في الدراسات المعجميّة الغربية المعاصرة بمصطلح (Lexicology). وتستعمل الدراسات العربية مقابلا له ـــ أي للمصطلح الإنجليزي Lexicology ـــ أحد المصطلحات الآتية: المعجمية، علم المعجم، دراسة المفردات، علم متن اللغة، علم المفردات، المفرداتيّة.

---

(١) انظر: أبو العزم، عبد الغني، " تطور المصطلحات المعجمية والمعجماتيّة وإشكالية الوضع والترجمة"، **مجلة الجمعية المغربية للدراسات المعجمية**، العدد الأول، سنة ١٩٩٨م، ص٧ـــ٢١.

(٢) انظر الموقع الإلكتروني لمجمع اللغة العربية ( القاهرة): http://www.arabicacademy.org.eg/sites.asp

(٣) انظر: الحيادرة، مصطفى طاهر، "مصطلحاتنا اللغوية بين التعريب والتغريب"، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، العدد التاسع، سنة ٢٠٠٥م، ص ١٣٨.

(٤) القاسمي، " المعجم والقاموس"، في كتابه: **المعجمية العربية بين النظرية والتطبيق**، ص٢٠.

وقدمت بعض الدراسات المصطلحية التي أفادت من الدرس المعجمي العالمي شرحا وافيا يبيّن الفرق بين المفهومين. وقدّمت، كذلك، مصطلحا خاصا بكل مفهوم(١). فخصصت دراسة عبد الغني أبو العزم، على سبيل المثال، مصطلح " المعجمية" مقابلا للمصطلح (Lexicology )، وحددت مجال مفهومه "بدراسة المفردات والبحث فيها وفي دلالتها وعلاقتها باللغة التي يتكلمها المجتمع في شموليتها، ويعبر بها عن حاجياته، ولها طابع تركيبي يتجاوز مجال التحليل التقني المنهج الخاص بمادة المعاجم، وتهتم بما هو حضاري لأي جماعة لغوية، وما تمتلك من وحدات معجمية، مستقصيا كل حالات التوليد اللغوي المتناسقة، وتقديم مادة للتطبيق المعجماتي.."(٢)، وخصصت الدراسة، في المقابل، مصطلح " المعجماتية" مقابلا للمصطلح( Lexicography)، وحددت مجال مفهومه "بالاهتمام بمجموع أعمال المعاجم التي ينشئها المعجماتي أثناء تعامله مع التعريفات والتحاليل التي يخص بها كل مفردة من مفردات اللغة التي يهتم بها، ويرتبها حسب النسق الذي يختاره، والمعجماتية بهذا المفهوم مجال لغوي تطبيقي، يهدف إلى إنجاز معاجم لغوية أحادية أو ثنائية اللغة، وهي تتطلب مهارات ومعرفة في مجال ترتيب المفردات وتحديد معانيها ووصفها، كما تتطلب نظرية (تعريف الوحدات المعجماتية وتصنيف التعريفات). "(٣)

وفي ضوء هذا التحديد(٤) لمفهومين مستقلين ينبغي أن يخصص مصطلح لكل منهما بغية التخلص

---

(١) وقفت أكثر من دراسة معجمية ولغوية حديثة على الفرق بين المفهومين قيد التوضيح، منها دراسة صلاح الدين حسنين، " الدكتور حسين نصار والصناعة المعجمية"، **علوم اللغة**، المجلد الخامس، العدد الخامس، سنة ٢٠٠٢م، ص١٨٩ــ ٢٢٥. وجاء فيها التعبير عن مفهوم Lexicology بمصطلح **علم المفردات (الثروة المعجمية)** والتعبير عن مفهوم Lexicography **بمصطلح الصناعة المعجمية**. وانظر: الدسوقي، إبراهيم، " معجم الإبانة للعوتبي"، **قراءات في فكر العوتبي الصحاري**، ط٢، المنتدى الأدبي، وزارة التراث والثقافة، عُمان، ٢٠٠٣م، ص٧ــ٨. وجاء فيها التعبير عن مفهوم Lexicology بمصطلح **علم المعجم**، والتعبير عن مفهوم Lexicography بمصطلح **الصناعة المعجمية**.

(٢) انظر: أبو العزم، عبد الغني، "تطور المصطلحات المعجمية"، **مجلة الجمعية المغربية للدراسات المعجمية**، العدد الأول، سنة ١٩٩٨م، ص١١.

(٣) **المرجع السابق**: ص١١.

(٤) لمزيد وضوح في تحديد المفهومين، يمكن القول إن مصطلح **المعجمية**(Lexicology) يعبر عن "دراسة المفردات ومعانيها، ويهتم من حيث الأساس باشتقاق الألفاظ، وأبنيتها، ودلالاتها المعنوية والإعرابية، والتعابير الاصطلاحية، والترادفات وتعدد المعاني، فهو يدرس المعجم دراسة علمية من ناحية العلاقة بين الألفاظ والمعاني، والعلاقة بين الألفاظ بعضها البعض، والنظرية اللغوية التي يقوم عليها المعجم" ( انظر: الدسوقي، إبراهيم، **معجم الإبانة للعوتبي**، ص٧ــ ٨.)، كما أن المعجمية تقوم بتصنيف مفردات أي لغة ودراستها، بالإضافة إلى شرح معناها أو دلالتها المعجمية استعدادا لعمل المعجم، والمعجمية، كذلك، علم نظري يدرس المعنى المعجمي وما يتصل به من جهات الدلالة وعلاقاتها، ويشار إلى أن المعجمية " فرع من علم الدلالة يعنى بدراسة مفردات اللغة من حيث اشتقاقها ودلالاتها، وذلك على وجهين: وجه وصفي لحالها الحاضرة، ووجه تاريخي ينظر إلى تطور دلالاتها". بعلبكي، رمزي، **معجم المصطلحات اللغوية**، مادة ( Lexicology). أما **المعجميّات**، عموما، فهي تقنية تعتمد مناهج مختلفة في جمع مادة المعجم ووصفها وترتيبها (انظر: الدسوقي، إبراهيم، **معجم الإبانة للعوتبي**، ص٨)، وهي "صناعة تأليف المعاجم باعتبارها فرعا من علم اللغة التطبيقي، وتحديدا من علم المفردات التطبيقي" (بعلبكي، رمزي، **معجم المصطلحات اللغوية**، مادة (Lexicography)).

من الاشتراك في المصطلح، وأقترح أن نفيد من نتائج دراسة عبد الغني أبو العزم المصطلحية و**نخصص "المعجمية" مقابلا للمصطلح(Lexicology )**، وفي الوقت نفسه نحتفظ بمصطلح **"المعجميّات" مقابلا للمصطلح (Lexicography)**. ويستند هذا الاقتراح إلى أفكار علماء المصطلح في "أن ما يعطي للمصطلح قوة أن يكون صادرا عن مؤسسة أو **صدوره عن فرد له شأنه في العلم الذي يوضع فيه**"(١)، فضلا على أن معجم المصطلحات العلمية التابع لمجمع اللغة العربية ( القاهرة) لم يتضمن مقابلا للمصطلح Lexicology. وأحسب أن ما أورده معجم المصطلحات العلمية التابع للمجمع من تعريف مقتضب لمفهوم المعجميّات " **فن يقوم على جمع مفردات اللغة وتصنيفها من حيث دلالاتها وبنيتها وأصولها**" ـــ لا يفي بتحديد مفهوم المعجميّات المعاصر ولا يواكب تطوره، رغم أن آخر تحديث لمكونات المعجم كان في ٢٠/٣/٢٠٠٣م(٢). كما أن إيراد المجمع مقابلا للمصطلح Lexicology قضية واجبة لميز مفهومين مختلفين.

ويشار في سياق تحديد المصطلح ومفهومه قيد الدراسة الحالية إلى أن التطور الدؤوب في حقل المعجميّات على الصعيد العالمي أدى إلى الخلاف بين المتخصصين في التمييز بين مفهوم "المعجميّة" و مفهوم "المعجميّات" وفقا للميز المصطلحي السابق. إذ يحمل فريق منهم العلاقة بين المعجميّة والمعجميّات النظرية، تحديدا، على الترادف، أي إن المصطلحين يدلان على المفهوم نفسه. في المقابل يرى فريق آخر أن المعجميّة لا تعدو كونها فرعا من اللسانيات يختص ببحث الألفاظ في لغة بعينها(٣).

**المجال المعرفي للمعجميّات.**

وتبرز مشكلة أخرى في الدراسات المعجمية المعاصرة في تحديد المجال المعرفي الذي تنتمي إليه المعجميّات، وتظهر هذه المشكلة في الملاحظة التي أوردتها موسوعة Wikipedia ـــ المعدّلة بتاريخ ٧/٩/٢٠٠٥م. حيث ورد فيها " يجد القول بأن المعجميّات مجال معرفي مستقلّ وليست صنفا فرعيا (sub-division) من اللسانيات ـــ يجد قبولا واسعا في الزمن الحاضر.(٤) وينطوي هذا النظر إلى المعجميّات بوصفها حقلا معرفيا مستقلا ـــ على جملة تساؤلات: ما موقع المعجميّات من تصنيف التخصصات العلمية؟ وما موقعها من اللسانيات، عموما، في الدراسات الغربية؟ وما موقعها من اللسانيات في الدراسات العربية؟

---

(١ ) انظر: الحيادرة، مصطفى طاهر، مصطلحاتنا اللغوية بين التعريب والتغريب، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، العدد التاسع والستون، سنة ٢٠٠٥م، ص ١٣٨.

(٢) انظر الموقع الإلكتروني لمجمع اللغة العربية(القاهرة): http://www.arabicacademy.org.eg/sites.asp

( ٣) انظر: .http://en.wikipedia.org/wiki/Lexicography

( ٤ ) انظر: **المرجع السابق.**

**موقع المعجميّات من التخصصات العلمية.**

من المعلوم أن التخصصات العلمية فرع من المعرفة (Knowledge) التي تدرس، أو تصنّف الجهود البحثية حسبها. ويشمل كل تخصص تخصصات فرعية أو فروعا. وتكون الحدود المميزة لكل تخصص، غالبا، ارتجالية وغامضة. فكانت التخصصات الأكاديمية في الجامعات الأوروبية في العصور الوسطى (من أوائل القرن السادس الميلادي إلى أواخر القرن الخامس عشر للميلاد) تتوزع على علم اللاهوت ، والطب، والفقه، والآداب. وللتخصصات العلمية في الحاضر جذور تمتدّ من العصر الوسيط إلى نهاية القرن التاسع عشر للميلاد، فالمؤسسات الأكاديمية العلمانية قد أضافت إلى المنهج التقليدي اللغات غير الكلاسيكية والآداب، والفيزياء، والكيمياء، والأحياء، والهندسة. وأضيف في العقود الأولى من القرن العشرين التربية، وعلم الاجتماع، وعلم النفس. وأبرز هذه التخصصات العلمية الرئيسة: ١. العلوم الطبيعية ( الفلك، وعلم السلوك، والأحياء، والفيزياء وعلوم الأرض، والكيمياء). ٢. الرياضيات وعلوم الحاسوب . ٣. العلوم الاجتماعية ( علم الإنسان، الاقتصاد، التاريخ، علم الاجتماع، علم النفس،...، العلوم السياسية، **اللسانيات**) . ٤. العلوم الإنسانية والآداب (الدراسات الثقافية، الفنون، التاريخ، الدراسات الأدبية والثقافية، الكتابة الإبداعية،...، الموسيقى، الفلسفة، الدراسات الدينية، المسرح، **اللسانيات**). ٥. العلوم التطبيقية( الزراعة، إدارة الأعمال، التربية، الهندسة، علوم الصحة، القانون، علم المكتبات،...، العلوم العسكرية)[١].

وبناء على هذا التفريع للتخصصات الرئيسة نلاحظ أن المعجميّات ليست من بينها حاليا، وربما من المشروع أن يتوقع أحدنا موضع فرعها من التخصصات الكبرى في المستقبل. وأرجح أن يكون موضعها وفق النظر التقليدي في الآداب والعلوم الإنسانية، أو العلوم الاجتماعية، وذلك حملا على موقع اللسانيات التخصص الذي انبثقت منه، وبالنظر إلى طبيعة المعجميّات فأتوقع أن تصنف مستقبلا بوصفها فرعا من العلوم التطبيقية.

**موقع المعجميّات من اللسانيات.**

أما النظر إلى المعجميّات على أنها فرع رئيس من اللسانيات وليست صنف فرع من فروع اللسانيات فهو نظر يقتضي تبين فروع اللسانيات الرئيسة ومناهجها وموقع المعجميّات منها، أو ارتباط المعجميّات منهجيا باللسانيات.

والحقيقة إن البحث عن الإطار المنهجي للمعجميّات من الصعوبة بمكان. فقبولنا القول إن

(١) http://en.wikipedia.org/wiki/list _of_academic_disciplines.

المعجميات فرع من اللسانيات يقتضي استجلاء فروع اللسانيات التي يتباين تقسيمها بحسب الزاوية التي يختار الباحث أن ينظر إلى اللغة منها، أو بحسب الاهتمام الخاص الذي يوليه الباحث لنوع معين من الظواهر دون آخر.

ويمكننا أن نميز أولا، ـــ استنادا إلى أفكار جون ليونز (John Lyons) في كتابه: اللغة واللسانيات ( Language and Linguistics ) ــ بين اللسانيات العامة ( General Linguistics ) التي تدرس اللغة بعامة، وتوفر المفاهيم والأطر التي تُحلل أية لغة، واللسانيات الوصفية (Descriptive Linguistics) التي تصف لغة معينة، مستعينة بمفاهيم اللسانيات العامة ونظرياتها، وقد يتوجه الباحث في اللسانيات الوصفية لرغبة في تأليف مرجع نحوي أو قاموس لأغراض عملية[١]. ووفقا لهذا الميز قد يكون الإطار المنهجي للمعجميّات إطارا لسانيا وصفيا. ويمكننا التمييز ثانيا بين اللسانيات التاريخية (Historical Linguistics) التي تهتم بدراسة اللغة عموما أو بدراسة لغة معينة دراسة تاريخية تعاقبية، واللسانيات غير التاريخية التي تهتم بتقديم وصف للغة في زمن معين[٢]. وعليه فالمعجميّات قد تتخذ اللسانيات التاريخية إطارا مرجعيا لها في صناعة المعاجم التاريخية للغة عموما أو للغة معينة، وقد تتخذ اللسانيات غير التاريخية ذات المنهج التزامني إطارا مرجعيا في صناعة معجم للغة معينة في زمن معين. ويمكننا التمييز ثالثا بين اللسانيات النظرية (Theoretical Linguistics) ــ التي تدرس اللغة أو اللغات بهدف صياغة نظرية لتركيبها ولوظائفها غير معنية بأية تطبيقات ممكنة لهذه الدراسة، وبهذا المبدأ تغاير اللسانيات النظرية اللسانيات العامة واللسانيات التاريخية ـــ واللسانيات التطبيقية ( Applied Linguistics)، التي تهدف إلى تطبيق مفاهيم اللسانيات ونتائجها على أغراض متعددة ومن بينها مسألة تعليم اللغة، ولتحقيق هذا الهدف فإنها تفيد من اللسانيات النظرية واللسانيات العامة واللسانيات الوصفية[٣]. ويمكننا التمييز رابعا بين اللسانيات الصرفة (Micro Linguistics) التي تقصر اهتمامها على تركيب الأنظمة اللغوية حسب، واللسانيات الشمولية (Macro Linguistics) التي تهتم بكل ما له علاقة باللغة أو اللغات مهما كانت هذه العلاقة كعلاقة الاكتساب باللغة، وعلاقة الثقافة باللغة[٤]. وتتميز اللسانيات الشمولية عن غيرها بضرورة توافر إطار نظري مستقل يسمح لها بالمشاركة المثلى بالحقول المعرفية المختلفة ذات الاهتمام باللغة من وجه ما. ومثل هذه المشاركة، وبتعمق الجانبين النظري والعملي،

---

(١) انظر: ليونز، جون، "مدخل إلى اللغة واللسانيات"، ترجمة: حمزة بن قبلان المزيني، **مجلة كلية الآداب**، جامعة الملك سعود، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، سنة ١٩٨٧م، ص١٩٧.

(٢) انظر: **المرجع السابق**، ص ١٩٧ــ ١٩٨.

(٣) انظر: **المرجع السابق**، ص١٩٨.

(٤) انظر: **المرجع السابق**، ص ١٩٨ــ١٩٩.

تفضي غالبا إلى فروع متعددة أخرى يطلق عليها مصطلحات مميزة[(١)]، نحو اللسانيات النفسية، واللسانيات العصبية، واللسانيات الاجتماعية.

وفي ضوء هذه الفروع اللسانية الرئيسة ومناهجها المختلفة تبين لنا أن المعجميّات يمكن أن تصنف في فرعين رئيسين، الأول: اللسانيات التطبيقية التي تفيد من اللسانيات النظرية واللسانيات العامة واللسانيات الوصفية، والثاني: اللسانيات الشمولية. ولعل المعجميّات أقرب بداية إلى **اللسانيات النظرية**، غير "أنه حدث أن وجد ضروريا في بعض فروع اللسانيات التطبيقية كتعليم اللغة أن تؤخذ النظرة العريضة لتركيب اللغة ووظائفها، ولهذا السبب أدرج بعض الكتاب ما سمي هنا باللسانيات الشمولية تحت اللسانيات التطبيقية"، [(٢)]لأن اللسانيات التطبيقية كما يفهم كثير من اللغويين " علم ليس له نظرية في ذاته"[(٣)]. ولكن الأمر مختلف في حالة تكوّن الجانب النظري لفرع من فروعها كالمعجميّات مثلا. لذا، فمن المسوغ علميا أن تنظر جلّ الدراسات المعاصرة إلى المعجميّات على **أنها فرع من اللسانيات التطبيقية**، فهي تقوم على دعامتين الأولى نظرية تتمثل فيما يصطلح عليه" بالمعجميات النظرية، والأخرى فنية تقانية تتمثل فيما يصطلح عليه بالمعجميات التطبيقية. ومن المقبول، كذلك أن تتميّز المعجميّات مصطلحا ومفهوما ومنهجا شأن اللسانيات الاجتماعية واللسانيات النفسية.

وليس أدل على هذا التميز للمعجميّات من تخصص دوريات علمية عالمية في تقديم دراسات تتناول قضايا المعجميّات النظرية منها والتطبيقية الفنية، من مثل[(٤)]: ( The International Journal of Lexicography ) التي بدأت في الصدور ١٩٨٨م، و ( Fryske Akademy ) التي تصدر غالبا باللغة الألمانية، و (Lexikos) التي بدأت بإصدارها الجمعية الأفريقية للمعجميّات (AFRILEX) عام ١٩٩١م ضمن سلسلة أطلق عليها آنذاك (AFRILEX) ثم اتخذت عنوانها المذكور عام ١٩٩٦م[(٥)]، و المجلة الدولية الموصولة بالحاسب (Ling Uistik online). أما في العربية فثمة مجلتان علميتان متخصصتان في قضايا المعجميّات والمعجمية، الأولى **"مجلة المعجمية"** التي تصدرها جمعية المعجمية العربية بتونس، التي تأسست ٩/١١/١٩٨٣م بوصفها أول جمعية عربية تعنى بقضايا المعجم وبحوث اللسانيات[(٦)]، و" **الدراسات المعجمية**" التي تصدرها الجمعية المغربية للدراسات المعجمية، التي

---

(١) انظر: ليونز، جون، "مدخل إلى اللغة واللسانيات"، ترجمة : حمزة بن قبلان المزيني، **مجلة كلية الآداب**، جامعة الملك سعود، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، سنة ١٩٨٧م، ص ١٩٩. وانظر: فارع، شحدة، وزملاءه، **مقدمة في اللغويات المعاصرة**، ط٢، دار وائل، عمان، ٢٠٠٢م، ص٢٤.

(٢) ليونز، جون، **مدخل إلى اللغة واللسانيات**، ص ١٩٩.

(٣) الراجحي، عبده، **علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، سنة ١٩٩٦م، ص ١٢.

(٤) انظر: .http:// www.australex.org/journals.htm

(٥) انظر لمزيد تفصيل الموقع الإلكتروني للمجلة: http://www.up.ac.za/academic/libarts/afrilang/lexikos.htm

(٦) http://www.voiceofarabic.com/html/107.htm

تأسست ٢٣/٧/١٩٩٨م.[١]

**موقع المعجميّات في الدراسات اللسانية العربية المعاصرة.**

وجلّ الدراسات اللسانية والمعجمية العربية المعاصرة التي تناولت المعجميات تنظر إليها على أنها فرع من فروع اللسانيات التطبيقية. فسمير استيتية يتناول في الباب الثاني (اللسانيات التطبيقية) من كتابه: "اللسانيات: المجال، والوظيفة، والمنهج" المعجمية الوظيفية، ويقول: " يمكن تقسيم اللسانيات المعجمية إلى قسمين كبيرين، كل قسم منهما علم قائم بذاته، أحدهما يدرس معجم اللغة... يسمى هذا العلم علم المفرداتLexicology . وأما الآخر فيدرس قضايا الصناعة المعجمية، وتحديد طرق جمع البيانات اللغوية اللازمة لبناء معجم ... وغير ذلك مما تحتاج إليه صناعة المعجم. ويسمى هذا العلم علم الصناعة المعجمية (Lexicography )"[٢]. أما الدراسات العربية المعاصرة[٣] والحديثة الأخرى فلا تغادر معظمها ــ فيما علمت ــ فكرة أن المعجميّات **فرع** لساني تطبيقي، أو أنها من **مجالات** اللسانيات التطبيقية. وربما توصل بعض الدارسين العرب إلى أن المعجميّات من مجالات اللسانيات التطبيقية بالنظر في الموضوعات التي اشتملت عليها المؤتمرات التي عقدت في الغرب تحت مصطلح اللسانيات التطبيقية، ومن بين هذه الموضوعات المدرجة " المعجم".[٤]

ويلاحظ أن بعض الدراسات العربية اللسانية الحديثة تخلو من الإشارة إلى المعجميّات في درج تقديمها فروع اللسانيات ومجالاتها، بله الوقوف عليها تعريفا وبيانا لمنهجها، مثال: "علم اللغة التطبيقي"، لمحمد خضر عريف وزميله، ١٩٩١م [٥].

**مشكلة موقع المعجميّات من اللسانيات التطبيقية في الدراسات الغربية.**

وجدير بالذكر في سياق النظر في منهج المعجميات أن نقف على الغموض والاضطراب الذي اكتنف بداية هذا الجانب في الدراسات اللسانية الغربية، بله بعض الدراسات العربية. فإذا تساءلنا عن موقع المعجميّات من اللسانيات التطبيقية خاصة واللسانيات عموما، سنجد أن مصدر المشكلة قد يكون في اختلاف اللسانيين أنفسهم في تصور اللسانيات التطبيقية. فاللسانيات التطبيقية منذ بزوغها عام ١٩٤٦م محل جدل بين اللسانيين. وقد تكون أهم مرحلة مرّت بها اللسانيات التطبيقية نحو الاستقرار تلك المرحلة

---

(١) انظر : http://www.lexico-amel.org/ar/amel/statutsar.html

(٢) انظر: استيتية، **اللسانيات: المجال، والوظيفة، والمنهج**، ص٢٩٩.

(٣) فضل، عاطف، **مقدمة في اللسانيات**، ط١، دار الرازي، عمان، ٢٠٠٥م، ص٦١.

(٤) انظر شاهدا على هذه الحالة: الراجحي، **علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية**، ص٩.

(٥) انظر: عريف، محمد خضر، وزميله، **مقدمة في علم اللغة التطبيقي**، ط١، د.ن، ١٩٩١م ص ١١ــ١٥.

التي انبرى فيها مجموعة من اللسانيين البارزين عام ١٩٧٦م لتعريف اللسانيات التطبيقية وتحديد مصطلحاتها ومجالاتها. وجمع كابلن (kaplan) أفكار هؤلاء اللسانيين وتصوراتهم ونشرها في عام ١٩٨٠م. فكان لها أثر كبير في مرحلة استقرار مصطلح اللسانيات التطبيقية، وفهم أبعادها ومجالاتها، كما كان لها كبير الأثر في الدراسات اللسانية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين سلبا أو إيجابا. فيذهب جو داروين بالمر ( Joe Darwin Palmer) ــ وهو أحد هؤلاء اللسانيين ــ إلى أن "اللسانيات التطبيقية دراسة للموضوعات اللغوية التي يمكن أن تستخدم مكوناتها في تطوير أعمال نظرية وتطبيقية لمعارف تنطوي على استخدام للغة"[١]، ومن أبرز هذه الموضوعات اللغوية التي ذكرها بالمر: الأسلوبية، وتاريخ اللغة، والنحو، والصوتيات، وعلم الدلالة، والتحليل التقابلي، **والمعجمية** (Lexicology)، وعلم الأصوات، وغيرها، أما المجالات التي يمكن استخدام مكونات هذه الموضوعات اللغوية في تطويرها وتنطوي على استخدام للغة فتتمثل في النقد الأدبي، وعلم النفس، والفيزياء، والاختبارات، **والمعجميّات**، والترجمة، وغيرها. ويمكن أن يفهم من هذا التصور للسانيات التطبيقية وفروعها أن **المعجمية** (Lexicology) من المعارف والمجالات اللسانية كعلم الأصوات والصوتيات وعلم الدلالة، التي يمكن استخدام مكوناتها اللسانية في التطوير النظري والعملي لمجالات أخرى ليست من اللسانيات في شيء إلا أنها تستخدم اللغة في مجالها المعرفي[٢] نحو المعجميّات (Lexicography) والفيزياء والنقد الأدبي. ويوضح بالمر (Palmer) هذه العلاقة في دراسة أخرى، فيرى أن هذه الموضوعات اللغوية يمكن النظر إليها على أنها مكونات لحقول معرفية أخرى. وعندما تستخدم هذه الموضوعات اللغوية من أجل ربط المعرفة اللغوية بمعارف الحقول الأخرى فإننا نستطيع القول إن الموضوعات اللغوية تتوسط بين حقلين معرفيين، فموضوع الأسلوبية، مثلا، يتوسط بين اللسانيات والنقد الأدبي، فضلا على ذلك يمكن أن يتوسط موضوع لغوي بين اللسانيات وحقول معرفية أخرى عديدة، كالنحو الذي يتوسط بين اللسانيات وجلّ الحقول المعرفية الأخرى.[٣] وفي هذا النظر تأكيد لما مضى من أن فروع اللسانيات التطبيقية تتخذ موقعا وسطا بين اللسانيات والحقول المعرفية الأخرى، وفي حالة المعجميّات فهي تعدّ من الحقول المعرفية الأخرى التي يربطها باللسانيات علم وسيط هو المعجميّة. ويفضي مثل هذا التصور إلى التساؤل: هل تعدّ المعجمية العلم التطبيقي الناجم عن الاهتمام المشترك بين اللسانيات والصناعة المعجمية؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل المعجميّة هي التي تتصدى لحل المشكلات في

---

(١) Palmer ,Joe Darwin, 'Toward a Redefinition of Applied Linguistics', (Kaplan, Robert B. editor ) **On The Scope of Applied Linguistics**, 1980, Newbury House Publishers, INC, U.S.A.,P. 17.

(٢) Ibid., P.17

(٣) انظر: Palmer, Joe Darwin, 'Linguistics in Medias Res' (Kaplan, Robert B. editor) **On The Scope of Applied Linguistics**, 1980, Newbury House Publishers, INC, U.S.A., p.22.

صناعة المعجم فحسب؟

المعجمية قد تكون معجمية نظرية بوصفها معرفة لسانية لها نظرياتها ومناهجها اللسانية، ومعجمية تطبيقية بوصفها تطبيقا للنظريات والمناهج والنتائج اللسانية في **دراسة المشكلات اللغوية في الحقول المعرفية المختلفة** كالترجمة وتعليم اللغة والمعجميّات وغيرها(١)، وهي بهذا، أي المعجمية التطبيقية تتوسط بين اللسانيات والحقول المعرفية الأخرى من أجل تطويرها نظريا وعمليا في مجال استخدامها اللغة، فلا تقصر اهتمامها على صناعة المعجم فحسب. وفي ضوء تصور بالمر للمعجمية يغدو التداخل الشديد بين المعجميّات النظرية والمعجمية لدى بعض الدارسين متوقعا، ولكنه على مستوى تحديد المفهوم والمنهجية غير مقبول، لأن المعجميّات النظرية لا تستمدّ مكوناتها النظرية من المعجمية ــ بوصفها علما تطبيقيا ــ حسب، بل إنها تفيد من الموضوعات اللسانية التطبيقية الأخرى كالنحو التطبيقي، والصرف التطبيقي، والصوتيات التطبيقية، وغيرها، فهذه الموضوعات اللسانية، في العموم، تجسّر بين المعرفة اللسانية والحقول المعرفية الأخرى، وتتوسط على نحو خاص بين المعرفة اللسانية والمعجميّات النظرية، لأنها تخدم المعجميين في تقديم المعلومات الصرفية والنحوية والصوتية والإملائية وغيرها في معاجمهم. فالمعجم(Dictionary) يقدم ــ كما هو معلوم ــ معلومات دلالية، وصرفية، وصوتية، وإملائية، وحضارية. وتكون مستمدّة من مرجعيات نظرية وتطبيقية متنوعة.لذا، فالمعجميّات النظرية ترتبط ارتباطا وثيقا بالمعجمية التطبيقية، ولكنها تفترق عنها في المفهوم والمنهج.

ولا شكّ أن تصور بالمر (Palmer) لموقع المعجميّات من اللسانيات عموما واللسانيات التطبيقية فيه الكثير من الغموض والاضطراب. فالمعجميّات النظرية بخاصة ينبغي ألا تماثل الحقول المعرفية الأخرى كالفيزياء والرياضيات والحاسوب، فتخرج من موقعها الحقيقي من اللسانيات. وإخال أن مثل هذا التصور يلقي بظلاله حتى الآن على منظور بعض الدراسات التعليمية الحديثة في موضوع اللسانيات التطبيقية حين تربط بين اللسانيات التطبيقية و المعجميّات بالقول: " إن المعجميّات حقل آخر للتطبيقات اللغوية المهمة"(٢). وأرى أن الوصف المنضبط لمثل هذه الدراسات ينبغي أن يتضمن ــ لمسايرة التطور في هذا المجال ــ إشارة واضحة إلى أن المعجميّات فرع لساني تطبيقي، أو أنها من أهم المجالات التطبيقية للسانيات. وهذا التصور ــ تصور بالمر (Palmer) ــ على عواهنه، في الزمن الحاضر، محجوب بالكلية عن بعض الدراسات اللسانية العربية التي ظهرت بحلة القرن الحادي والعشرين ولكنها تنطوي في محتواها على فهم قاتم

(١) هذا الفهم للمعجمية التطبيقية وللمعجمية النظرية مستمدّ مفهوم اللسانيات التطبيقية (Applied linguistics) الذي أورده ديفيد كرستال (David Crystal) في **The Cambridge Encyclopaedia of Language**, Cambridge University Press 1987.

(٢) انظر: Karma ,Nayef, **Applied Linguistics**, al-Quds Open Univ. Pub. 2002, P.24 .

لموقع المعجميّات من اللسانيات، فتشير إحدى هذه الدراسات الصادرة في طبعتها الأولى عام ٢٠٠٢م في مبحث يتناول " الموضوعات التي تدخل تحت كل مجال من مجالات التطبيق اللغوي" ــ تشير إلى أن " دراسة (المفردة) يدخل فيها بحث بنية المفردة وتناسق أصواها، وقوانين البنى والصياغات، وتفسير الدلالة، والمعجم ومناهجه وتنظيمه وغير ذلك. وهذه الموضوعات تختلف من لغة إلى أخرى، بحسب قوانين الألفاظ وأبنيتها في كل لغة."(١)

ومن البداهة، أن ارتباط العلوم وتواصلها لا يلغي حدّ كل منها وتصوره الذهني المستقل، لذا ينبغي أن يأتي وصف المفهوم أو تعريفه أو استعماله منسجما مع موقعه في المنظومة المعرفية للمفاهيم.

**النتائج والتوصيات.**

حاولت هذه الدراسة التعريف بمصطلح "المعجميّات"، ووقفت على أهم المشكلات المرتبطة بالتعريف، وأبرزت التطور في جوانب من هذا التعريف، ومسايرة الدراسات العربية لهذا التطور، وعرضت لأهمية التعريف بالمعجميّات العملية والعلمية.

وخلصت الدراسة إلى:

**أولا:** أن المعجميّات، في النظر الغربي المعاصر، علم يقوم على دعامتين إحداهما نظرية ويمكن أن يصطلح عليها بالمعجميّات النظرية، وثانية عملية فنية، يمكن أن يصطلح عليها بالمعجميّات التطبيقية.

**ثانيا:** أن الدارسين العرب يستعملون تسميات كثيرة مقابلة للمصطلح (Lexicography)، واقترحت الدراسة الأخذ باصطلاح المجمع وأحد مصطلحي بنك المصطلحات الموحدة التابع لمكتب تنسيق التعريب وهو المعجميّات.

**ثالثا:** أن بعض الدراسات المعجمية العربية تستعمل مصطلح " المعجمية" مقابلا للمصطلح الإنجليزي (Lexicography) و تستعمل بعضها مصطلح "المعجمية" مقابلا للمصطلح الإنجليزي (Lexicology)، مما أدى إلى الوقوع في الاشتراك المصطلحي، وتداخل مفهومين متصلين في الحقل المعجمي لكنهما متغايران في التخصص الدقيق. ولتفادي هذا الاشتراك فقد اقترحت الدراسة الحالية الأخذ بنتائج دراسة عبد الغني أبو العزم "في تطور المصطلحات المعجمية"، وتخصيص المعجميّة مقابلا للمصطلح (Lexicology). في المقابل، اقترحت الدراسة الحالية تخصيص مصطلح " المعجميّات" مقابلا للمصطلح (Lexicography).

**رابعا:** النظر الغربي المعاصر للمعجميّات على أنها علم مستقل له حقل نظري ومجال تطبيقي، وأنها بذلك مستقلة عن فرع علمي مستقل، ولا تحمل لديهم على أنها صنف فرع من اللسانيات أو أنها فرع من

(١) انظر: العبيدي، رشيد عبد الرحمن، **مباحث في علم اللغة واللسانيات**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ص ٤٨ــ٤٩.

اللسانيات الشمولية أو اللسانيات التطبيقية، شأنها في هذا شأن اللسانيات الاجتماعية واللسانيات النفسية وغيرهما من العلوم المستقلة بنظرياتها ومجالاتها التطبيقية.

**خامسا:** لاحظت الدراسة بالنظر في التخصصات العلمية المعاصرة العديدة والمعتمدة في المعرفة والتدريس الجامعي أن المعجميّات لم تتفرد بتخصصها شأن اللسانيات والآداب وغيرهما من التخصصات المعرفية، وتوقعت الدراسة الحالية أن المستقبل ربما ينطوي على تصنيف خاص للمعجميّات بوصفها من الفروع التخصصية الرئيسة للعلوم الإنسانية أو الاجتماعية، ورجحت موقعها بين العلوم التطبيقية.

**سادسا:** تواكب جلّ الدراسات العربية المعاصرة، اللسانية منها والمعجمية، مرحلة من مراحل تطور هذا العلم، وتصنفها في أفضل الأحوال على أنها فرع من فروع اللسانيات التطبيقية.

**سابعا:** إن للدراسات الغربية الحديثة في الثمانينيات من القرن العشرين، وبخاصة تصورات بالمر (Palmer) حول اللسانيات التطبيقية ــ تأثيرا سلبيا في الدراسات اللسانية العربية، تمثّل في اختلاف وجهات نظر الدارسين العرب في ماهية اللسانيات التطبيقية وفروعها ومدى صلتها باللسانيات.

ويمكن في ضوء ما سبق أن توصي الدراسة الحالية بما يأتي:

١. أن تعتني الدراسات العربية بما يستجد من تطور حثيث على المستويين النظري والتطبيقي في هذا الميدان في الدراسات العالمية من أجل النهوض بالصناعة المعجمية عربيا لأداء الدور الحضاري المنوط بالعلماء والدارسين من أبنائها، وألا يُكتفي بتمجيد الماضي فحسب، والانكفاء على جهود السابقين من علماء العربية.

٢. أن يتخلص الدارسون من اضطراب التعدد في تسميات المصطلحات باللجوء إلى بنوك المصطلحات الموحدة، أو الجهود المجمعية المنظمة في ضبط المصطلحات ونقلها، أو جهود الدارسين المصطلحية الجادة في ميدان الحقل المعرفي الهدف، وذلك من أجل ضبط التواصل بين المتخصصين على اختلاف مشاربهم ومصادرهم المعرفية. وأولى هؤلاء الدارسين حاجة إلى التخلص من ظاهرة تعدد التسميات للمصطلح الواحد هم اللغويون، إذ يعوّل عليهم في مدّ يد العون إلى المتخصصين في الحقول المختلفة في وضع المصطلحات الدقيقة لغويا وعلميا، واستقرارها.

٣. أن توكل إلى العلماء والعاملين في كل حقل علمي، والمعجميّات من بينها، مهمة ترجمة المصطلحات وتعريفها، وأن تفيد المؤسسات المعنية من خبرات هؤلاء في متابعة التطور في المصطلح ومفهومه ومجاله، وتحدّث معاجمها المصطلحية، لتواكب كلّ جديد. وأن يولي الدارسون العرب المعاصرون مزيد اهتمام بجوانب التعريف المصطلحي لحقول التخصصات اللغوية والأدبية، فمثل هذه الدراسات تمهيدية تأسيسية في المجال البحثي والتعليمي.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (١) ذوالحجة ١٤٢٧هـ / كانون الثاني ٢٠٠٧م

# مفهوم الإحالة عند سيبويه: أبعاده وضوابطه

د. لطيفة إبراهيم النجار *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٧/١١ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٩/١٨

## ملخّص

يتناول هذا البحث مفهوم الإحالة عند سيبويه، ويحاول أن يحدد أبعاد هذا المفهوم ، وأن يستخلص الضوابط والمعايير الدلالية والنحوية التي كان صاحب الكتاب يعتمدها في حكمه على الكلام بأنه كلام محال. كما يحاول البحث أن يوضح المنهجية التي كان سيبويه ينطلق منها في وصفه الكلام العربي وتحليله لصور التراكيب فيه؛ إذ يبين أنّ سيبويه كان ينظر إلى الظاهرة اللغوية نظرة كلية تستأنس بكل العناصر التي تتداخل مع اللغة وتؤثر فيها، وأنّ وصفه للعربية لم يكن وصفا نحويا محضا، بل كان وصفا يتجاوز الظاهر التركيبي إلى ما يستبطنه من علاقات دلالية ومقامية كثيرة متعددة. وفي الخاتمة يحاول البحث أن يشير إشارة سريعة إلى تطور مفهوم الإحالة في علوم البلاغة والأسباب التي جعلت هذا المفهوم ينتقل من علم النحو إلى العلوم البلاغية والنقدية.

## Abstract

### The Concept of the "Crooked Speech" in Sibawayh's (Al-Kitab)

**Dr. Latifah Ibrahim al-Najjar**

The research deals with the concept of “the crooked speech” in Sibawayh’s (Al-Kitab.) It aims ,further, to give this concept clearer and more precise definition , and to conclude the semantic and syntactical standards and rules which the compiler of (Al-Kitab) considers when he describes any part of speech as crooked one.

Besides, the research attempts to clarify the methodology of Sibawayh in describing the Arabic speech and analyzing its types of structure. His methodology shows that Sibawayh has given a general out look at the linguistic phenomenon, trying to benefit of all inter-related and overwhelming elements. It, also, shows that his description for Arabic language was not merely syntactical; it goes beyond the surface structure to different and various deep semantic and situational relations.

At last, the research comes to conclusion by shedding light on the development of “the crooked concept” in rhetoric, and trying to give reasons for the shift of the concept from syntax to rhetoric and literary criticism.

---

* قسم اللغة العربية، جامعة الإمارات العربية المتحدة، العين.

يُعَدُّ كتاب سيبويه المصدر الأول لدارسي اللغة العربية والباحثين في وصف بنيتها وتحليل صور الاستعمال فيها. وهو – بلا شك – أول كتاب تضمن قواعد النحو العربي، وأحكام التراكيب فيه، والأصول النظرية والضوابط العامة التي بنيت على هدي منها نظرية النحو العربي. ولا يقتصر "الكتاب" على وصف المستوى النحوي للعربية؛ بل يتجاوزه إلى المستويات اللغوية الأخرى كالمستوى الصوتي والصرفي والدلالي.

ويتضح لكل باحث في منهج الكتاب أنّ سيبويه كان ينظر إلى الظاهرة اللغوية من أبعاد شتى، وأنه كان يتناول عناصر هذه الظاهرة بالوصف والتحليل والتفسير من خلال ضوابط متعددة، لا تنفك تلابس اللغة وتتداخل معها مُؤَثِّرَةً ومُتَأَثِّرَةً، بحيث لا يمكن لأي وصف دقيق للغة أن يتجاهلَها أو يقللَ من دورها في تشكيل بنية اللغة وسن قوانينها (١).

ففي الكتاب نجد استنادا كبيرا إلى ضوابط لغوية خالصة، صرفية أو تركيبية أو دلالية أو صوتية، وفيه أيضا اعتماد كبير على ضوابط من خارج اللغة كخصوصية المقام أو مقاصد المتكلمين أو أحوال المخاطبين، وفيه أيضا تفسير يرد كثيرا مما سُمِعَ عن العرب إلى أصول عامة تميل إليها اللغاتُ في دورانِها على ألسنة مستعمليها ككثرة الاستعمال والميل إلى التخفيف والبعد عن اللبس.

وليس في تعدد الضوابط واختلاف الأصول التي يراها الباحث تتردد في "الكتاب" اضطراب أو خلل، بل إن ذلك مؤشر على عمق الرؤية وسَعة التصور الذي لا ينظر إلى اللغة – وهي ظاهرة معقدة تتداخل مع ظواهر أخرى مختلفة - نظرة أحادية سطحية. بل إن إعادة النظر في "الكتاب" ومحاولة استخلاص منهج مُحَدَّدٍ كان صاحبه يحاول أن يسير على هدي منه لأمر جدير حقا بالمضي فيه؛ فالأبواب السبعة الأولى التي أسس فيها سيبويه لأصول منهجه العامة وضوابط وصفه الذي سيمضي فيه مُفَصِّلا فيما بعد، والأبواب الأخرى التي فصَّل فيها سيبويه القول في وصف العربية وتحليل تراكيبها وبيان صور الاستعمال فيها يمضي فيها القول على نهج يستند صاحبه فيه إلى أبعاد ثابتة واضحة تعاد مرة تلو مرة في كل موضع يبرز فيه دورها ويظهر أثره في الوصف أو التفسير.

وقارئ الكتاب سيلحظ أيضا، إضافة إلى ثبات الضوابط التي يستند إليها سيبويه وتنوعها وعمقها،

(١) يقول G.Bohas, J.P.Guillaume and D.E.Kouloghli في كتابهم "التراث اللغوي العربي" إن الكتاب يعكس انطباعا حاذقا في الترتيب ( ترتيب الأبواب) والتطوير، على الرغم من أن هذا الترتيب غير مؤسس على النظام الهرمي للخانات (categories) كما هو معتمد في الدراسات الكلاسيكية، بل على توازن دقيق بين معرفة القارئ الحدسية بالحقائق اللغوية والحاجة إلى تزويده بفهم ذاتي واع أكثر عمقا للمبادئ العامة المُتَضَمَّنة التي تتحكم في تلك الحقائق.

G.Bohas, J.P.Guillaume and D.E.Kouloghl**, The Arabic Linguistic Tradition**, Routledge, London & New York, 1990. P 33 .

تكرار الكثير من الكلمات في كثير من المواضع حتى إنها لتقترب من صفة الاصطلاح ذي الدلالة القارة المحددة. من ذلك كلماتٌ من مثل: وجه الكلام أو الوجه، مستقيم، قبيح، تمثيل، حسن، فاسد، محال، ممتنع .. الخ.

ولعل تأمل بعض هذه الكلمات – أو المصطلحات- ودراستها دراسة تعتمد على تتبع ورودها في الكتاب، وفهم المقصود منها في كل موقع وردت فيه، ومحاولة ربط دلالاتها بمرجعية واضحة وتصور كان صاحبه يستند إليه أو ينطلق منه يمنحنا قدرا إضافيا من محاولة استجلاء واستيضاح ما يزخر به "الكتاب" من إرث لغوي جدير بالاعتزاز والتقدير، ومن نهج خاص في التناول والشرح والتفسير والنظر.

فكثير من الأحكام التي يذكرها سيبويه في كتابه تستبطن قدرا كبيرا من الاستناد إلى رؤية لغوية شبه ثابتة وتصور يعتمد المنطق ويرتكز إلى طبيعة التصورات الذهنية التي قد يشترك فيها الناس جميعا وهم يبنون تصورهم عن اللغة والوجود الذي تصفه أو تتحدث عنه؛ إذ ينطلق سيبويه في بيان صحيح الكلام من فاسده وفي الحكم على اللغة في صور استعمالها المتنوعة بأحكام الحسن والقبح والاستحالة والامتناع والقبول والرفض من منطلقات العقل واللغة ومن تلازم العلاقة بينهما وتداخلها وتضافرها بالوجود الخارجي وتنوع المقامات والأوضاع[١].

وهذه الأحكام التي عبّر عنها صاحب الكتاب بكلمات هي أقرب إلى الاصطلاح تتفاوت في درجة تواترها في الكتاب وتكرارها كما تتفاوت في مدلولاتها والمعاني التي تعبر عنها، فبعضها يرد مرات قليلة، وبعضها يكثر استخدامه حتى إنّ القارئ ليجده في كل صفحة أو صفحتين تقريبا كقوله حسن أو قبيح أو ضعيف، وبعضها تتسع دائرة دلالته لتشمل أبعادا كثيرة كمصطلح الكلام، وبعضها تضيق دائرة دلالته ليدل على معنى محدد مثل مصطلح التمثيل[٢].

وقد كان الحكم على الكلام من أهم ما يشغل سيبويه، ومن أكثر المظاهر تجليا في الكتاب؛ إذ نراه يستطرد في مواضع كثيرة للحكم على أشكال من التراكيب تخرج عما هو فيه من حديث ليستقصي أحكام

(١) يرى G.Bohas, J.P.Guillaume and D.E.Kouloghli أنّ خصوصية الكتاب أو فرادته تتضح في غنى "المعيارية" أو الأحكام المعيارية وتعقيدها "the richness and complexity of its criteriology"، فبينما يصنف النحاة "الكلاسيكيون" الجمل المنطوقة "utterances" اعتمادا على الصحة المطلقة أو الفساد المطلق بالنظر إلى مطابقتها للقوانين أو عدم مطابقتها يستخدم سيبويه – بشكل حاذق ومراوغ أحيانا- مقياسا متدرجا من القيم للحكم على الجمل المنطوقة.

G.Bohas, J.P.Guillaume and D.E.Kouloghl**, The Arabic Linguistic Tradition**, P 40

(٢) يشير G.Bohas, J.P.Guillaume and D.E.Kouloghli إلى أنّ صعوبة الكتاب لا تكمن في فهم ملاحظات سيبويه حول الحقائق التي يعرض لها ولكن في التمييز بين المصطلحات التي تمتلك قيمة نظرية شكلية بوصفها أصنافا نحوية وبين تلك المصطلحات التي لا تمتلك تلك القيمة. وهم يرون أنّ هذا التمييز قد يصبح أحيانا مستحيلا في الكتاب.

G.Bohas, J.P.Guillaume and D.E.Kouloghl**, The Arabic Linguistic Tradition**, Π36

الصحة والخطأ فيها مستندا إلى ضوابطه التي تمثل صلب النظرية النحوية العربية.

ويبدو أن سيبويه قد انطلق في بناء أحكامه على صور الكلام المتحققة أو المحتملة من بابٍ جاء في مقدمة كتابه، وهو باب الاستقامة من الكلام والإحالة؛ فبين الاستقامة والإحالة يقع عدد كبير من الأحكام تتفاوت في درجة قربها من الكلام المستقيم أو بعدها عنه، وتتفاوت في الوقت ذاته من درجة قربها من الكلام المحال أو بعدها عنه.

ويجيء هذا البحث في سياق دراسة صورة من صور الأحكام على الكلام عند سيبويه، وهي الحكم على الكلام بالإحالة؛ إذ يحاول البحث أن يستجلي مفهوم الإحالة في الكلام عند سيبويه، وأن يضع لها حدودا تخرجها من غيرها من الأحكام الأخرى التي يستخدمها صاحب الكتاب، كما يحاول البحث أن يتتبع كل المواضع التي ورد فيها الحكم بالإحالة عند سيبويه ليرى المقاصد التي كان يرمي إليها من وصف الكلام بهذه الصفة والصور التي تشترك في كونها مستحيلة عنده، وما الضابط أو الضوابط التي تجعلها كذلك في نظره؟

يجدر بنا قبل أن ننظر في معنى الإحالة عند سيبويه ونستقصي الأمثلة التي أوردها مطلِقا عليها الحكم بأنها من باب المحال أن نتعرف المعنى المعجمي للكلمة وما أوردته المعاجم من حدودٍ توضح ذلك المعنى وتميزه.

تكاد المعاجم اللغوية تتفق في بيان معنى المحال من الكلام؛ فلا فرق بينها ولا اختلاف:

– فابن منظور يعرف المحال من الكلام بأنه "ما عدل به عن وجهه" ويجعل المحال قرينا للفاسد إذ يقول" ويقال أحلت الكلام أحيله إحالة إذا أفسدته" وقد أورد في سياق بيان المحال وتمييزه من غيره من الكلام قولا للخليل رواه ابن شميل يقسم الكلام فيه إلى أقسام باعتبار المعنى والقصد؛ إذ يقول "المحال الكلام لغير شيء، والمستقيم كلام لشيء، والغلط كلام لشيء لم تُرِده، واللغو كلام لشيء ليس من شأنك، والكذب كلام لشيء تَغُرُّ به" . وواضح أنّ المحال كما ورد عن الخليل هو كلام لا معنى فيه، في مقابل كل الأقسام الأخرى التي تشتمل على معنى ولكنها تختلف في قصد المتكلم بالكلام وإرادته(١).

– ولا يختلف الفيروزابادي عن ابن منظور في تعريف المحال من الكلام؛ فهو عنده "ما عدل عن وجهه كالمستحيل"(٢)

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ/ ١٣١١م )، **لسان العرب**، ( مادة حول) و لم أجد في معجم العين ما نسبه ابن شميل إلى الخليل، ولكني وجدت ما هذا نصه : " ورجلٌ مِحْوالٌ: كثير مُحالِ الكلام، والمحال من الكلام: ما حُوّل عن وجهه. وكلامٌ مُسْتَحيلٌ: محالٌ.

(٢) الفيروزبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب ( ت ٨١٦هـ /١٤١٣)، **القاموس المحيط** ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٢. (مادة حول) .

– أما الزبيدي فيزيد عليهما بإيراد بعض الأقوال التي تحدد المحال من الكلام بمحددات أخرى غير العدول عن وجه الكلام كقوله نقلا عن الراغب: "هو ما جمع فيه بين المتناقضين، وذلك يوجد في المقال، نحو أن يقال جسم واحد في مكانين في حالة واحدة. أو هو "الذي لا يتصور وجوده في الخارج" أو هو "الباطل"[١].

– ولا بأس أن نورد هنا ما جاء في كتاب التعريفات للجرجاني من توضيح للمحال لأنه يتوافق في جانب منه مع أحد الأوجه التي أوردها الزبيدي في التاج، يقول الجرجاني: "المحال ما يمتنع وجوده في الخارج. المحال الذي أحيل عن جهة الصواب إلى غيره، ويراد به في الاستعمال ما اقتضى الفساد من كل وجه كاجتماع الحركة والسكون في جزء واحد"[٢].

ويتضح لنا من التعريفات والحدود السابقة أنّ المحال في الكلام هو عدول عن الوجه أو الصواب، وأنّ درجة العدول هذه تصل إلى أقصاها بحيث يصبح الكلام "فاسدا" و"باطلا" أو "لغير شيء"، فهو خال من المعنى، وهو كلام يصور حالة يمتنع وجودها في الخارج "الوجود" كاجتماع النقيضين. فالجمع بين النقيضين هو الصورة المثلى للكلام المحال، لأن ذلك لا يمكن تحققه بحال من الأحوال.

و لم يرد في الحدود والإشارات السابقة إشارة إلى ارتباط المحال بأي بعد نحوي أو تركيبي، إذ ليس للمحال من الكلام علاقة بما يجوز وما لا يجوز نحويا، فهو يدور في فلك المعاني والدلالات التي يصورها التركيب ويفهمها العقل، فإن استشكل الفهم وانتفى وجود الكلام في الخارج كان الكلام واقعا في حدود المحال.

ولا شك أنّ كل الحدود السابقة – ما عدا ما نُسِبَ إلى الخليل- جاءت تالية لما أصّله سيبويه في الكتاب، ونستطيع أن نقول إن بُذورَ تَشَكُّلِ تَصَوُّرٍ للكلام المحال قد ظهرت ابتداء في الكتاب، ثم تطورت أو ازدادت وضوحا وتحديدا عند من جاء بعده من النحاة واللغويين والبلاغيين خاصة، وهذا أمر سنشير إليه لاحقا. فما المحال عند سيبويه؟ وما هي ضوابط الحكم على الكلام عنده بأنه كلام محال؟

قبل أن نستطرد في بيان هذه الضوابط نشير إلى أنّ مصطلح محال وبعض الألفاظ المشتركة معه في أصل الاشتقاق تكررت في الكتاب ستا وخمسين مرة، ويمكن توضيح ذلك بالجدول التالي:

| الكلمة | محال | إحالة | أحال | أحلت | استحال | استحالوا | يستحيل | تستحيل | محيل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| تكرارها | ٤٥ | ١ | ٢ | ١ | ١ | ٢ | ٢ | ١ | ١ |

(١) الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت ١٢٠٥هـ/ ١٧٩٠م)، **تاج العروس**، تحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، وزارة الإعلام ، الكويت، ١٩٨٩. (مادة حول)

(٢) الجرجاني، علي بن محمد الشريف (ت ٧٣٢هـ / ١٣٣١م) ، **كتاب التعريفات**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٥، (محال).

وأول موضع يظهر فيه المصطلح هو في الباب السادس الذي يأتي ضمن سبعة أبواب تقع في مقدمة الكتاب وتؤصل لكثير من الأحكام والقواعد التي تضمنتها. وهو باب "الاستقامة من الكلام والإحالة" الذي يقول فيه سيبويه: " هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة: فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب. فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس وسآتيك غدا. وأما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره فتقول: أتيتك غدا وسآتيك أمس. وأما المستقيم الكذب فقولك: حملت الجبل، وشربت ماء البحر ونحوه. وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه نحو قولك: قد زيدا رأيت، وكي زياد يأتيك، وأشباه ذلك. وأما المحال الكذب فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس"[(١)].

ويبدو واضحا أنّ سيبويه يقسم الكلام قسمين كبيرين الأول كلام مستقيم والثاني كلام محال، وأنه يقع تحت هذين القسمين أقسام فرعية أخرى. كما هو مذكور في نصه السابق. والناظر في النص سيلاحظ أنّ سيبويه لم يضع حدا للكلام المستقيم و لم يأت به منفردا، بل أتى به موصوفا، فهو إما مستقيم حسن، وإما مستقيم كذب، وإما مستقيم قبيح. والذي يظهر أنّ المستقيم الحسن هو نفسه المستقيم، فكل كلام مستقيم هو مستقيم حسن[(٢)].

أما المحال فقد جاء ابتداء مجردا من الصفة، وقد وَضَعَ له حدا يعرف به، فهو أن تنقض أول كلامك بآخره، فالمحال – عند سيبويه- ما اشتمل على تناقض يفضي به إلى الخروج عن المقبولية والفهم. يقول السيرافي في ذلك: "ومعنى أنه محال أنه أحيل عن وجهه المستقيم الذي به يفهم المعنى إذا تُكُلِّم به"[(٣)] ، ورغم أنّ مفهوم الإحالة الذي يتحدث عنه السيرافي قد يخرج عن حدود التناقض الذي أصّله سيبويه؛ فإحالة الكلام عن وجهه المستقيم قد يكون بطرق تتجاوز التناقض وتتعداه، إلا أنّ السيرافي عاد فقصر الإحالة – مقتفيا أثر سيبويه- على التناقض، فقال: " المحال هو الكلام الذي يوجب اجتماع

---

(١) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت ١٨٠هـ/ ٧٩٦م)، **الكتاب**، تحيقي عبد السلام هارون، ط٣، عالم الكتب، بيروت، ١ج، ص٢٥-٢٦

(٢) انظر في التعليق على نص سيبويه السابق: الموسى، نهاد ، **نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث**، ط،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠. ص١٠٣ . و بحيري، سعيد حسن، **عناصر النظرية النحوية في كتاب سيبويه: محاولة لإعادة التشكيل في ضوء الاتجاه المعجمي الوظيفي**، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٥٠ وما بعدها. وحماسة، محمد عبد اللطيف، **النحو والدلالة**، ط١، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٦١ وما بعدها. و ص٤٠-٤١. والمنصف عاشور، "ملاحظات حول رسالة سيبويه في الكتاب: مشروع قراءة في النظريات النحوية العربية"، **حوليات الجامعة التونسية**، ع٣، ١٩٨٩، ص ١٦٩-١٩٩ . و النجار،لطيفة ، **منزلة المعنى في نظرية النحو العربي**، ط١، دار العالم العربي، دبي، ٢٠٠٣ ، ص ٨٤- ٨٦ .

(٣) السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبدالله ( ت ٣٦٨هـ / ٩٧٨م)، **شرح كتاب سيبويه**، تحقيق: رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ج ٢، ص٩٠.

المتضادات"[١].

والذي يدعو إلى التأمل هو القسم الثاني من المحال وهو المحال الكذب، وهو قسم لم يضع له سيبويه حدا ولكنه اكتفى بالتمثيل له بقوله " سوف أشرب ماء البحر أمس"؛ إذ يبقى مصدر الإحالة فيه قائما على الجمع بين النقيضين "سوف وأمس". أما الكذب فمردود إلى طبيعة الحدث المتضمن في الجملة الذي لا يقبل في التصور إلا على أنه مجاز. فالمحال الكذب – عند سيبويه- هو في حقيقته مستقيم كذب تضمن جمعا بين نقيضين.

وقد خالف أبو الحسن الأخفش سيبويه في هذا، ورأى أنه لا وجود لكلام يقال فيه محال كذب، ووضع حدا للمحال أوسع من حد سيبويه فقال: "وأما المحال فهو ما لا يصح له معنى، ولا يجوز أن تقول فيه صدق ولا كذب، لأنه ليس له معنى. ألا ترى أنك إذا قلت: أتيتك غدا لم يكن للكلام معنى تقول فيه صدق ولا كذب"[٢].

والذي يبدو لي أنّ ما ذهب إليه الأخفش أقرب إلى الصواب والقبول، وهو أقرب كذلك إلى ما سنراه عند سيبويه وهو يحكم على الكلام بالإحالة من خلال الأمثلة التي سيعرض لها، إذ لا وجود لكلام محال كذب بعد ذلك في الكتاب، وكل الأمثلة التي حكم عليها سيبويه بالإحالة فيما بعد هي أمثلة منتفية المعنى في الأصل، فكيف السبيل إلى وصفها بصدق أو كذب؟ بل إنّ سيبويه نفسه يضع "المحال" في مقابل "الكلام" فيقول: " .. فإن أخرجت الفاء فقلت : أيَّ من يأتيني نحدثُه، فهو **كلام** في الاستفهام، **محال** في الإخبار"[٣] . فكأنّ المحال عنده خارج عن حدود الكلام، وهو على ذلك لا سبيل إلى وصفه بالصدق والكذب.

**- الإحالة ومفهوم التناقض :**

ويبدو لمن يتتبع المواضع التي ورد فيها مصطلح "محال" في الكتاب أنّ الإحالة عند سيبويه قد تتجاوز أحيانا حدود التناقض الذي اعتمده في حدّه، وتتسع دائرتها لتشمل أشكالا أخرى خالية من مفهوم التناقض لكنها تتضمن علاقات مرفوضة لا يمكن أن تتحقق بسبب خلل في التركيب تتعدد أسبابه ومصادره[٤]. أما مفهوم التناقض في الكلام المحال فإنه لم يظهر مباشرا واضحا إلا في مواضع معدودة من مجموع المواضع التي ورد فيها استخدام المصطلح عنده، إضافة إلى الموضع الأول الذي أصّل فيه تعريف

---

(١) السيرافي، **شرح كتاب سيبويه** ، ج٢، ص ٩٠.

(٢) سيبويه ، **الكتاب**، ج١، ص ٢٦ ، الهامش الأول . لاحظ أنّ تعريف الأخفش للمحال قريب جدا من التعريف المنسوب للخليل بن أحمد. وانظر في رد السيرافي على الأخفش : السيرافي ، **شرح كتاب سيبويه**، ج٢، ص٩٠ .

(٣) سيبويه ، **الكتاب**، ج٢ ، ص٤٠٦ .

(٤) وهو في هذه المواضع يقترب من تعريف الأخفش للمحال.

الكلام المحال، وقد أشرنا إليه آنفا.

فمن ذلك ما ورد في سياق حديثه عن الاستدراك بـ (لكنْ)؛ إذ يقول: " فإن قلت مررت برجل صالح ولكنْ طالح، فهو محال؛ لأن لكنْ لا يتدارك فيها بعد إيجاب ولكنها يثبت بها بعد النفي"(١) . وهذا يعتمد على حكم "لكنْ" في الاستعمال كما أشار إليه سيبويه " إذ كان حكمها أن تقع بين كلامين متغايرين"(٢) في النفي والإثبات. فإن انتفى التغاير بين الجملتين أدى ذلك إلى إثبات معنيين متناقضين في كلام واحد، كأن يكون الرجل صالحا طالحا في آن.

ومنه ما جاء في أثناء حديثه عن كم الخبرية، وجواز العطف عليها بلا، إذ "تقول: كم قد أتاني! لا رجل ولا رجلان، وكم عبد لك! لا عبد ولا عبدان، فهذا محمول على ما حمل عليه كم لا على ما تعمل فيه كم، ... وهذا جائز في التي تقع في الخبر.. ولو قلت: كم لا رجلا ولا رجلين، في الخبر أو الاستفهام كان غير جائز، لأنه ليس هكذا تفسير العدد، ولو جاز ذا لقلت: له عشرون لا عبدا ولا عبدين، فلا رجل ولا رجلان توكيد لكم لا للذي عمل فيه، لأنه لو كان عليه كان محالا وكان نقضا"(٣) ، والتناقض هنا في الجمع بين معنى كم الدال على الكثرة ومعنى النفي المفهوم من "لا" الذي ينفي الكثرة وغيرها؛ إذ لا يمكن أن تفسَّر الكثرة وتبيَّن بنفيها.

ومنه ما جاء قريبا من حديثه في الباب السادس حين كان يؤصل للمعنى المحال ويضع له حدّا، وهو الكلام الذي يجمع بين زمنين متغايرين، إذ يقول: " وتقول: ما أعدو أن جالستك، أي أن كُنتُ فعلت ذلك، أي ما أجاوز مجالستك فيما مضى، ولو أراد ما أعدو أن جالستك غدا كان محالا ونقضا، كما أنه لو قال: ما أعدو أن أجالسك أمس كان محالا"(٤).

وقد يكون من الإحالة القائمة على التناقض ما أورده سيبويه من تحليل للتركيب الذي يتضمن "أم " المتصلة للتعيين التي يراها مساوية لأيّ الاستفهامية في أن كلا منهما يتطلب تعيين أحد الشيئين، فهما يقومان على تصور في ذهن السائل، وعلى المسؤول أن ينطلق في إجابته من هذا التصور، وإلا فإنه قد

---

(١) سيبويه، **الكتاب**، ج ١، ص٣٤٥.

(٢) ابن يعيش، موفق الدين أبو البقاء يعيش ( ت ٦٤٣هـ / ١٢٤٥م) ، **شرح المفصل**، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١، ج ٤، ص٥٦٢ . وانظر: المبرد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، ج ٤، ص١٠٧ . والرضي الاستراباذي، محمد ابن الحسن (ت ٦٨٦هـ / ١٢٦٩م) ، **شرح كافية ابن الحاجب**، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ج٤،ص٣٩٤.

(٣) سيبويه، **الكتاب**، ج٢، ص١٦٨. وفي الأشباه والنظائر " وأن الخبرية يعطف عليها بلا فيقال: كم مالك لا مائة ولا مائتان، وكم درهم عندي لا درهم ولا درهمان. لأن المعنى كثير من المال وكثير من الدراهم لا هذا المقدار بل أكثر منه.. ولا يجوز في الاستفهامية لأن "لا" يعطف بها بعد موجب لأنها تنفي عن الثاني ما ثبت للأول و لم يثبت شيء في الاستفهام" السيوطي، جلال الدين أبو الفضل عبد الرحمن بن الكمال (ت ٩١١هـ / ١٥٠٥م ) ، **الأشباه والنظائر**، تحقيق فايز ترحيني ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٤. ج٢، ص٢٧١.

(٤) سيبويه، **الكتاب**، ج ٣، ص٥٥ .

يدخل في حيّز الكلام المحال؛ يقول سيبويه: " هذا باب أم إذا كان الكلام بها بمنزلة أيهما وأيهم وذلك قولك: أزيدٌ عندك أم عمروٌ، وأزيداً لقيت أم بشراً؟ فأنت الآن مدَّع أنَّ عنده أحدهما، لأنَّك إذا قلت: أيهما عندك، وأيَّهما لقيت. فأنت مدّعٍ أنّ المسئول قد لقي أحدهما،أو أنّ عنده أحدهما، إلاَّ أن علمك قد استوى فيهما لا تدري أيهّما هو.

والدليل على أن قولك: أزيدٌ عندك أم عمروٌ ؟ بمنزلة قولك: أيّهما عندك؟ أنَّك لو قلت: أزيدٌ عندك أم بشرٌ؟ فقال المسئول: لا، كان محالا، كما أنَّه إذا قال: أيهّما عندك؟ فقال: لا فقد أحال"[١].

وهذه الإحالة قائمة على التدافع بين مفهوم الاستفهام عن التصور الذي في ذهن السائل، ومفهوم الاستفهام عن التصديق الذي أجاب عنه المسؤول[٢]؛ لأنّ "هذا النوع من السؤال الاستدراكي يثبت بأنّ واحدا من الاثنين صحيح. فنفي الاثنين يبطل التركيب كله وكذلك اصطلاحه الاجتماعي الذي يعتمد عليه"[٣].

وقد يكون منه أيضا ما جاء في سياق الحديث عن العطف على مجرور ربّ وكل، كما في قولهم: ربّ رجل وأخيه، وكل شاة وسخلتها، فالمعطوف نكرة، ولا يعتد بالضمير المتصل به لأنه عائد على نكرة، لأنك "تريد شيئا من أُمّةٍ، كل واحد منهم رجل، وضممت إليه شيئا من أمّةٍ، كلهم يقال له أخ، ولو قلت: وأخيه وأنت تريد شيئا بعينه كان محالا"[٤]. وهذه الإحالة متأتية من التناقض بين ما تدل عليه ربّ وما تدل عليه المعرفة في العربية؛ إذ إن معنى قولنا "ربّ رجل يقول ذلك: قل من يقول ذلك من الرجال، فلذلك "اختصت بالنكرة دون غيرها، ولأنها نظيرة كم .. إذ كانت كم للتكثير ورب للتقليل، والتكثير والتقليل لا يتصوران في المعارف"[٥] ؛ لأن المعارف تدل على شيء واحد لا يحتمل تكثيرا ولا تقليلا.

**- الإحالة بعيدا عن مفهوم التناقض :**

أما المواضع الأخرى التي ورد فيها المصطلح فتبتعد عن الجمع بين النقيضين، وتتحقق فيها الإحالة بأشكال أخرى يجمعها – في الغالب – خلو الكلام من المعنى أو فساد يعتريه فيجعله مما لا يفهم أو يقبل. ويتفاوت الفساد ويختلف بحسب القاعدة التي يخرقها التركيب أهي دلالية تتصل بالمعاني وما تقوم عليه من

---

(١) سيبويه، **الكتاب**، ج ٣، ص١٦٩ .

(٢) من الممكن تصنيف هذا النوع من المحال تحت ما سماه حازم القرطاجني : " تدافع بين المعاني وأغراض الكلام". انظر : القرطاجني، أبوالحسن حازم ( ت ٦٨٤هـ / ١٢٨٥م) **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، ص١٣١.

(٣) كارتر، ميخائيل ج، "قراءة ألسنية للتراث اللغوي العربي الإسلامي: نحوي عربي من القرن الثامن الميلادي، مساهمة في تاريخ اللسانيات" ، **حوليات الجامعة التونسية**، ع ٢٢، ١٩٨٣، ص ٢٣٢.

(٤) سيبويه، **الكتاب**، ج ٢، ص٥٥ .

(٥) ابن يعيش، **شرح المفصل**، ج ٤، ص٤٨٣. وانظر : المبرد، **المقتضب**، ج ٤، ص١٦٤ . و الرضي، **شرح الكافية**، ج ٤، ص٣٠٠ .

علاقات كثيرة متداخلة على اختلاف مكونات المعنى وتعدد مستوياتها أم هي تقديرية تأويلية تقوم على تأويل للكلام يؤدي إلى خرق بعض الأصول التي ينطلق منها النحاة ويعتمدونها في سنّ القوانين والحكم على الكلام بالصحة أو الخطأ. ومن الممكن أن نصنف صور الإحالة هذه إلى أقسام، منها:

**١. الإحالة ونقص الكلام:**

قد تبرز الإحالة عند سيبويه في الكلام الذي لم تكتمل عناصره، فهو كلام ناقص، ونقصه يؤدي إلى قصوره عن أداء معنى يفهمه المخاطب، فالإحالة هنا من الممكن أن ترفع عن الكلام بإتمامه وإكمال ما يعتريه من نقص. وغالبا ما يأتي الحكم بالإحالة في هذا النوع عند سيبويه في سياق عقد مقارنات بين تراكيب يتصف بعضها بأنه محال لا سبيل إلى قبوله في منطق اللغة المعتمد عند أبناء العربية بسبب نقص دلالي أو تركيبي يجرده من المعنى في مقابل تراكيب مستقيمة مكتملة البناء تشتمل على كل العناصر اللازمة لتكوين معنى تام يقبله الفهم ويدركه العقل.

من ذلك مثلا قوله: " هذا باب الجزاء إذا كان القسم في أوله: وذلك قولك: والَّله إن أتيتني لا أفعل، لا يكون إلا معتمدةً عليه اليمين. ألا ترى أنَّك لو قلت: والله إن تأتني آتك لم يجز ولو قلت والَّله من يأتني آته كان محالاً، واليمين لا تكون لغواً كلا والألف؛ لأن اليمين لآخر الكلام وما بينهما لا يمنع الآخر أن يكون على اليمين، وإذا قلت أإن تأتني آتك فكأنك لم تذكر الألف، واليمين ليست هكذا في كلامهم"(١). وقد فسّر النحاة ذلك بقولهم: "إن اليمين لا يقع إلا على مقسم به ومقسم عليه"(٢) . فإسقاط أحدهما يحيل الكلام عن وجهه، لأنه ينتج تركيبا ناقصا لا يُتصور له معنى، ولذلك يلجأ سيبويه إلى المقارنة بين اليمين وهمزة الاستفهام التي لا تعتمد على جزء آخر تكمل به كلاما.

ومنه ما أورده في سياق المقارنة بين "أيّ" الاستفهامية و"أيّ" الموصولة؛ إذ يقول: "وتقول في شيء آخر: أيُّ من إن يأتنا نعطه نكرمُه؟ فهذا إن جعلته استفهاما فإعرابه الرفع، وهو كلام صحيح. من قبل أن يأتنا نعطه صلة لمن فكمل اسما....فكأنك قلت: أيُّ القوم نكرمه، وأيهم نكرمه؟ ...فإن جعلت الكلام خبرا فهو محال؛ لأنه لا يحسن أن تقول في الخبر: أيهم نكرمه. ولكنك إن قلت: أيَّ من إن يأتنا نعطه نكرمْ نُهينُ، كان في الخبر كلاما، لأن أيهم بمترلة الذي في الخبر، فصار نكرم صلة، وأعملت نهين، كأنك قلت: الذي نكرم نهين"(٣).

---

(١) سيبويه، **الكتاب**، ج ٣، ص٨٤ . ففي هذا النوع من التركيب يحرص على إكمال ركني القسم، ولا ينظر في إكمال ركني الشرط. لأن بالقسم يتم المعنى ويستقيم.

(٢) المبرد، **المقتضب**، ج ٢، ص٣٣٦ .

(٣) سيبويه، **الكتاب**، ج ٢، ص٤٠٥ . وانظر أيضا ص ٤٠٦؛ إذ يورد مقارنات أخرى بين الموصولة والاستفهامية تكون صحيحة مع الثانية محالة مع الأولى بسبب عدم اكتمال بناء الجملة فيها.

فهذا الحكم بالإحالة قائم على حاجة "أيّ" الموصولة إلى صلة تكمل بها، واستغناء الاستفهامية عن ذلك. ولذلك كان الكلام مستقيما معها محالا مع الموصولة للنقص الذي يعتريه ويحيله عن وجهه الصحيح الذي يفهم معنى. ويمكننا أن نوضح ذلك في الجدول التالي:

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| أيُّ | مَنْ | إن يأتنا نعطه | نكرمُهُ؟ | | = | أيُّ | القوم | نكرمُهُ؟ | | كلام لاكتمال الجملة |
| م | مض | صلة مض | خ | | | م | مض | خ | | |
| أيُّ | مَنْ | إن يأتنا نعطه | نكرمه | | = | أيُّ | القوم | نكرمه | | محال لنقص الخبر |
| م | مض | صلة مض | صلةأي | | = | م | مض | صلةأي | | |
| أيُّ | من | إن يأتنا نعطه | نكرمه | تهين | = | أيُّ | القوم | نكرمُه | تهين | كلام لاكتمال الجملة |
| م | مض | صلة مض | صلةأي | خ | = | م | مض | صلةأي | خ | |

**٢. الإحالة وغياب المرجع:**

وتأتي بعض صور المحال عند سيبويه قريبة جدا من حدّ الجرجاني الذي يقول فيه – كما أوردنا آنفا- المحال ما يمتنع وجوده في الخارج، فهو ما تضمن معنى يفتقر إلى مرجعية في الوجود، فالمرجع الواقعي للمعنى غائب أو مفقود، ومن ذلك قوله في باب البدل: "مررت برجل حمارٍ ، فهو على وجه محال، وعلى وجه حسن. فأما المحال فأن تعني أن الرجل حمار. وأما الذي يحسن فهو أن تقول: مررت برجل، ثم تبدل مكان الرجل فتقول: حمار، إما أن تكون غلطت أو نسيت فاستدركت، وإما أن يبدو لك أن تضرب عن مرورك بالرجل وتجعل مكانه مرورك بالحمار بعد ما كنت أردت غير ذلك"(١) . إذ يمتنع في الوجود أن يكون رجلا وحمارا في آن معا على الحقيقة(٢).

ويمكن أن يكون ما جاء في باب الاستثناء من هذا القسم الذي يمتنع تحققه في الوجود؛ إذ يجب نصب ما بعد إلا في الاستثناء التام الموجب ولا يجوز إتباعه على البدلية بخلاف الاستثناء المنفي؛ لأنك إذا قلت "أتاني إلا أبوك كان مُحالاً. وإنما جاز ما أتاني القومُ إلا أبوك لأنه يحسن لك أن تقول: ما أتاني إلا أبوك "(٣). ولبيان وجه الإحالة في الأول يقول الأنباري: "فإذا قيل: لم جاز البدل في النفي ولم يجز في الإيجاب؟ قيل لأن البدل في الإيجاب يؤدي إلى محال، وذلك لأن المبدل منه يجوز أن يقدر كأنه ليس في الكلام، فإذا قدرنا هذا في الإيجاب كان محالا، لأنه يصير التقدير جاءني إلا زيد، ويصير المعنى أنّ جميع الناس جاءوني إلا زيد، وهذا لا يستحيل في النفي كما يستحيل في الإيجاب؛ لأنه يجوز ألا يجيئه أحد إلا

(١) سيبويه، **الكتاب**، ج ١، ص٤٣٩.
(٢) لا على التشبيه.
(٣) سيبويه، **الكتاب** ، ج ٢، ص٣٣٠ .

زيد"(١). فوجه الإحالة فيه أنّ مجيء جميع الناس إليه – كما يُفْهِم التركيب على ما قدّره النحاة– مما يمتنع وقوعه في الوجود، فهو على ذلك محال.

وقريب منه الحكم على "إلا" بأنها صفة بمعنى غير وامتناع كونها أداة للاستثناء، كما في قولك: لو كان معنا رجل إلا زيدٌ لهلكنا. " والدليل على أنه وصف أنك لو قلت: لو كان معنا إلا زيد لهلكنا وأنت تريد الاستثناء لكنت قد أحلت"(٢).

ومنه ما جاء في سياق المقارنة بين تفضيل الشيء على غيره وتفضيل الشيء على نفسه باعتبارين مختلفين، كقولنا:

- مررت برجل خيرٌ منه أبوه
- ما رأيت رجلا أبغضَ إليه الشر منه.

إذ الابتداء في الثاني محال؛ لأنك إذا قلت: "أبغضُ إليه منه الشر لم يجز، ولو قلت خيرٌ منه أبوه جاز"(٣) . لأن ذلك يؤدي إلى تفضيل الشيء على نفسه مطلقا.كأننا نقول: الشر أبغض إلى (زيد) من (زيد)، وهذا ممتنع في الوجود والتصور معا.

وقد يكون من هذا الباب ما يتصل بتحديد معمولات الفعل، وما يجوز أن يتعدى إليه الفعل وما لا يجوز، إذ يرتبط ذلك عند سيبويه بمعنى الفعل وما يتطلبه هذا المعنى من معمولات يتعدى إليها؛ فلا يمكن أن يتعدى الفعل إلى أي معمول من دون أن يعوّل في ذلك على معناه، وإلا فإن ذلك قد يقود إلى كلام لا يمكن تصوره لانتفاء تحققه في الوجود(٤). فمن ذلك قوله: " وزعم الخليل رحمه الله أن قولهم: ربحت الدرهمَ درهما محال، حتى تقول: في الدرهم وللدرهم"(٥)؛ إذ إن الفعل "ربح" لا يتطلب مفعولين ينصبهما، ولا يستلزم معناه ذلك، وعليه فإن التركيب السابق محال لأنه يتنافى مع حاجة الفعل ومعناه الذي يحدد عدد معمولاته ونوعها، ولأنه – بذلك- ينتج معنى غير قابل للتحقق أو التصور.

وأوضح منه ما أورده في سياق تحديد العامل في المفعول معه؛ إذ يرى سيبويه أنّ الفعل هو العامل في المفعول معه وليست الواو كما هو رأي بعض النحاة، ولكي يثبت ذلك يلجأ إلى التمثيل فيقول: "كأنك

---

(١) ابن الأنباري، أبو البركات عبد الرحمن ( ت ٥٧٧هـ / ١١٦١م ) **أسرار العربية**، تحقيق فخر صالح قدارة، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٥ ، ص ١٨٩.
(٢) **الكتاب** ٢/٣٣١ .
(٣) سيبويه، **الكتاب**، ج ٢، ص٣٢ .
(٤) على الرغم من أن ذلك لا يعني الربط بين التصور والوجود؛ إذ يمكن أحيانا تحقق المعنى في التصور وعدم تحققه في الوجود، فهل يطلق على هذا النوع من الكلام حكم الإحالة؟
(٥) سيبويه، **الكتاب**، ج ١، ص٣٩٥ .

قلت في الأول: ما صنعت أخاك[١]، وهذا محال ، ولكن أردت أن أمثل لك"[٢] . فهذه الجملة ( ما صنعت أخاك) يوردها سيبويه للتدليل على أنّ الناصب للمفعول معه هو الفعل، ولكنه يتدارك على نفسه فيوضح أنّها مما لا يمكن تحققه في الواقع، لعدم إمكانية تعدي الفعل "صنع" إلى المفعول" أخاك" ، فهو مما لا يقع في الوجود ولا يتصور في الذهن.

وقريب من ذلك امتناع تعريف الاسم بالألف واللام والإضافة معا، ولذلك يحكم سيبويه على الكاف في قولهم "النجاءك" وأمثالها بأنها حرف وليست ضميرا، لأنها "لو كانت اسما لكان النجاءك محالا، لأنه لا يضاف الاسم الذي فيه الألف واللام"[٣] ، إذ "لا يدخل تعريف على تعريف"[٤] ؛ لأن الألف واللام تعرفان الاسم بالعهد والإضافة تعرفه بالملك والاستحقاق، فاختلفت جهتا التعريف في كل منهما فامتنع الجمع بينهما، لأنه لا يمكن أن يكون لمثل هذا الاسم مرجع في الوجود أو تصور في الذهن.

### ٣. الإحالة والكلام المفكك:

ومن صور المحال عند سيبويه الكلام الذي تتفكك العلاقات فيه بين الكلمات فتصبح بلا رابطة دلالية أو تركيبية، فيستحيل – حينها- أن يكون للكلام معنى مفهوم معقول؛ لأن المعنى قائم – عند مستوى معين من مستوياته- على وجود روابط لغوية تربط بين عناصره فإذا فككت هذه الروابط فُقِد المعنى، ودخل الكلام في حيّز المحال.

ويتجلى هذا القسم بوضوح عند سيبويه في سياق حديثه عن الضمائر المتصلة والمنفصلة، فالأولى في اللغة استعمال المتصلة منها، وعدم اختيار الضمير المنفصل في أي موضع يجوز فيه استعمال المتصل، يقول سيبويه: "واعلم أنه قبيح أن تقول: رأيت فيها إياك، ورأيت اليوم إياه، من قبل أنك قد تجد الإضمار الذي هو سوى إيّا، وهو الكاف في رأيتك فيها، والهاء التي في رأيته اليوم،... وأما: ما أتاني إلا أنت، وما رأيت إلا إياك، فإنه لا يدخل على هذا، من قبل أنه لو أخر إلا كان الكلام محالا، ولو أسقط إلا كان الكلام منقلب المعنى وصار الكلام على معنى آخر"[٥] لأننا في مثل: ما أتاني إلا أنت لو اخترنا الضمير المتصل لاضطررنا إلى تأخير إلا فيصبح الكلام[٦]:

(١) في تفسير قولنا : ما صنعت وأخاك.

(٢) سيبويه، **الكتاب**، ج ١، ص٢٩٩. وانظر : الأعلم الشنتمري، أبو الحجحا يوسف بن سليمان بن عيسى ( ت ٤٧٦هـ / ١٠٨٣م) ، **النكت في تفسير كتاب سيبويه**، تحقيق: رشيد بلحبيب، المملكة المغربية، ١٩٩٩، ج ١، ص.

(٣) سيبويه، **الكتاب**، ج ١، ص٢٤٤.

(٤) المبرد، **المقتضب**، ج ٤، ص٢٣٩ .

(٥) سيبويه، **الكتاب**، ج ٢، ص٣٦١ .

(٦) على افتراض أنّ الكلام قد تمّ وكمل.

- ما أتيتني إلا
- ما رأيتك إلا

وهذا كلام خال من المعنى تماما، بسبب انعدام وجود روابط دلالية وتركيبية تربط عناصره بعضها ببعض.

ومن هذا القسم قول سيبويه: " واعلم أنه محال أن تقول: عبدالله نعم الرجل، والرجل غير عبدالله ، كما أنه محال أن تقول عبدالله هو فيها، وهو غيره "[1] . لأنه إذا كان "الرجل" يعود على شخص غير عبد الله انفكت العلاقة بين المبتدأ (عبدالله) والخبر (نعم الرجل) ففقد الكلام معناه، فقولهم: نعم الرجل، معناه: محمود في الرجال[2]. وهذا لا يمكن أن يراد إذا كان المقصود بالرجل شخصا بعينه، لأن ذلك إيذان بانقطاع الرابط بين طرفي الجملة.

وقد يكون منه ما يورده سيبويه – في مواضع مختلفة – من حديث حول ضرورة التطابق بين الصفة وموصوفها في التعريف والتنكير والإفراد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث؛ لأن عدم التطابق يفكك العلاقة بينهما، فيحيل الكلام عن وجهه. يقول سيبويه في باب ما ينصب فيه الاسم لأنه لا سبيل إلى أن يكون صفة: "واعلم أنه لا يجوز أن تصف النكرة والمعرفة، كما لا يجوز وصف المختلفين، وذلك قولك: هذه ناقة وفصيلها الراتعان. فهذا محال؛ لأن الراتعان لا يكونان صفة للفصيل ولا للناقة، ولا تستطيع أن تجعل بعضها نكرة وبعضها معرفة. وهذا قول الخليل رحمه الله"[3] . ويقول في باب ما غلبت فيه المعرفة النكرة: "هذان رجلان وعبدالله منطلقين. وإنما نصبت المنطلقين لأنه لا سبيل إلى أن يكون صفة لعبدالله، ولا أن يكون صفة للاثنين، فلما كان ذلك محالا جعلته حالا صاروا فيها. وهذا شبيه بقولك: هذا رجل مع امرأة قائمين"[4].

ومن هذا الباب وجوب التطابق في الإعراب بين المتعاطفيْن، لأنه يشير إلى دخولهما في علاقة تركيبية ودلالية واحدة، فإذا انتفى التطابق دل ذلك على تفكك العلاقة بينهما وانعدام الرابط الذي يربطهما، يقول سيبويه: " هذا باب ما يرتفع بين الجزمين وينجزم بينهما .... وأمَّا ما ينجزم بين المجزومين فقولك: إن تأتني ثمَّ تسألْني أعطك، وإن تأتني فتسألْني أعطك، وإن تأتني وتسألْني أعطك. وذلك لأنَّ هذه

(١) سيبويه، **الكتاب**، ج ٢، ص١٧٧ .

(٢) انظر : المبرد، **المقتضب**، ج ٢، ص١٤٩.

(٣) سيبويه، **الكتاب**، ج ٢، ص٥٩ . وفي **المقتضب** ٣١٤/٤ " الحال يجوز لهما والنعت لا يصلح من أجل عبدالله"

(٤) سيبويه، **الكتاب**، ج ٢، ص٨١ . وفي **اللباب**: " وإنما كانت الصفة كالموصوف في التعريف والتنكير والإفراد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث والإعراب لأن الصفة هي الموصوف في المعنى ، ومحال أن يكون الشيء الواحد معرفة ونكرة ومفردا وأكثر في حال واحدة" . العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله ( ت ٦١٦هـ / ١٢١٩م) ، **اللباب في علل البناء والإعراب**، تحقيق: عبد الإله النبهان، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٥. ج١، ص ٤٠٥.

الحروف يشركن الآخر فيما دخل فيه الأول. وكذلك أو وما أشبههنّ.ولا يجوز في ذا الفعل الرفع. وإنَّما كان الرفع في قوله متى تأته تعشو، لأنَّه في موضع عاش، كأنه قال: متى تأته عاشياً. ولو قلت متى تأته وعاشياً كان محالاً. فإنَّما أمرهن أن يشركن بين الأوّل والآخر"[١].

ويتجاوز سيبويه – في باب العطف – شرط التطابق الإعرابي بين المتعاطفين إلى شرط آخر قائم على منطقية التشارك بينهما؛ فلا يكفي -لتحقيق التماسك بين عناصر التركيب العطفي- أن يتطابقا في الإعراب فقط، بل يجب أن يشتركا – دلاليا- في قبولهما الارتباط بالعامل، وإلا فإن انتفاء هذا الشرط مؤذن أيضا بتفكك التركيب ودخوله في حيّز المحال، وهذا البعد يتضح عند سيبويه في حديثه عن حتى الابتدائية التي لا يجوز الحكم عليها بكونها عاطفة، لأن العطف يحيل الكلام عن وجهه ويجمع بين ما لا يمكن الجمع بينهما، وذلك كما في قولهم : قد قاله القوم حتى إنّ زيدا يقوله، وقد انطلق القوم حتى إن زيدا لمنطلق، " فحتَّى ها هنا معلَّقة لا تعمل شيئاً في إنّ[٢]، كما لا تعمل إذا قلت: حتى زيد ذاهبٌ، فهذا موضع ابتداء وحتَّى بمنزلة إذا. ولو أردت أن تقول حتّى أنّ في ذا الموضع كنت محيلا، لأنَّ أنَّ وصلتها بمنزلة الانطلاق، ولو قلت: انطلق القوم حتّى الانطلاق أو حتّى الخبر كان محالاً."[٣] وقد أوضح المبرد وجه الإحالة في مثل هذه التراكيب بمقارنتها بتركيب آخر يأتي فيه العطف مقبولا لأنه المتعاطفين فيه مما يجوز الاشتراك بينهما في قبول الارتباط بالعامل، يقول المبرد: "ولو قلت في هذا الموضع "أنّ" كان محالا، لأن "أنّ" مصدر ينبئ عن قصة، فلو كان: قد قاله القوم حتى القول كان محالا. ولو قلت بلغني حديثك حتى أنك تظلم الناس، كان من مواضع أنّ المفتوحة لأن المعنى: بلغني حديثك حتى ظلمك الناس"[٤].

### ٤. الإحالة ومقام الكلام:

وقد يتسع معنى المحال عند سيبويه أحيانا، فيجاوز المعاني اللغوية الخالصة، ويخرج إلى دائرة المقام وما يكتنفه من علاقات بين المتكلمين والمخاطبين وما تحدده أحوالهم من أشكال مخصوصة للكلام تجوز في حال ولا تجوز في أخرى. فالإحالة –هنا- مضبوطة بضوابط من خارج اللغة، محكومة بما يقبله مقام الكلام- وليس الكلام- وما لا يقبله.

---

(١) سيبويه، **الكتاب**، ج ٣، ص٨٧ . ولاحظ أنّ سيبويه جعل رفع هذه الأفعال على أنها أحوال كما في قول الشاعر :
متى تأته تعشو إلى ضوء ناره تجد خير نار عندها خير موقد
محال لأن حروف العطف تمنع ذلك وتتطلب الإشراك بين المتعاطفين في الإعراب.

(٢) أي أنها الابتدائية وليست العاطفة.

(٣) سيبويه، **الكتاب**، ج ٣، ص١٤٣ . وواضح أنّ هذا الحكم بالإحالة مبني على تقدير النحاة أنّ واسمها وخبرها بالمصدر . وعطف المصدر على ما قبله في مثل هذه الجمل لا يستقيم.

(٤) المبرد ، **المقتضب**، ج ٢، ص٣٥٠ . وانظر: ابن يعيش، **شرح المفصل**، ج ٤، ص٥٢٨. وللتقريب نقول إنّ التركيب المحال الذي مثّل له سيبويه والمبرد في النصين السابقين يساوي قولنا : جاء زيد وكرسي . إذ يستحيل عطف الكرسي على زيد لأنهما مما لا يقبلان الاشتراك في الارتباط بالعامل "جاء" بخلاف جاء زيد وعمرو. وانظر في موضع آخر من مواضع الحديث عن العطف **الكتاب**، ج ٣ ، ص٢٦ و٢٨.

يقول سيبويه في مثل هذا الوجه: "وحدثنا يونس أيضا تصديقا لقول أبي الخطـاب، أن العـرب تقول: هذا أنت تقول كذا وكذا. لم يرد بقوله هذا أنت، أن يعرفه نفسه، كأنه يريد أن يعلمه أنـه لـيس غيره. هذا محال، ولكنه أراد أن ينبهه، كأنه قال: الحاضر عندنا أنت، والحاضر القائل كذا وكذا أنت"(١). فهذا الحكم قائم عنده على تحليل موقف الإشارة " فقد لاحظ أنّه يقوم في المواضعات المتعارفة على ثلاث جهات: المتكلم (المشير)، والمشار إليه، والمخاطب (المشار له)، ولاحظ أنّ المخاطب جهة لازمة في هـذه الجهات، ولكنه جهة واحدة، فلا يجوز في حكم التحليل الخارجي للعبارة أن يكون المخاطب مشارا إليـه ومشارا له في آن معا"(٢).

ومنه ما جاء عنده في سياق تحليل جمل من مثل: هو زيد معروفا؛ إذ يقول: "وإذا ذكرت شيئا من هذه الأسماء التي هي علامة للمضمر فإنه محال أن يظهر بعدها الاسم إذا كنت تخبر عن عمل أو صفة غير عمل، ولا تريد أن تعرفه بأنه زيد أو عمرو. وكذلك إذا لم توعد ولم تفخر أو تصغر نفسك... وذلك أنّ رجلا من إخوانك ومعرفتك لو أراد أن يخبرك عن نفسه أو عن غيره بأمر فقال: أنا عبدالله منطلقا، وهـو زيد منطلقا كان محالا؛ لأنه إنما أراد أن يخبرك بالانطلاق، ولم يقل هو ولا أنا حتى استغنيت عن التسمية؛ لأن هو وأنا علامتان للمضمر، وإنما يضمر إذا علم أنك قد عرفت من يعني"(٣). فمصدر الإحالة هنـا في التعارض بين دلالة التركيب وحاجة المقام؛ إذ لا حاجة إلى أن يعرف المتكلم السامع بنفـسه؛ لأن هـذه المعرفة متحققة أصلا فيما يدل عليه الضمير.

### ٥. الإحالة ومخالفة الأصول النحوية:

وتأتي بعض صور المحال عند سيبويه في سياق تحليل التراكيب وفق الأصول النظرية التي اعتمدها في وصف العربية وتقعيد قواعدها، فالمحال في مثل هذه الحالة هو افتراض يفترضه سيبويه لتركيب مخالف لأصل من أصول النظرية النحوية، أي أنّ مصدر الإحالة هنا يأتي من مخالفة التأويل الذي يفترضه سيبويه لقواعد يعتمدها ويصدر عنها في وصف اللغة وصوغ أحكامها العامة. ولا شك أنّ هذا الافتراض يوقع الكلام في حيّز المحال لأن مخالفة أصل من أصول النظرية يخرج الكلام عن حيّز الصحة أو المقبولية التي تتوافق مع مـا أصبح عنده في حكم المتعارف عليه الذي لا خلاف حوله.

فمن ذلك – مثلا- ما يراه من امتناع إظهار الفعل ( العامل) مع المنصوب على التحذير إذا تكرر أو عطف عليه بشيء، وجواز إظهاره إذا لم يتكرر، إذ يقول: "وإنما حذفوا الفعل في هذه الأشياء حين ثنّوا

---

(١) سيبويه، **الكتاب**، ج ٢، ص ٣٥٥ . ويقول في موضع آخر ١/١٤١ " لأنك لا تشير إلى للمخاطب إلى نفسه ولا تحتاج إلى ذلك، وإنما تشير له إلى غيره، ألا ترى أنك لو أشرت إلى شخصه فقلت: هذا أنت . لم يستقم"

(٢) الموسى، نهاد، **نظرية النحو العربي**، ص ٩٢.

(٣) سيبويه، **الكتاب**، ج ٢، ص٨٠ . وانظر: المبرد، **المقتضب**، ج ٤، ص٣١١.

( يعني ذكروا بعدها شيئا ثانيا) لكثرتها في كلامهم، واستغناء بما يرون من الحال، وبما جرى من الذكر، وصار المفعول الأول بدلا من اللفظ بالفعل.. فلو قلت : نفسك أو رأسك أو الجدار ، كان إظهار الفعل جائزا .. فلما ثنيت صار بمنزلة إياك، وإياك بدل من اللفظ بالفعل، كما كانت المصادر كذلك نحو: الحذر الحذر. ومما جعل بدلا من اللفظ بالفعل قولهم: الحذر الحذر، والنجاء النجاء، وضربا ضربا، فإنما انتصب هذا على: الزم الحذر، وعليك النجاء، ولكنهم حذفوا لأنه صار بمنزلة افعل. ودخول الزم وعليك على افعل محال"[(١)] . فالإحالة هنا سببها دخول فعل على فعل. ولكنّ التركيب الذي يتحدث عنه سيبويه خال من الفعل في الظاهر. إلا أنّ التكرار أو العطف على المنصوب مساو في التقدير عنده للفظ بالفعل.

ومن هذا الباب ما جاء في سياق الحديث عن نصب الفعل المضارع بعد اللام وحتى كقولك جئتك لتفعل أو حتى تفعل " فإنما انتصب هذا بأنْ، وأنْ ههنا مضمرة؛ ولو لم تضمرها لكان الكلام محالاً، لأنّ اللام وحتّى إنّما يعملان في الأسماء فيجرّان، وليستا من الحروف التي تضاف إلى الأفعال. فإذا أضمرت أنْ حسن الكلام لأنّ أنْ وتفعل بمنزلة اسم واحد، كما أن الّذي وصلته بمنزلة اسم واحد؛ فإذا قلت: هو الذي فعل فكأنك قلت: هو الفاعل، وإذا قلت: أخشى أن تفعل فكأنك قلت: أخشى فعلك. أفلا ترى أنّ أنْ تفعل بمنزلة الفعل، فلّما أضمرت أن كنت قد وضعت هذين الحرفين مواضعهما، لأنهما لا يعملان إّلا في الأسماء ولا يضافان إّلا إليهما."[(٢)]

ومنه الحكم على "مَنْ" بأنها موصولة وامتناع كونها شرطية في سياقات محددة، لأن ذلك قد يخرق بعض قواعد العمل النحوي المعتمدة عندهم، يقول سيبويه: " هذا باب ما تكون فيه الأسماء التي يجازى بها بمنزلة الذي: وذلك قولك: إنّ من يأتيني آتيه، وكان من يأتيني آتيه، وليس من يأتيني آتيه.وإنّما أذهبت الجزاء من هاهنا لأنّك أعملت كان وإنّ، و لم يسغ لك أن تدع كان وأشباهه معلّقة لا تعملها في شئ فلّما أعملتهنّ ذهب الجزاء و لم يكن من مواضعه. ألا ترى أنك لو جئت بإنْ ومتى، تريد إنّ إنْ وإنّ متى، كان محالاً. فهذا دليل على أنّ الجزاء لا ينبغي له أن يكون هاهنا بمن وما وأيّ. فإن شغلت هذه الحروف بشيء جازيت، فمن ذلك قولك: إنّه من يأتنا نأته"[(٣)]. فالحكم على "من" بأنها موصولة هنا، لأن هي التي تقبل أن تقع معمولة لعامل يطلبها " كان وإنّ وأشباههما". أما الشرطية فلا تستجيب لمثل هذا المطلب، فليس هذا من مواضعها.

وفي سياق الحديث عن العمل النحوي وشروطه وما يقبل منه وما لا يقبل يورد سيبويه تركيبا يمتنع فيه العمل النحوي امتناعا تاما؛ لأن العامل فيه يفتقد إلى شروط العمل كما اعتمدها النحاة، يقول

(١) سيبويه، **الكتاب**، ج١، ص٢٧٥ .
(٢) **المصدر السابق**، ج ٣، ص٦ .
(٣) **المصدر السابق**، ج ٣، ص٧١ .

سيبويه : "ولو قلت: مررت بأخيه أبوك، كان محالا أن ترفع الأب بالأخ"[1].

فهذه أهم أقسام المحال التي نجدها عند سيبويه، ويتضح من الأمثلة التي سقناها أنّ الإحالة عنده تتجاوز بعد التناقض الذي اتخذه معيارا، وهو يضع حدّ الكلام المحال في مقدمة كتابه. وقد يكون الجامع الذي يجمعها – إن استثنينا ما يتصل بمخالفة الأصول النحوية[2] – اختلال في المعنى يخرج التركيب عن حدود الكلام الذي يتحمل دلالات يمكن فهمها أو ردّها إلى مرجعية مقبولة بين أبناء اللغة الواحدة. فهو مقياس " يطبق على العبارات التي يمكن أن لا تفيد شيئا بتاتا بالنسبة للمخاطب"[3]

ونود أن نشير هنا إلى أنّ الإحالة في الكلام قد يُعَبِّر عنها سيبويه أحيانا بقوله "وهذا غير جائز، أو لا يجوز" فعدم الجواز قد يطابق عند سيبويه في كثير من المواضع الإحالة في الكلام. ولكننا آثرنا أن نقتصر في بحثنا هذا على المواضع التي صرّح فيها سيبويه بمصطلح الإحالة، من دون أن نُدْخِلَ في الاعتبار أي تعبير أو مصطلح قد يدل على الإحالة في معناه دون لفظه، حتى نتمكن من حصر الموضوع وتتبعه.

وقد لا يتضح معنى الإحالة عند سيبويه بجلاء إلا بعد أن يوضع المحال في مقابل أصناف أخرى من الكلام كالمستقيم والحَسَن والقبيح والضعيف وغيرها من الأصناف التي يوردها سيبويه في كتابه في سياق وصف الكلام وتحليل ما يتولد عنه من تراكيب كثيرة؛ إذ إنّ استخلاص معايير لكل صنف منها ووضعها بإزاء بعض قد يزود الباحث بتصور دقيق لمعايير تقسيم الكلام عند سيبويه إلى هذه المستويات التي – بلا شك- تتفاوت فيما بينها في استيفائها لشروط الكلام الجيد، أو المستقيم الحسن، على حدّ تعبير صاحب الكتاب، وهي شروط – كما لاحظنا جانبا منها – تبتعد عن الأحكام اللغوية العامة إلى ضوابط تفصيلية دقيقة تكشف عن أبعاد في التراكيب ذات خصوصية وفرادة، وتحمل القارئ على تأمل كيف تستعصي اللغة أحيانا عن أن ينفصل فيها النحوي عن الدلالي واللغوي الخالص عما يتداخل معه من أبعاد خارجية غير لغوية.

---

(١) سيبويه، **الكتاب**، ج ٢، ص٣٤. والعمل النحوي – كما أصله سيبويه – قائم بالدرجة الأولى على وجود علاقة دلالية معقولة ومقبولة بين العامل ومعموله، وهذه العلاقة لا تتأتى إذا خلا العامل من الحاجة "الدلالية" إلى معموله. وهذا ما نراه في مثل قولنا : مررت بأخيه أبوك. إذ إن مبدأ الحاجة الدلالية في العامل للمعمول منتف هنا. يقول المبرد : "فإن قلت في الواحد : هذا الضارب زيدا، وهو القاتل الرجل ، فمعناه الذي ضرب زيدا والذي قتل الرجل، فتنصب ما بعده لأن فيه معنى الفعل، ولا معنى للأسماء غير المشتقة في ذلك. ألا ترى أنك لو قلت: هذا الغلام زيدا. كان محالا" **المقتضب** ١٤٤/٤. وهناك مواضع أخرى وردت عند سيبويه في سياق الحكم على الكلام بالإحالة بسبب خرق في التركيب لقاعدة أو أصل من أصول نظريتهم النحوية. ينظر : ج ٣، ص٩٧ ، ١٠٣.

(٢) على الرغم من أنّ هذه أيضا من الممكن أن ترد بشيء من التلطف والتدبر إلى غيرها من الأقسام في كونها أيضا مما يختل فيها المعنى اختلالا يخرجها عن حيّز الكلام بشروطه اللغوية الكثيرة المتداخلة.

(٣) كارتر، ميخائيل ج ، "قراءة **ألسنية للتراث اللغوي العربي الإسلامي: نحوي عربي من القرن الثامن الميلادي** " ص ٢٣١ .

وهذا يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه في بداية البحث من أنّ سيبويه كان يتعامل مع الظاهرة اللغوية على أنها ظاهرة شديدة التعقيد لا يمكن أنْ نقتصر فيها على تحليل الجمل تحليلا شكليا قائما على رصد العلاقات النحوية بين عناصرها. فهو – كما رأينا في النصوص السابقة وكما هو الحال في مجمل نصوص كتابه- يميل إلى تحليل الجمل تحليلا يعتمد على ربطها بمرجعية دلالية خاصة تحددها عوامل كثيرة، من أهمها الأصول العامة التي ينبني عليها أي نظام دلالي لغوي كأصل التوافق وعدم التناقض، وأصل المرجعية، وأصل منطقية العلاقات بين عناصر التركيب واستجابتها لشروط التطابق التركيبي والدلالي، وأصل التوافق بين اللغة ومقامات استخدامها ومقاصد الناطقين بها. "ففي تفكير سيبويه تنتظم البنية اللغوية بالبنية المنطقية، بل لا فصل في النظرة النحوية بين التركيبي والدلالي المنطقي. ونلاحظ في أمثلة المحال والقبيح والكذب شعورا خفيا بضرورة اتّساق المكوّن التركيبي الشكلي والمكوّن الدلالي المنطقي ليتحقق الإبلاغ"(١).

وبسبب هذا النوع من التحليل الذي يعتمده سيبويه نجد أنّ المحال من الكلام عنده متعدد الأوجه مختلف المستويات، لكنّ هذا الاختلاف لا يخرجه من دائرة المحال إلى حيّز كلام آخر قد يقال فيه ضعيف أو قبيح أو حسن. إنّ الإحالة – عنده- يجمعها جامع واحد، هو اختلال في المعنى يخرجه من دائرة الكلام المقبول الذي يعقله ابن اللغة، ولكنّ هذا الاختلال تتعدد مداخله وتتنوّع عنده. وهذا التعدد سببه – كما ذكرنا – تعقيد الظاهرة اللغوية وتعدد عناصرها وتنوع ضوابطها كما كان يراها سيبويه، وكما يظهر بوضوح في كثير من نصوصه وتحليلاته.

وإذا أردنا أن نتتبع تطور المصطلح عند من جاء من النحاة بعد سيبويه، فإننا سنجد أنّ معظم نصوصهم تدور في فلك المحال، كما أصّل له سيبويه في البدء. بل إنّ المصطلح عندهم يرد، في كثير من الأحيان، في المواضع نفسها التي وردت عنده، وفي الأمثلة ذاتها التي ذكرها في كتابه(٢).

والذي يبدو أنّ مصطلح الإحالة في الكلام بقي في علم النحو كما أصّل له سيبويه، إلا أنّه ظهر – فيما بعد – في صورة أكثر وضوحا في مصنفات النقاد والبلاغيين الذين حاولوا أن يضعوا له حدودا دقيقة مقنَّنة، فحصروا مفهومه – في الغالب – في بعد غياب المرجعيّة الذي قد يتأتى من التناقض أو غيره.

ولا شك أنّ غايات البحث النقدي والبلاغي قد وجهت البحث في وجوه الإحالة في الكلام؛ فليس الكلام هنا وصفا للتراكيب اللغوية في أشكالها التي قد تتعدد بتعدد المقاصد والمقامات

---

(١) عاشور، المنصف ، **ملاحظات حول رسالة سيبويه**، ص ١٨١.

(٢) أشرنا في بعض المواضع إلى نصوص عند نحاة آخرين مثل المبرد ، وابن يعيش، والرضي وغيرهم. وللتأكيد نقول إن مصطلح "محال" تكرر في كتاب المقتضب سبع وثلاثون مرة في مواضع تكاد تتطابق مع ما جاء عند سيبويه في الأمثلة والتحليل.

والدلالات، وما يصح منها وما لا يصح في ضوء ضوابط متنوّعة تُستْقى من اللغة نفسها أو مما يلابسها ويؤثر فيها.

وأكثر ما يلفت النظر عند البلاغيين تمييزهم بين المحال والمُمْتَنِع من الكلام، "فالمستحيل هو الذي لا يمكن وقوعه ولا تصوّره مثل أن يكون الشيء طالعا نازلا في حال. والممتنع هو الذي يُتَصَوَّر وإن لم يقع كتركيب عضو من حيوان على حيوان آخر"(١). فالمحال عند البلاغيين " صنف من المعاني المنجزة تتميّز بغياب المرجعين الواقعي والذهني في آن واحد"(٢). أمّا الممتنع فهو ما غاب فيه المرجع الواقعي دون المرجع الذهني. وهذا التمييز لا نجده – بوضوح – عند سيبويه أو عند من جاء بعده من النحاة. لأنّ سيبويه كان ينطلق في حدّه وضوابطه من التركيب الُمنْجَز والتراكيب المحتملة التي قد تتوالد منه بحسب المقاصد والمقامات والدلالات، فهو يصف اللغة في صورها المتحققة أو المحتملة منتبها إلى تضافر العناصر اللغوية المختلفة.

أما البلاغيون فقد انطلقوا من معايير الجمال والبلاغة في الكلام، وعليه قسموا المعاني والألفاظ تقسيمات تتفاوت في استيفائها شروط الحكم على الكلام بأنه كلام بليغ عال، وهي تقسيمات تنطلق بدءا من معايير الجمال التي تعارف عليها القوم، ثم تُمْتَحَن في صور تمثّلها في اللغة، الشعرية خاصة. فليس المنطلق وصف المستعمل في اللغة وتحليله، بقدر ما هو محاولة لوضع شروط جمالية نقدية لصور مخصوصة من هذا المستعمل يصح فيها أن توصف بصفة البلاغة والحسن. ولذلك نجدهم – أي البلاغيين- يَفصِلون في حديثهم بين المعاني والألفاظ، ويضعون لكل قسم منها حدودا وضوابط تميّز بليغ الكلام من غثّه ورديئه.

ومهما يكن من أمر فإن المعنى المحال – كما ورد في كثير من مصنفات البلاغة- قد اتجّه إلى الانحصار في بعد مرجعية الكلام سواء كانت هذه المرجعية واقعية مستمدة من شروط الوجود الخارجي وصفته، أم ذهنية مستمدة مما يستطيع أن يتصوره الذهن أو يعجز عنه. أما الأبعاد الأخرى التي وجدناها عند سيبويه من مثل الكلام الناقص أو الكلام المفكك أو الكلام المخالف لشروط المقام فإنها تكاد تختفي عند البلاغيين، أو تندرج بشكل أو بآخر في كونها مما لا مرجع لها في الوجود أو الذهن.

وعلى الرغم من ذلك، فإنهم في معظم ما أصلوا له في شأن الإحالة في الكلام كانوا يقتفون

---

(١) القرطاجني، حازم ، **منهاج البلغاء**، ص ١٣٣. ويقول قدامة بن جعفر " والفرق بين الممتنع والمتناقض أنّ المتناقض لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم، والممتنع لا يكون ولكن يمكن تصوره في الوهم" . قدامة، أبو الفرج قدامة بن جعفر ( ت ٣٧٢هـ/ ١٠٠١م) **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ٢٠١.

(٢) المبخوت، شكري ، "المعنى المحال في الشعر" ، ضمن كتاب: **صناعة المعنى وتأويل النص**، منشورات كلية الآداب بمنوبة، جامعة تونس، ١٩٩٢، ص٧٧.

أثره ويستهدون بضوابطه العامة الكلية، يقول العسكري في كتابه الصناعتين: "والمعاني بعد ذلك على وجوه ... منها ما هو مستقيم حسن نحو قولك: قد رأيت زيدا.. ومنها ما هو مستقيم قبيح نحو قولك: قد زيدا رأيت، وإنما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير.. ومنها ما هو مستقيم النظم وهو كذب، مثل قولك: حملت الجبل وشربت ماء البحر.. ومنها ما هو محال كقولك آتيك أمس وأتيتك غدا .. وكل محال فاسد .. والمحال ما لا يجوز كونه البتة، كقولك: الدنيا في بيضة"(١) .

ولذلك نجد القرطاجني، مثلا، يحدد أربع حالات تقع فيها الإحالة في الكلام، وكلها مما عرفه سيبويه وأشار إليه وفسّره، يقول القرطاجني: "فلذلك اقتصرتُ في هذا المنهج من النظر في صحة المعاني على ما يقع فيها من إحالة، من جهة نسبة وصف إلى موصوف، ومن جهة تناقض واقع بين متقابلين، أو من جهة تدافع بين المعاني وأغراض الكلام، أو من جهة تباين بين الأوصاف وأحوال الموصوفين"(٢).

وهذه الجهات نجدها عند سيبويه في أمثلة ذكرنا طرفا منها. إلا أنّ الاختلاف بين سيبويه والبلاغيين مردّه إلى اختلاف الغاية والمنهج ممّا ساعد في أنْ يتخفف المحال عندهم من تعدد الأوجه والأسباب والأمثلة الجزئية، ويتجه نحو التجريد والتعميم، فيصبح أدخل في البعد الدلالي الخالص وعلاقته بالتصور الذهني ومرجعيته في الوجود. أما التركيب وشروط بنائه العلائقية والنحوية والدلالية والمقامية فإنّ البلاغة قد تخففت منها، وصار المحال في التصور البلاغي مفهوم قائم بالدرجة الأولى على تصور العلاقة بين الوجود والتصور واللغة، في تفكير خاص يرى المعنى يقوم على وجود علاقة مفهومة بين هذه الأبعاد الثلاثة. فإذا اختلت العلاقة بينها إلى درجة الانقطاع الذي لا سبيل إلى وصله صار الكلام محالا. فإذن "اللفظ والعلم والمعلوم ثلاثة أمور متباينة لكنها متطابقة متوازية"(٣) وبوجود رابط منطقي مقبول بينها يتحصل المعنى، وبغياب هذا الرابط ينتفي المعنى ويكون الكلام حينئذ من المحال الذي لا يجوز كونه البتة.

(١) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت ٣٩٥هـ/ ١٠٠٤م) **الصناعتين**، تحقيق: مفيد قميحة، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤، ص ٨٥.

(٢) القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ص ١٣١.

(٣) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (ت ٥٠٥هـ / ١١١١م) ، **المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى**، تحقيق: فضلة شحادة، دار المشرق، بيروت، ١٩٧١، ص ١٩.

# ظاهرة التوطئة في النحو العربي

د. حسين عباس الرفايعة *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٣/١٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٩/١٨

## ملخّص

يكشف هذا البحث عن لوازم التوطئة في النّحو العربي، إذْ جاءت غُفْلاً في الدراسات اللغويّة قديمها، وحديثها وذاك أمْــرٌ دفع رغبة الباحث دَفْعاً إلى الكشف عن كُنْه هذه المسألة من حيثُ : مصطلحها، وشرطها، ودواعي المصير إليها، وأنظـــار النّحويّين فيها من قدامى ومحدثين، والمسائل النّحوية التي تندرج تحتها، إذ تبدو هذه المسائل واضحة في باب وتختفي نهائيّـــاً في باب آخر.

## Abstract

### Prelusion in Arabic Syntax

**Dr. Hussein A. al-Rafay's**

This study aims at investigating the Prelusion requirements in Arabic Syntax. A careful investigation of the previous literature shows that these requirements have received little attention by scholars and, thus, they have remained unaccounted for in almost all subfields of Arabic syntax. As such, this study aims to fill in the gap by delineating all aspects of the Prelusion requirements : its concept, its conditions, its advantages, its necessity, its ability to account for syntactic problems and the scholars' views of these requirements.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحسين بن طلال.

## لوازم التوطئة في النّحو العربيّ

الحمدُ لله والصلاة والسلام على رسول الله، وعلى آله وصحبه ومَنْ ولاه أمّا بعد :

فممّا لَفَت انتباه الباحث في أثناء الدرس النّحوي أَنَّ ثَمّةَ مسائلَ في العربيّة، تتوفر عليها لوازم التوطئة، إذ تظهر في باب نحويّ، وتختفي في باب آخر، ولمّا كانت هذه المسألة غُفْلاً، إذ لم تحظ باهتمام النّحويّين، دفعت الرغبة الصادقة الباحث دَفْعاً؛ لتتبع مسائلها في المظانّ النحويّة، والوقوف على سيرورتها في اللسان العربيّ، ودواعي المصير إليها، وجمع أشتاتها.

**التوطئة لغة واصطلاحاً :**

تذهب المعجمات اللغويّة إلى أَنّ التوطئة مصدرٌ قياسيّ للفعل (وطّأ) بمعنى هيّأ[١]، فالتوطئة والتهيئة بمعنى واحد، قال تعالى :﴿ فأووا إلى الكهف يَنْشر لكم ربُّكم من رحمته ويهيء لكم من أمركم مّرفقاً ﴾[٢]، وتأتي التوطئة بمعنى[٣] (سهّل، وبسط، ومهّد) وعلى اللفظ الأخير جاء قوله تعالى: ﴿ومهّدت له تمهيداً﴾[٤]، أي بسطت له الجاه العريض، والرِّياسة في قومٍ، وتوفّر على هذا المعنى قول الناس : " أدام الله تأييدك وتمهيدك، أي بَسَط الله لك الجاه والحِشمة "[٥].

والفعل (وَطَأ) و (وَطَّأ) على الوزنين (فَعَل)، و (فَعَّل) لا يفيد مشاركةً إلاّ أنّ الباحث يلحظ في مصدر الفعل (وَطَّأ) اجتلاباً لمعنى المشاركة، إذْ لا يُتَصوّر وقوع التوطئة، وتحقّق شرطها إلاّ باقتران شيئين : أحدهما يهيء لوقوع الآخر وفي ضوء هذا التصور يمكن القول إنّ التوطئة النحويّة : لطيفة أُسلوبيّة من أساليب العرب في كلامها، تقع في التركيب بين شيئين أحدهما يهيّيء لوقوع الآخر.

وتبدو فائدة التوطئة جليّة من حيث كونُها إعلاماً لأمرٍ خفيٍّ؛ يدور في خَلَد المتكلّم الذي يراعي فيها حال المتلقي، ففيها من التلطف بنفسيّة المتلقي ما لا يخفى على ذي علم؛ لأنّ النفس لا تقبل وقوع الأمر دفعة واحدة؛ لذا مهّدت العرب في لسانها، ووطّأت لمثل هذه الاعتبارات الأسلوبيّة.

**النّحويّون والتوطئة :**

لم يجد الباحث – في حدود ما يعلم – حدًّا اصطلاحياً للتوطئة النّحويّة، إذا ما استثنينا شذرات مُتناثرة في مصنّفاتهم النَّحويّة، لا ينتظمها عِقْد، إذ ألمحوا إليها بألفاظ دالّة عليها دون النَّص الصريح على

---

(١) الزبيديّ، محمد مرتضى، (١٢٠٥هـ / ١٧٩٠م) **تاج العروس**، مكتبة دار الحياة، بيروت، لبنان، د.ت، مادة (وطأ).

(٢) **الكهف** : (١٦).

(٣) الزبيدي، **تاج العروس**، مادة (وطأ).

(٤) **المدثر** : (١٤).

(٥) الزمخشري، أبو القاسم، محمود بن عمر (٥٣٨ هـ / ١١٤٣م)، **الكشاف**، تحقيق : عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠١، ج٤، ص ٦٥٠.

حدِّها، ولعلّ أوّل نَصٍّ يطالعنا في هذا المدار ما توفّر عليه قول سيبويه، إذ عبَّر عنها بلفظ (هيّأ، وصيَّر، وأخلص)، وهذا بَيّن في كلامه على باب الحروف التي لايليها إلاّ الفعل قال سيبويه : " ومن تلك الحروف: رُبَّما، وَقَلَّما، وأشباههما، جعلوا رُبَّ مع (ما) بمترلة كلمة واحدة، وهيّؤوها ليُذكر بعدها الفعل؛ لأَنّهم لم يكن لهم سبيل إلى (رُبّ يقول) ولا إلى (قلَّ يقول) فألحقوهما (ما) وأخلصوها للفعل"(١).

ويطالعنا في موطن آخر كلامه على (أخلص)، يقول : "ومثل ذلك : هلاّ، ولولا، وألاّ ألزموهنّ (لا) وجعلوا كُلَّ واحدة مع (لا) بمترلة حرفٍ واحدٍ، وأخلصوهنّ للفعل حيث دخل فيهنّ معنى التحضيض"(٢).

وجاء كلامه على (صيّر) بمعنى وطّأ، وهيّأ في أثناء بسطه لقول الخليل في مسألة دخول (ما) على (الكاف)، إذ تكفّها عن العمل، وتهيئها للدخول على الفعل " وسألت الخليل عن قول العرب : انتظرني كما آتيك، وارْقُبْني كما ألحقك، فزعم أَنّ (ما) و (الكاف) جُعلتا بمترلة حرفٍ واحدٍ، وصيّرت للفعل، كما صُيّرت للفعل رُبّما "(٣).

وممّا يجري في مدار قول سيبويه ما ذهب إليه المبرد، إذِ ارتأى أَنّ دخول (ما) على (رُبّ) يزيل عنها اختصاص الدخول على الاسم، ويوطِيء لها الدخول على الفعل " وكذلك (رُبّ) تقول : رُبَّ رجلٍ، ولا تقول : رُبَّ يقوم زيد، فإذا ألحقت (ما) هيّأتها للأفعال، فقلت: رُبما يقوم زيد.... "(٤).

ولا نَعْدَمُ أَنْ نجد مصطلحي (الإنذار، والتسلط) بمعنى التوطئة عند الرّمانيّ، وذلك بيّن في كلامه على اللام الموطئة للقسم " وتأتي مع (إنْ) توطئة للقسم وإنذاراً به "(٥) ، وذَكَرَ في موطن آخر وَصْلَ (ما) بـ (رُبّ) " أَنْ تكون مسلطة، وذلك نحو قولك : رُبّما قام زيد، وذلك أَنّ (رُبّ) تدخل على الأسماء النكرة، فلمّا دخلت عليها (ما) سلطتها على الدخول على الأفعال"(٦) .

أَمّا ابن جنّي فقد ذهب إلى مصطلحي التوطئة، والإيذان، إذْ عَمَد إلى نقل كلام ابن السـرّاج

---

(١) سيبويه، أبو بشر، عمرو بن عثمان (١٨٠هـ / ٧٩٦م) : **الكتاب**، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، ط٣، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣، ج٣، ص ١١٥.

(٢) سيبويه، **الكتاب** : ج٤ : ٢٢٢.

(٣) **المصدر السابق**، ج٣ : ١١٦.

(٤) المبرّد ، محمد بن يزيد (٢٨٥هـ / ٨٩٨ م) : **المقتضب**، تحقيق : محمّد عبد الخالق عضيمة، القاهرة، ١٣٩٩، ج٢ : ص٥٤.

(٥) الرمانيّ، علي بن عيسى (٣٨٤هـ / ٩٩٤م) : **كتاب معاني الحروف**، تحقيق : عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالّة، القاهرة، ص٥٤.

(٦) الرمانيّ، **المصدر السابق**، ص ٩١.

(ت : ٣٢١هـ) الذي ذهب إلى أنّ الأسماء الستة المعربة بالحروف دون الحركات، إنّما جَرَت على هذا السَّمت؛ ليكون ذلك توطئة لإعراب المثنّى، وجمع المذكّر السالم بالحركات الفرعيّة " مِنْ ذلك، نحو : أخوك، وأباك، وهنيك، فإنّ أبا بكر ذهب إلى أَنّ العَرب قدّمت منه هذا القدر توطئة لما أجمعوه من الإعراب في التثنية والجمع بالحروف "[١].

أمّا لفظ الإيذان فقد ذكره في أثناء كلامه على العبارة الموروثة عن العَرَب (لا أبا لك)، إذ ارتأى أَنّ " الألف تؤذن بالإضافة والتعريف، واللام تؤذن بالفاصل والتنكير "[٢].

والقول نفسه مع الجليس النَّحوي الذي سار على سَمْت مَنْ سبقه من النّحويّين، إذ ذهب إلى مصطلحي (التهيئة والإنذار)، وظهر ذلك جليّاً في كلامه، على دخول (ما) على حرف الجر الشبيه بالزائد (رُبّ)، يقول : " و (ما) هيّأت رُبَّ وأعدّته لأَنْ يليه الفعل بعد أَنْ كان مختصّاً بالاسم "[٣].

وقال في موطن آخر تكلّم فيه على قبول الفعل تاءَ التأنيث، إذ تُعَدُّ (التاء) موطئة لمجيء المسند إليه مؤنّثاً " وإنّما تلحقه علامة التأنيث لتكون أمارة لتأنيث فاعله، وإيذاناً به "[٤].

ويبدو لي أَنّ المتأخرين من النُّحاة قد وقفوا عند مصطلح التوطئة دون غيره وقوفاً عابراً، وهذا بيّن عندهم في مسائل اللام الموطئة للقسم، والحال الموطئة، ومسألة البَدَل، جاء في شرح الكافية " الحال الموطئة، وهي اسم جامد موصوف بصفة هي الحال في الحقيقة "[٥].

والقول نفسه عند الأزهريّ، إذ ذكر مصطلح التوطئة في باب البدل، فقد ذهب إلى أَنّ المبدل منه يأتي توطئة للبدل " والغَرَض منه أَنْ يُذكر الاسم مقصوداً بالنسبة بعد التوطئة لذكره بالتصريح بتلك النسبة إلى ما قبله لإفادة توكيد الحكم وتقريره، ولذلك يقولون : البدل في حكم تكرير العامل "[٦].

ومهما يكن الأمر، فإنّ النّحويّين القدامى والمحدثين لم يضعوا حَدّاً اصطلاحيّاً للتوطئة، ولكن يمكن

(١) ابن جنّي، عثمان، (٣٩٢هـ / ١٠٠١م)، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لبنان، ط٢، ج١، ص٣١٠.

(٢) ابن جنّي، **المصدر السابق**، ج١، ٣٤٤.

(٣) الجليس النّحويّ، الحسن بن موسى، (٤٩٠هـ / ١٠٩٦م) **ثمار الصناعة**، تحقيق : حنّا حدّاد، وزارة الثقافة الأردنيّة، عمّان، ط١، ص٥٦.

(٤) الجليس النّحويّ، **المصدر السابق**، ١٧٣.

(٥) الاستراباذي، رضي الدين (٦٨٦هـ / ١٢٨٧م) **شرح كافية ابن الحاجب**، تحقيق : إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط١، ج٢، ص٧٠. وانظر : المرادي، الحسن بن قاسم (٧٤٩هـ / ١٣٤٨م)، **الجنى الداني في حروف المعاني**، تحقيق : فخر الدين قباوة، ومحمّد نديم فاضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٣، ص٣٣٥. ابن هشام الأنصاريّ، (٧٦١هـ / ١٣٥٩م) **مغني اللبيب**، تحقيق : مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٩٧٩، ص١٨٢.

(٦) الأزهري، خالد (٩٤٠هـ / ١٥٣٣م)، **شرح التصريح على التوضيح**، تحقيق : محمد باسل، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط١، ج٢، ص١٩٠.

لنا أن نضع لها حدّاً اصطلاحيّاً - مستعينين بَفْهم مثالهم المصنوع – يجري في مدار كونها مسألة تكييفيّة تقع بين شيئين؛ لتحقيق إرادة متقدّمة لأمر ما، تكون معقودة في نيّة المتكلّم.

ويتراءَى للباحث أنّ شرط تحقيق التوطئة يتمثل بوقوعها بين شيئين، وقوع الأوّل منهما يوطيء لوقوع الشيء الثاني لمعنى يريد وقوعَه المتكلّمُ المعتمدُ على وسيلتين في تحقيق ظاهرة التوطئة، هما :

**١ - الوصل** : وهو جانب تركيبيّ يتولّد من وَصْل حرف بحرف، أو حرف بفعل، على نحو ما يطالعنا في وَصْل (ما) الكافة بالحرف (رُبّ)، إذ تبطل عمله، وتوطئه للدخول على الفعل بعد ما كان متسلطاً على الاسم، ومثل هذا دخولها على حرف الجر (الكاف) على نحو ما سَلَف من قول الخليل.

وأمّا دخول (ما) على الفعل، فنحو : قلّما، حالما، طالما، شدّ ما، فَوَصْلُ هذه الأفعال بـــ (ما) يؤذن بدخولها على الأفعال، ومفارقتها للأسماء، فـــ (طالَ) وأخواتها لا يليها الفعل مباشرة إلاّ بوجود الوصل بـــ (ما)، نحو قول الأعرابيّ[(١)]:

فلمّا كتمت الحُبَّ قالت لشدّ ما    صَبَرْتَ وما هذا بفعل شجي القلبِ

فَنُقِل الفعل من وظيفة إلى وظيفة أُخرى بوساطة الوَصْل، وسنرى ذلك بيّناً في أثناء مناقشة مسائل هذه الظاهرة.

**٢ - الفَصْل** : وهو وسيلة بيّنة في مسألة التوطئة على نحو ما يطالعنا في مسألة اللام المقحمة في العبارة اللغويّة الموروثة (لا أبا لك)، إذ فُصِل بها بين المضاف والمضاف إليه؛ لأنّ عدم الفصل يترتب عليه مجيء اسم (لا) النافية للجنس معرفة.

وممّا يجري في مدار هذه الوسيلة ما نطالعه في باب التوكيد، من توكيد الضمير المرفوع المتصّل توكيداً معنوياً، إذ لا بُدَّ من التوطئة بضمير الفصل بين المؤكَّد والمؤكِّد، نحو : جئتَ أنتَ نَفْسُك.

والقول نفسه في باب العطف، إذا عُطِف الاسم الظاهر على الضمير المرفوع، فلا بُدّ من التوفّر على ضمير الفصل بين المعطوف والمعطوف عليه، نحو قوله تعالى : ﴿اذهبْ أنتَ وأخوك بآياتي ولا تنيا في ذكري ﴾[(٢)].

وتطالعنا مسائل أُخر سنعرض لها في مكانها، وإنّما أُريد التنبيه على وسيلتي التوطئة في حكمها الغالب في المسائل النّحوية ليس غيرُ.

**داعيا التوطئة :**

يبدو للباحث أنّ ثَمَّةَ داعيين لمسألة التوطئة - وهما متداخلان - إذ لا يمكن فَصْلهما، أحدهما يتعلق

(١) المبرّد ، محمد بن يزيد (٢٨٥هـ / ٨٨٩م)، **الكامل في اللغة والأدب**، مكتبة المعارف، بيروت، ج١، ص١٦٧.
(٢) **طه** : (٤٢).

بمسألة المعنى، والآخر يتعلق بمسألة اللفظ، إذ يوليهما العربيّ اهتماماً كبيراً، فاجتلاب الفَصْل أو الوَصْل لا يتأتى إلاّ لتحقيق الجانب المعنويّ، أو إصلاح التركيب، فالعربيّ يُصْلح التركيب لتحقيق غاية المعنى، فجملة جواب الشرط مثلاً لا تصلح أَنْ تكون جملة اسميّة، أو جملة مصدّرة بالحرف، أو فعلاً جامداً، أو جملة طلبيّة؛ لذا كان لزاماً إصلاح هذا التركيب بإدراج حرف (الفاء)؛ ليوطىء هذه الحرف لمجيء الجملة جواباً للشرط نحو قوله تعالى : ﴿إنْ يمسسكم قرح فقد مسّ القوم قرح مثله﴾ (١)

كما أنّ الوصل ببعض الحروف يهيّيء إلى الانتقال من معنى الديمومة والثبات إلى معنى التغيّر والتجدّد، وهذا بيّن في الجملتين : الاسميّة التي تحقق الثبات، والفعلية التي تضفي التجدّد والتغيّر، فالحروف المختصة بالدخول على الأسماء التي تمثّل الديمومة والثبات، إذا وُصِلت بـ (ما) يَسّرت لها الدخول على الأفعال التي تمثّل التجدّد والتغيّر.

وقد أجمل عباس حسن مسألة المعنى في أثناء كلامه على البَدَل من خلال مثاله المصنوع (سرّني عُمَرُ عَدْ لُه) " فلو قلت : عَدْ لُه لما عرفت رَجْع الضمير يكون إلى ماذا ؟ فلولا البدل لكان هناك نقص معنويّ، ولدارت هناك أسئلة متعددة، فلا تكتمل الفائدة إلاّ بتمام هذه الناحية المعينة، وزال النقص "(٢).

وهذه مسألة متعلقة بداعي المعنى، وهو رفع اللبس؛ لأنَّ التوطئة في بعض المسائل تؤدي إلى تشتت الذهن الذي يفضي إلى ذهاب المعنى، وهذا ما ذهب إليه الأزهريّ في مسألة توكيد الضمير المرفوع المتّصل توكيداً معنوياً، فَعَدم التوفّر على ضمير الفَصْل يوقع لَبْساً " إذ لو قيل : المرأة خرجت عينُها، توهّمت الباصرة، أو : نَفْسُها، توهّمت نفس الحياة "(٢)، فإغفال ضمير الفَصْل يحدث لَبْساً لا محالة.

وفي كتاب الفوائد والقواعد قَبَس من هذا المعنى " وإنّما وقع البدل في الكلام؛ لأنّ فيه إيضاحاً للمبدل، ورفع لبس كما كان ذلك في الصفة "(٣).

وممّا يمكن إخضاعه للتوطئة من المسائل النّحويّة :

**١ - الأسماء الستة :**

هي أسماء مفردة، من حقّها أن تُعْرب بالحركات الأصليّة، إلاّ أَنّها فارقت بابها، فاستأثرت بالحركات الفرعيّة في حال التّمام على حَسْب قيد النّحويّين بالشروط المدوّنة في مظانهم النَّحويّة، ولمّا كان هذا الخروج لافتاً للنظر، ذهب النّحويّون يتأملون سبب هذا الخروج، فارتأى ابن السرّاج أَنّ إعرابها

(١) **آل عمران:** (١٤٠).

(٢) حسن، عباس ، **النّحو الوافي**، دار المعارف، مصر، ط٧. ٣ / ٦٦٣.

(٣) الأزهري، **شرح التصريح على التوضيح**، ج٢، ١٤٠.

الثمانيني، عمر بن ثابت (٤٤٢هـ / ١٠٥٠م)، **الفوائد والقواعد**، تحقيق : عبد الوهاب محمود الكحلة، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص٣٦٩.

بالحروف يُعَدُّ توطئة من قِبَل المفرد (الأصل) للمثنى والجمع، إذ يعربان بالحركات الفرعيّة، فإعراب هذه الأسماء المفردة الستة بالحركات الفرعيّة يوطىء لإعراب المثنى والجمع بالحركات الفرعيّة " من ذلك، نحو : أخوك، وأباك، وهنيك، فإنّ أبا بكر ذهب فيه إلى أنّ العَرَب قدّمت منه هذا القدر توطئة لما أجمعوه من الإعراب في التثنية والجمع بالحروف، وهذا أيضاً نحو آخر من حمل الأصل على الفرع "(١).

وجرى في المدار نفسه قول الثمانيني " ولمّا فعلوا ذلك خَشوا لما أَلِفت طباعهم الحركات أن تنفر طباعهم إذا جاؤوا إلى التثنية والجمع من الإعراب والحروف، فوطؤوا لطباعهم في الأسماء الآحاد أسماءً مخصوصة أعربوها بالحروف لتألف طباعهم الإعراب بالحروف، فإذا صاروا إلى التثنية والجمع لم تنفر طباعهم من الإعراب بالحروف، وهذه الأسماء هي ستة "(٢) .

وإلى هذا ذهب الجليس النحويّ وابن الدهان، قال الجليس : " ستة أسماء أعربت بالحروف في حالة الإضافة إلى غير المتكلم توطئة للتثنية والجمع "(٣).

وقد وقف شارح الكافية على هذه المسألة، إذ ارتأى أَنَّ هذه المفردات الستة في لغة الإتمام أعربت بالحروف دون الحركات لأمرين، أولهما : التوطئة، وثانيهما : القوّة، فالتوطئة لئلا يُنْتقل من إعراب المفرد (الأصل) بالحركات الأصلية إلى الإعراب بالحروف في المثنّى والجمع فجاءة، إذْ لا بدّ من التوطئة والتمهيد، فكان هذا الاختيار لهذه الأسماء الستة، وأمّا القوّة، فلأنّ الحروف متولّدة من الحركات، وهي أقوى، فإذا ذهبت إلى المثنّى والجمع،وهما فرعان دون المفرد، وهو الأصل، افتقد الأصل هذه الميزة، وغلب الفرعُ الأصلَ؛ لذا كان لزاماً أن تستأثر هذه الأسماء الستة المفردة بهذه الميزة؛ لتكون دليلاً على التوطئة وقوة الأصل " إنّما جُعل إعرابها بالحروف الموجودة دون الحركة على ما اخترنا، توطئة لجعل إعراب المثنّى والجموع بالحروف؛ لأَنّهم علموا أَنّهم يُحْوَجون إلى إعرابها بها، لاستيفاء المفرد للحركات، والحروف وإنْ كانت فروعاً للحركات في باب الإعراب لثقلها وخفة الحركات، إلاّ أَنّها أقوى من حيث تولدها منها، فاستبدّ بالحركات المفرد الأوّل، وإنّما كانت الحروف أقوى؛ لأنّ كلّ حرف منها كحركتين أو أكثر، فكرهوا أَنْ يستبد المثنى والمجموع مع كونهما فرعين للمفرد بالإعراب الأقوى، فاختاروا من جملة المفردات هذه الأسماء، وأعربوها بهذا الأقوى؛ ليثبت في المفردات الإعراب بالحركات التي هي الأصل في الإعراب

---

(١) ابن جنّي، **الخصائص**، ج١، ص٣١٠.

(٢) الثمانيني، **الفوائد والقواعد**، ١٠٣.

(٣) الجليس النحويّ، **ثمار الصناعة**، ٦٨. وانظر : ابن الدهان، سعيد بن المبارك (٥٦٩هـ / ١١٧٣م)، **كتاب الفصول في العربيّة**، تحقيق : فائز فارس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص٦٠، وأبا البركات الأنباري، كمال الدين (٥٧٧هـ / ١١٦٢م)، **أسرار العربيّة**، دار الأرقم؛ بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩، ص٥٨. والخوارزمي، القاسم بن الحسين (٦١٧هـ / ١٢٢٠م)، **كتاب ترشيح العلل في شرح الجمل**، إعداد : عادل محسن سالم العميري، جامعة أم القرى، ط١، ١٤١٨هـ، ص٢٧.

وبالحروف التي هي أقوى منها، مع كونها فروعاً لها "[١].

والتوطئة في هذه الأسماء الستة المفردة رأي سديد إلى حدٍّ بعيد؛ لأنّ الانتقال المفاجىء لا تقبله النفس، وقد يحدث أثراً فيها لا يمحوه الزمن.

**٢ - الحال الموطئة :**

أطلق النحويّون هذا المصطلح على الحال الجامدة الموصوفة؛ لأنّهم جعلوا الحال مشتقة غالباً، وقد خصّوا هذا النوع دون غيره لكون مجيء الحال جامدة، أَنّ الاسم الجامد قد هيّأ في الحقيقة إلى مجيء ما هو الحال في الأصل وهو (الوصف). وكأنّ الصفة والموصوف شيء واحد لكمال الاتصال بينهما، وإلى هذا ذهب ابن بابشاذ في أثناء تعليقه على الآيـــة الكريمــــة﴿ وهذا كتاب مصّدقٌ لساناً عربيّاً ﴾ [٢]. إذْ ذهب إلى أَنّ الصفة (عربيّاً) هي الموطئة لمجيء الحال جامدة، فقال : " (لسان) : حال؛ لأنّه لّما نعت اللسان بِعَرَبيّ، والصفة والموصوف كالشيء الواحد، صارت الحال شبيهة بالمشتق، وصار عربيّاً هو الموطئة لكون اللسان حالاً، وليس حقيقة اللسان أن يكون حالاً لكونه جامداً لولا ما ذكر من الصفة فمقتضى أنّ الموطئة هي صفة الحال لا الحال الموصوفة، والموطئة لغة المهيّئة "[٣].

ولست أميل إلى ما ذهب إليه؛ لأنّ الموصوف هو الذي هيّأ ومهّد لما هو أصل الحال، وهو الصفة، وممّا يعزز هذا أَنّ النّحويّين وسموها بالحال الموطئة،وليست الصفة هي الموطئة، وإنّني لأذهب إلى ما ذهب إليه عباس حسن من أنّ الصفة هي المقصودة دون الموصوف، وأَنّ الذهن ينصرف إليها مباشرة " والنّحاة يسّمون هذه الحال الموصوفة بالحال الموطئة : أي الممهدة لما بعدها؛ لأَنّها تمهد الذهن، وتهيّئه لما يجيء بعدها من الصفة التي لها الأهميّة الأولى دون الحال، فإنّ الحال غير مقصودة، وإنّما هي مجرد وسيلة وطريق إلى النعت الـــذي بعدها، ولهذا يقسّم النّحاة الحال إلى قسمين : أحدهما الموطئة، وتسّمى أيضاً غير المقصودة"[٤].

وعلى هذا فإنّ الأمر لا يعدو كونه توافقاً بين الموصوف والصفة، فالأوّل (الموصوف) يمهّد للحال الأصل وهي (الصفة) وعلى هذا جاء قوله تعالى :﴿ إنّا أنزلناه قرآناً عربيّاً ﴾[٥]، وقوله تعالى :﴿ وتَمثّل لها بشراً سوّياً ﴾ [٦].

(١) الاسترابادي، **شرح كافية ابن الحاجب**، ج١، ص٧٣.
(٢) **الأحقاف** : (١٢).
(٣) الأزهري، **شرح التصريح**، ج٥٧٦/١، وانظر : الاستراباذي، **شرح كافية ابن الحاجب**، ٢ / ٧٠.
(٤) حسن، عبّاس، **النحو الوافي**، ج٢، ٣٧٣.
(٥) **يوسف** : (٢).
(٦) **مريم** : (١٧).

**٣- التوابع :**

**أ- البَدل :**

ذهب النحويّون إلى أَنّ البَدل إيضاح وبيان بعد إجمال أو إبهام، وأنّه المقصود بالحكم، وما المبدلُ منه إلاّ كلمة قد سبقت البَدل لتمهّد الذهن، وتعدّه، وتوجه الخاطر إليه، قال ابن الأنباري : " إن قال قائل: ما الغرض في البَدل ؟ قيل : الإيضاح، ورفع اللبس، وإزالة التوسّع والمجاز "(١).

وقد نبّه سيبويه من قبلُ على هذه المسألة من خلال قوله: " وهو أَنْ يتكلّم، فيقول : رأيت قومك، ثُمّ يبدو له أَنْ يبيّن ما الذي رأى منهم، فيقول: ثلثيهم أو ناساً منهم "(٢)، ومثل هذا ما نصّ عليه المبرّد "وآخر أن يبدل بعض الشيء منه، نحو ضربت زيداً رأسه، لمّا قلت: ضربت زيداً، أردت أن تبيّن موضع الضرب منه"(٣).

وعلى هذه فهي مسألة مرتبطة بالمعنى، فليس ثَمّة رابط لفظيّ بين البَدل والمبدل منه، وذاك أَمرٌ حدا بالنّحويّين إلى القول : إنّ المبدل منه على نيّة الطرح معنى لا لفظاً لـِ " أنّ حقّ الكلام أن يستغني بنفسه قبل دخول البَدل؛ لأنّ حق البدل أن يكون بمترلة ما ليس في الكلام، وأن يكون متى أُسقط استغنى الكلام"(٤)، إلاّ أنّ الطرح لا يقصد به لفظاً بقدر ما هو معنى، إذ لو كان لفظاً لانعدم مجيء بدل بعض من كل .

وهي مسألة بيّنة عند صاحب الكواكب الدرّية " وقول الكثيرين المبدل منه في حكم الطرح إنّما يعنون به من جهة المعنى غالباً دون اللفظ بدليل جواز، نحو : ضربت زيداً رأسه إذ لو لم يعتدّ بزيد أصلاً لم يكن للضمير ما يعود إليه، قاله ابن عنقاء "(٥).

ويبدو لي أنّ بدل الاشتمال وبدل (بعض من كل) قد استوقف النحويّين، وهذا بيّن في أمثلتهم ، فإذا لم يهيّأ أو يوطأ بالمبدل منه، فإنّ عود الضمير يكون مُلبساً، لذا فإنّ التوطئة بالمفسِّر (البدل) ترفع ذلك اللبس " فسرّني عمرُ عدلُه " فلو قلت : عدله لما عرفت رجع الضمير يكون إلى ماذا، فلولا البدل لكان هناك نقص معنويّ ولدارت هناك أسئلة متعددة فلا تكتمل

---

(١) ابن الأنباري، **أسرار العربيّة**، ص٢١٧.

(٢) سيبويه، **الكتاب**، ج١، ١٥١، وانظر : الاستراباذي، **شرح الكافيه**، ٢ / ٤٠٢، والأزهري، **شرح التصريح**، ٢ / ١٩٠، السيوطي، جلال الدين (٩١١هـ / ١٥٠٥م)، **الإتقان في علوم القرآن**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ج٣ / ٢١٠.

(٣) المبرّد، **الكامل**، ٢ / ٣١

(٤) ابن السرّاج، محمد بن سهل (٣١٦هـ / ٩٢٨م) **الأصول في النحو**، تحقيق : عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، ط٤، ١٩٩٩، ج٢/٣٠٥.

(٥) الأهدل، **الكواكب الدريّة**، ٢ / ١٢٢.

الفائدة إلاّ بتمام هذه الناحية المعينة وزال النقص[١].

**ب- التوكيد والعطف :**

تبدو التوطئة بارزة في هذا الباب في مسألة توكيد الضمير المرفوع المتصل توكيداً معنويّاً، إذ لا يجوز على شرط النحويّين التوكيد بالنفس أو العين إلاّ بعد إعادة الضمير منفصلاً ممّا وسموه بالتوكيد اللفظي، وهي قاعدة مقرّرة عند النحويّين " ويدلك على قبحه أنّك لو قلت : اذهب نَفْسُك كان قبيحاً حتى تقول : أنت نَفْسُك "[٢].

فمجيء الضمير المنفصل يهيّيء لتوكيد الضمير المتصل بالنفس والعين، ويبدو لي أنّ هذا الفَصْل بالضمير يتأتّى من قبيل إصلاح التركيب، فإذا أُكّد الضمير المتصل المرفوع بالنفس، أو العين دون إعادة الضمير المنفصل، فكأنّك تؤكدّ جزءاً من حروف الكلمة؛ لأنّ الضمير المرفوع المتصل كالجزء مما اتصل به، فكأنّهما شيء واحدٌ، والشيء الواحد لا تؤكد أجزاؤه، وممّا يقوي ما ذهبت إليه قول الاستراباذي " إنّما أُكّد بالمنفصل في الأوّل؛ لأنّ المتصل المرفوع كالجزء مما اتّصل به لفظاً من حيث إنَّه متّصل لا يجوز انفصاله، كما جاز في الظاهر، والضمير المنفصل، ومعنى من حيث إنّه فاعل، والفاعل كالجزء من الفعل "[٣].

والتوطئة بالضمير المنفصل مسألة مشتركة بين التوكيد والعطف، إذ لا يجوز أَنْ يعطف الاسم الظاهر على الضمير المتصل المرفوع إلاّ بعد توكيد المتصل توكيداً لفظياً؛ لأن المنفصل يهيىء ويوطىء لعطف الاسم الظاهر على الضمير المرفوع المتصل، قال سيبويه؛ " وإن حملتَ الثاني على الاسم المرفوع المضمر فهو قبيح؛ لأنّك لو قلت : اذهب وزيدٌ كان قبيحاً حتّى تقول : اذهب أنت وزيدٌ "[٤].

وهذا الضربُ إيذان بالتوطئة؛ فما ينبغي أن يكون التركيب فاسداً، فأصلحوا ذلك بإعادة الضمير المنفصل، وقدّ علّلوا لذلك أنّ عطف الاسم الظاهر على الضمير المرفوع المتصل دون إعادة الضمير المنفصل (التوكيد اللفظي) يؤذن بعطف الظاهر على جزء من الكلمة لأنّ الفعل والفاعل شيء واحدٌ " فلو عُطف عليه بلا توكيد، كان كما لو عطف على بعض حروف الكلمة، فأكدّ أولاً بمنفصل؛ لأنّه بذلك يظهر أَنّ ذلك المتصل منفصل من حيث الحقيقة بدليل جواز إفراده ممّا اتّصل به بتأكيده، فيحصل له نوع استقلال"[٥] وعلى هذا جاء قوله تعالى :﴿وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة﴾[٦]، وقوله :

(١) حسن، عباس، **النحو الوافي**، ٣ /٦٦٣.

(٢) سيبويه، **الكتاب**، ج١ / ٢٧٧، ج٢ / ٣٧٩، وانظر : الاستراباذي، **شرح الكافية**، ج٢ / ٣٩٤، وحسن، عباس، **النحو الوافي**، ٣ / ٥٢٣.

(٣) الاستراباذي، **شرح الكافية**، ج٢ / ٣٥٦.

(٤) سيبويه، **الكتاب**، ١ / ٢٧٨.

(٥) الاستراباذي، **شرح الكافية**، ٢ / ٣٥٦، وابن عقيل، عبد الله (٧٦٩هـ / ١٣٦٧م)، شرح ابن عقيل، ٢دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩١، ٢ / ٢١٧.

(٦) **البقرة** : (٣٥).

﴿فاذهب أنت وَرَبُّك فقاتلا إنّا ههنا قاعـــــدون ﴾[١] وقوله: ﴿ اذهب أنت وأخُوك بآياتي ولا تنيا في ذكري﴾ [٢].

**- ضمير الفصل :**

ذهب النُّحاة إلى أنّ ضمير الفصل يفصل بين شيئين متلازمين، إذ يتوسط المبتدأ والخبر، وذكروا في إعرابه وجهين : إمّا أن يكون ضميراً منفصلاً لا محلّ له من الإعراب، وإمّا أن يكون مبتدأ وما بعده خبره، والجملة في محل خبر لما قبله، قال سيبويه " وقد جعل ناس كثير مـــن العرب (هو) وأخواتها في هذا الباب بمنزلة اسم مبتدأ وما بعده مبنيّ عليه "[٣].

وقد شرطوا لمجيء هذا الضمير أن يكون ما بعده معرفة أو شبه معرفة، إذ لو كان الخبر نكرة فلا محوج لضمير الفصل؛ لأنّ اللبس مأمون عند ذلك " واعلم أنّ (هو) لا يحسن أن تكون فصلاً حتى يكون ما بعدها معرفة أو ما أشبه المعرفة "[٤].

وهذا الفصل بين المبتدأ والخبر إنّما جاء لإفادة التوطئة، أو الإيذان بأنّ ما بعده لا يكون إلاّ خبراً للمبتدأ، ولو ترك هذا الإيذان لكان الخبر ملبساً؛ لأنّ ما بعد الضمير يمكن أن يحمل على الخبر، ويمكن أن يحمل على الصفة، إلاّ أن استجلاب الضمير المنفصل رفع ذلك اللبس، إذ تعيّنت الكلمة ما بعد ضمير الفصل بالخبر دون الصفة " فإن قيل فما فائدة هذا الفصل ؟ قيل له : في ذلك جوابان : أحدهما : أن يكون مؤذناً بأنّ الذي بعده لا يجوز أن يكون وصفاً لما قبله. والجواب الثاني : أن يكون مؤذناً بأنّ الذي بعده ليس بنكرة خالصة، وإنّما معرفة أو قريب من المعرفة "[٥].

وقد ذهب الزمخشري إلى ذكر ثلاث فوائد لهذا الضمير المنفصل منها التوطئة، جاء ذلك في أثناء كلامه على الآية الكريمة ﴿وأولئك هم المفلحون﴾ [٦]" وهو فصل : وفائدته الدلالة على أنّ الوارد بعده خبر لا صفة، والتوكيد، وإيجاب أنّ فائدة المسند ثابتة للمسند إليه دون غيره"[٧].

وإلى هذا ذهب الاسترابادي في شرح الكافية " فقال الرضيّ : إنّما سمّي فصلاً؛ لأنّه فُصِل بين

(١) **المائدة** : (٢٤).
(٢) **طه** : (٤٢).
(٣) سيبويه، **الكتاب**، ج٢ / ٣٩٢.
(٤) سيبويه، **الكتاب**، ج٢ / ٣٩٢، وانظر : الاسـترابادي، **شـرح الكافيـة**، ج٣ / ٦٠، والـسيوطي، **الإتقـان في علـوم القـرآن**، ج٢/٢٨٥.
(٥) الثمانيني، **الفوائد والقواعد**، ٤٢٦.
(٦) **البقرة** : (٥).
(٧) الزمخشري، **الكشاف**، ١ / ٨٥. وانظر : السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ٢ / ٢٨٦.

كون ما بعده نعتاً وكونه خبراً؛ لأنّك إذا قلت : زيدٌ القائم، جاز أن يتوهم السامع كون القائم صفة، فينتظر الخبر، فجئت بالفصل ليتعيّن كونه خبراً لا صفة "[١].

وممّا يلحق بهذه المسألة في حدوث اللبس بين الخبر والصفة ما ذهب إليه النّحاة من مجيء مسوغات الابتداء بنكرة أنْ يسبق المبتدأ النكرة بشبه جملة، وهي حال من تقديم الخبر وجوباً على المبتدأ، نحو : (تحتك بساطٌ، وعليك ثوبٌ)، وإنّما تقدّم الخبر وجوباً؛ لأن تأخيره يحدث لبساً، إذ يجوز أن يكون خبراً ويكون الكلام تاماً، ويجوز أن يكون وصفاً للنكرة؛ لأنّ النكرة توصف بشبه الجملة، وعليه ينتظر الخبر؛ لأَنّ الكلام غير تام، ولّما كان هذا اللبس واقعاً، وطّأت العرب في لسانها بشبه الجملة أن قدّمتها على المبتدأ النكرة؛ لتكون خبراً لا وصفاً، فالتقديم لشبه الجملة، حدّدها على أنّها خبر؛ لأنّ الخبر يجوز تقديمه، ولا يكون ذلك في الصفة؛ لأنّ الصفة لا تتقدم موصوفها، وإنّي لأذهب إلى ما ذهب إليه الأهدل في الكواكب الدرّية بقوله: "وإنّما اشترط لتوهم الصفة فحيث التبس بالصفة وجب التقديم، وحيث فهم المراد جاز التقديم"[٢].

**- الحـــروف :**

كَثُر وقوع التوطئة النّحويّة بوساطة الحروف؛ لأنّها روابط تحقق من التمهيد ما لا يكون في غيرها، إذْ تُصْلِحُ التركيب، وتلغي بدخولها بعض الأحكام القاعديّة المقررّة عند النّحاة، فقد تحوّل الأصل فَرْعـــاً ، جاء في المقرّب لابن عصفور " وقد كان ينبغي أن يقدّم ذكر هذا النوع من الأحكام على غيره ، إذْ أحكام الشيء في نفسه قبل أن يتركّب مقدّمة على أحكامه التي تكون له في حين التركيـــب ، إلاّ أنّ النّحـــويّين قرّت عادتهم بتأخيرها لغموضها ودقتها، فجعل ما تقدّم من ذكر الأحكام التركيبية فيها توطئة لفهمها" [٣]. فقبل دخول هذه الروابط على غيرها يكون الأصل في حال تختلف عمّا يكون عليه بعد التركيب فيها، ومن هذه الحروف :

**١) (تاء) التأنيث بنوعيها المبسوطة والمربوطة :**

فالمبسوطة هي الداخلة على الفعل الماضي أو الفعل المضارع، وفي كلا الحالين تُعَدُّ وسيلة بيّنة من وسائل التوطئة، إذ تؤذن بدخولها على الفعل بمجيء المسند إليه مؤنثاً؛ لأنّ التأنيث لـــيس للفعـــل ولكنّـــه للمسند إليه، وقد نبّه النّحويّون على مجيء التاء في شيء والتأنيث في شيء آخر؛ لأنّ الفعل والفاعل بينهما قوة ارتباط فكلّ منهما مفتقر إلى الآخر، فأصبحا كالشيء الواحد " وَحَسُن أن يكون المؤنث شيئاً والعلامة

---

(١) الاستراباذي، **شرح الكافية**، ج٣ / ٦١، وانظر : الثمانيني، **الفوائد والقواعد**، ٤٢٤.

(٢) الأهدل، **الكواكب الدرّية**، ج١ / ٩٤.

(٣) ابن عصفور ، علي بن مؤمن (٦٦٩هـــ / ١٢٧٠م) **المقرّب** ، تحقيق : عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوّض، دار الكتب العلميّة، بيروت ، لبنان، ط١، ١٩٩٨ ، ٢٨٢ .

الدالّة على تأنيثه في غيره؛ لأنّ الفعل والفاعل كالشيء الواحد في ارتباط بعضها ببعض، وحاجة أحدهما للآخر "[١].

على أنّ اتصالها بالماضي، أو المضارع يكون واجباً في حالات، وجائزاً في حالات أخر على حسب ما نصّ عليه النّحاة في مظانّهم النحويّة، وفي كلا الحالين فإنّها مؤذنة بمجيء المسند إليه مؤنثاً " يجب تأنيث الفعل ليدل على تأنيث الفاعل، ويكون تأنيثه بتاء ساكنة في آخر الماضي، وبتاء في أول المضارع إذا كان الفاعل مؤنثاً تأنيثاً حقيقياً، وإنّما تلحق علامة التأنيث ليكون أمارة لتأنيث الفاعل وإيذاناً به، نحو : قامت هند "[٢].

ولا نعدم أَنْ نجد هذه التاء بيّنة فيما يجري في مدار النعت السببي؛ لأنّها موطئة لمجيء المسند إليه مؤنثاً؛ لأنّ النعت السببي يأخذ حكم الفعل في التذكير والتأنيث وما يلحق ذلك من شروط مدوّنة في مصنفّات النّحاة قالوا : (مررت برجل حسنة أمّه)، فتأنيث النعت (حسنة) يوطىء لمجيء فاعلها (أمّه) مؤنثاً.

على أنّ هذه التوطئة بهذا الحرف مطردة في الدلالة على التأنيث ، إذا ما استثنينا ما جاء منه في باب العَدَد الذي ينهض على مسألة المخالفة في بعض أحواله، فما دار في فلك المخالفة من مسائل العدد يوطئ لمجيء المعدود مذكراً، إذ يؤنث العدد مع المعدود المذكّر، فإلحاق هذه التاء في مثل هذه المسائل يوطىء لمجيء المعدود مذكراً، قال تعالى :﴿ آيتك أن لا تكلّم الناس ثلاثة أيّام إلاّ رمزاً ﴾[٣]، وفي المثال : (قرأت خمسة عشرَ كتاباً)، وإزالة هذه التاء من المسائل العدديّة المخالفة يؤذن بمجيء المعدود مؤنثاً، وهي مسألة مقصورة على باب العَدَد دون غيره.

**٢) الفاء :**

الفاء الداخلة على جواب الشرط هي المخصوصة بمعنى التوطئة؛ إذ قرّر النّحويّون أنّ ثمّة مواطن لا يكون فيها جواب الشرط صالحاً، إذ المعادل للفعل هو حرف الفاء " واعلم أنّه لا يكون جواب الجزاء إلاّ بفعل أو بالفاء "[٤].

وقد فصّلوا القول في تلك المواطن التي هي : إذا كان الجواب جملة اسميّة، أو جملة طلبيّة، أو فعليّة جاء فعلها جامداً، أو كانت مصدّرة بالحروف " إذا لم يصلح الجواب أن يحل محل الشرط وجب اقترانه بالفاء وذلك إذا كان جملة اسميّة، أو طلبيّة، أو فعليّة فعلها جامد، أو جملة منفيّة بـ (ما ولن) أو داخلة في

(١) الجليس النّحويّ، **ثمار الصناعة**، ١٧٣، وانظر : الاستراباذي، **شرح الكافية**، ج٤ / ٥١٧.
(٢) الجليس النّحويّ، **ثمار الصناعة**، ١٧٣، وانظر: الزمخشري، **الأنموذج في النحو**، ٢١٠، والأهدل، **الكواكب الدرّية**، ج١ / ٨٤.
(٣) **آل عمران** : (٤١).
(٤) سيبويه، **الكتاب**، ج٣ / ٦٣. وانظر : الزركشي، محمد بن عبد الله (٧٩٤هـ / ١٣٩١م)، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ٤ / ٢٩٩.

(قد أو سين أو سوف)، وذلك لعدم صلاحيّة هذه العناصر أن تباشرها أدوات الجزم" [١].

وذهب النّحويّون إلى أنّ هذه الفاء الموطئة لصلاحيّة مجيء جواب الشرط - وهي ضرب من إصلاح التركيب – تفيد التعقيب " فإن كانت الجملة غير فعليّة لم تكن صالحة للجواب بنفسها؛ لأنّ الشرط إنّما يقتضي فعلين شرطاً وجزاءً، فما ليس فعلاً ليس مِنْ مقتضيات أداة الشرط، حتى يدل اقتضاؤها على أنّه الجزاء فلا بد من رابطة؛ فجعلوا الفاء رابطة؛ لأنّها للتعقيب فيدل تعقيبها الشرط بتلك الجملة على أنّها الجزاء، فهذا هو المسبب في تعاقب الفعل والفاء في باب الجزاء "[٢]. فدخول الفاء يؤذن بوقوع الجملة جواباً للشرط، فدخولها على الجملة يُعدُّ موطئاً لإخضاع ما دخلت عليه ليكون جواباً للشرط.

ومثل الفاء (إذا) الفجائية الداخلة على، الآية الكريمة ﴿وإنْ تُصِبْهم سيئةٌ بما قدّمت أيْديهم إذا هم يقنطون﴾[٣]، فــ - إذا - قامت مقام (الفاء) فوطأت لمجيء الجملة جواباً صالحاً للشرط لحصول الربط بها كما حصل بالفاء " وذلك لأنّ إذا للمفاجأة وفي المفاجأة معنى التعقيب "[٤].

**٣) اللام :**

اجتمعت عبارة النّحويّين على أَنّ اللام الداخلة على أداة شرط تسمّى بالموطئة، إذ إنّها تـوطئ الجواب للقسم وليس للشرط " فإذا اجتمع القسم والشرط بني الجواب على المتقدّم منهما، وحذف جواب الآخر، لدلالة المتقدّم عليه "[٥] ، جاء في المقرّب " والمؤذنة : الداخلة على أداة شرط بعد تقدّم القسم لفظاً أو تقديراً؛ لتؤذن أَنّ الجواب له، لا للشرط، أو للإيذان بأنّ ما بعدها مبني على قَسَم قبلها..... وتسمّى الموطئة لأنّها وطّأت الجواب للقسم، أي مهدته "[٦].

على أَنّ هذه اللام المفتوحة تذكر مقرونة بأداة الشرط غالباً وعليه قوله تعالى :﴿ لئن أُخرجوا لا يخرجون مَعَهُم ولئن قوتلوا لا ينصرونَهم ولئن نصروهم لَيُوَلُّنَّ الأدبار ثُمّ لا يُنْصرون ﴾[٧]، وقد يعتريها

---

(١) حسّان، تمام، (معاصر) **الخلاصة النّحويّة**، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٠، ١٣٣.

(٢) الزركشي، **البرهان**، ج٤ / ٣٠٠، وانظر : السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ج٢ / ٢١٠، وابن عطيّه، عبد الحقّ (٥٤٢هـ / ١١٤٧ م). **المحرر الوجيز**: الرحّالي الفاروق ورفاقه، الدوحة، قطر، ط١، ١٩٧٧، ج١/٣٦٩.

(٣) **الروم**: (٣٦).

(٤) الزركشي، **البرهان**، ج٤/٣٠١.

(٥) ابن عصفور، **المقرّب**، ٢٨٢.

(٦) الزركشي، **البرهان**، ج٤/٣٣٨، والسيوطي، **الإتقان**، ج٢/٢٢٧، والزمخشري، **الأنموذج في النحو**، ٢٠٩، وابن هشام، **مغني اللبيب**، ٣١٠.

(٧) **الحشر**: (١٢).

الحذف فتبقى في حكم التقدير، نحو قوله تعالى :﴿ وإنْ أَطَعتُمُوهُم إِنَّكُم لَمُشرِكُونَ ﴾[١].

وقد رفع صاحب البرهان شبهة أَنْ تكون هذه اللام المفتوحة موطئة للقسم، فهذا الحرف يوطىء لما بعده، لا لما قبله في قول بعض المعربين " وقول المعربين : إنّها موطئة للقسم فيه تجوّز، وإنّما هـي موطئة للجواب"[٢].

- **اللام المقحمة :**

هي : الداخلة في العبارة المشهورة (لا أبا لك) ، وقد نبّه المبرّد على هذه المسألة؛ إذ ذهب إلى أنّ اللام مقحمة في هذه العبارة كما أقحمت (زِيدت) في عبارتهم (يا بُؤسَ للحرب) قال : [٣]" ومثل الأوّل في التوكيد يا بُؤس للحرب، أراد يا بؤس الحرب، فأقحم اللام توكيداً؛ لأنّها توجب الإضافة وعلى هذا جاء: لا أبا لك، ولا أبا لزيدٍ، ولولا الإضافة لم تثبت الألف في الأب لأنّك تقول : رأيت أباك فإذا أفردت قلت: هذا أب صالح، وإنّما كانت (لا أباك) كما قال الشاعر :

أبالموت الذي لا بُدّ أنّي ... ملاقٍ لا أباك تخوّفيني

وقال الآخر :

وأَيُّ كريم لا أباكِ يخلّدُ ... وقد مات شماخ ومات مزرِّدٌ

فهو يستشهد على أَنّ هذه اللام مقحمة، حيث وطّأت لمجيء اسم لا النافية للجنس منصوباً بالألف لإضافته لما بعده، ولو لم تقحم، لكان لزاماً بناؤه على الفتح، ولابن جنّي نظر سديد في هذه المسألة، إذ نَصّ على معنى التوطئة بمصطلح الإيذان " الألف تؤذن بالإضافة والتعريف، واللام تؤذن بالفاصل والتنكير، فقد جمعنا على الشيء الواحد في الوقت الواحد معنيين ضدّين وهما التعريف والتنكير وهذان – كما ترى - متدافعان "[٤] ثمّ ارتأى أنّ هذه العبارة جارية مجرى المثل، والأمثال لا تغيّر.

ومثل هذا ما صرّح به الأزهري في شرح التوضيح، إذ ارتأى أَنّ اللام زائدة ومستجلبة لتأكيد معنى الإضافة " وهي معتد بها من وجه دون وجه، وأَمَّا وجه الاعتداد فلأنّ اسم (لا) لا يضاف لمعرفة فاللام مزيلة لصورة الإضافة، وأمّا وجه عدم الاعتداد فهو أنّ ما قبلها معرب بالألف، وإنّما يعرب إذا كان مضافاً، أو شبهه هذا مذهب سيبويه والجمهور، ويشكل عليه؛ لا أبا لي بالألف مع الإضافة إلى ياء المتكلم، والمراد بشبهه أي : شبه المضاف "[٥].

(١) **الأنعام**: (١٢١).
(٢) الزركشي، **البرهان**، ج٤/ ٣٣٨.
(٣) المبرّد، **الكامل**، ٢/ ١٦١
(٤) ابن جني، **الخصائص**، ١ / ٣٤٤.
(٥) الأزهري، **شرح التصريح**، ١ / ٣٤٤.

وهذا القول يخالف ما ذهب إليه إبراهيم مصطفى من أنّ هذه الحركة المتولّدة في نهاية الاسم (أبا) " من باب الإطلاق ولا شذوذ ولا إعضال وإنّما هي قاعدة مطردة في هذه الكلمات: إذا أفردت غير منونة أطلقت الحركات في آخرها إطناباً فيها وتخفيفاً لنطقها"[١].

ولست أتّفق مع ما ذهب إليه؛ لأنّها عبارة (جارية مجرى المثل) إذْ تفَسَّر تفسير المثل الذي لا يخضع لقاعدة نحويّة ، وإذا سلّمنا بما ذهب إليه فلست أدري كيف يفسّر ما جاء من هذا القبيل في مسألة النداء في العبارة (يا بؤسَ للجهل) .

ويبدو لي أنّ رؤية سيبويه كانت سديدة إلى حد بعيد في مثل هذه المسائل المتشابهة " ومثل ذلك ما جاء في باب النداء قول النابغة : يا بؤسَ للجهل ضرّاراً لأقوام حملوه على أنّ اللام لو لم تجيء لقلت يا بؤسَ الجهل "[٢].

**٤) (ما)**

ويبدو لي أَنّ (ما) قد استأثرت بحظّ وافرٍ من مسائل هذه الظاهرة، وهذا بيّن في دخولها على حرف الجر (الكاف)، وحرف الجرّ الشبيه بالزائد (رُبَّ)، والحرف المشبّه بالفعل (إنّ) وما جرى مجراه، والأفعال (طال، حال، قلَّ، شَدَّ......).

وَرَجْعُ هذا الأمر إلى أنّها حرف وضعيّ، كثرت دلالته، وكثر دورانه في لسان العرب، وعلى هذا فإنّها تؤدّي وظيفتين، **إحداهما** : تتعلق بالعمـــــل، إذ تلغي اختصاص ما دخلت عليه، وتهيّئه إلى وجهـــة أخرى على غير ما كان عليه ذاك الحرف . وفي هذا المدار يجري قول سيبويه : " وقد يغيّر الحرف حـــتى يصير يعمل لمجيئها غير عمله الذي كان قبل أَنْ تجيء، وذلك نحو قوله : إنّما، وكأنّما، جعلتـــهنّ بمترلـــة حروف الابتداء "[٣]. **وثانيهما** : أنّ لها وظيفة متعلقة بالمعنى، فهي تُجْري إصلاحاً في التركيب، فما ينبغي أَنْ تدخل هذه الحروف مباشرة على الفعل، إذ لابُدّ من وجود وسائط تصلح هذا العمل، فبدخولها علـــى تلك الحروف تهيئها للدخول على الجمل الفعليّة، بعدما كانت متخصصة بالدخول على الأسماء، وفي هذه التوطئة ما ينبيء عن مسألة المعنى؛ لأنّ اختصاص حرف الجر بالأسماء يعني الوقوف على الثبات والديمومة، وبالتوطئة بـــ (ما) ، ووصلها مع ما سبقها، فإنّها تزيل ذلك الاختصاص، إذ تـــسمح لتلـــك الحـــروف بالدخول على الجملة الفعليّة التي تفيد التغيّر والحدوث.

فحرف الجر (رُبّ) لا يدخل على الأفعال البتة، ولكنّ وصله بـــ (ما) هيّأه للدخول على الفعل،

(١) مصطفى، إبراهيم (معاصر) **إحياء النحو**، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٧، ص١١٠.

(٢) سيبويه، **الكتاب**، ٢ / ٢٧٨.

(٣) **المصدر السابق**، ٤ / ٢٢١.

وأزال اختصاصه، ونقله إلى نمط تعبيريّ جديد " ومن تلك الحروف رُبّما، وقلّما وأشباههما، جعلوا رُبّ مع (ما) بمنزلة كلمة واحدة، وهيّؤوها ليذكر بعدها الفعل؛ لأنّهم لم يكن لهم سبيل إلى (رُبّ يقول) ولا إلى (قَلَّ يقول) فألحقوهما (ما) وأخلصوها للفعل "(١).

وكأنّ سيبويه يشير إلى ما يجري في مدار فلك قياس الأنماط الذي لا يعتمد على التعليل، فالنمط المقيس أَنْ تدخل (رُبَّ) على الاسم، ولكنّها بهذا الوصل مَعَ (ما) وُطِّئت للدخول على الفعل، فأُزيل الاختصاص، ولا نَعْدم أَنْ نجد مثالين مصنوعين عند المبرّد يوضحان هذه المسألة تعزيزاً لما ذهب إليه سيبويه " وكذلك رُبَّ، تقول : رُبّ رجلٍ، ولا تقول : رُبَّ يقوم زيدٌ، فإذا ألحقت ما هيّأتها للأفعال، فقلت : رُبّما يقوم زيد "(٢). وعلى هذا جاء قوله تعالى :﴿ رُبَما يَودّ الذين كفروا لو كانوا مسلمين ﴾(٣).

وقد ذهب النّحويّون إلى أَنّ الفعل الوارد بعد هذه التوطئة حقّه أن يكون ماضياً، وأخضعوا الآية السابقة إلى المنهجيّة المعياريّة، إذ تأوّلوا فعلاً ناسخاً " لا يكون الفعل بعدها إلاّ ماضياً لأنّ دخول (ما) لا يزيلها عن موضعها في اللغة ، فأما قوله تعالى : " رُبما يود .... فقيل على إضمار كان تقديره رُبما كان يودّ" (٤). وإلى هذا التأويل ذهب بعض المفسّرين " فإن قلت : لم دخلت على المضارع وَقَد أبو دخولها إلاّ على الماضي ؟ قلت : لأنّ المترقب في إخبار الله تعالى بمنزلة الماضي المقطوع به في تحققه، فكأنّه قيل : رُبّما ودّ"(٥).

وكثر وقوع هذه التوطئة في الشعر، جاء في قول جذيمة الأبرش(٦) :

رُبَّما أوفيتُ في عَلَمٍ     تَرْفَعَنْ ثوبي شمالاتُ

وتدخل (ما) على (إنّ) وأخواتها فتوطئها للدخول على الجمل الفعليّة، وتزيل اختصاصها عن الاسم، قال تعالى : ﴿إنّما يخشى الله من عباده العلماء ﴾(٧)، وقد علّق صاحب الكواكب الدرّية على هذه الآية " لأنّ بدخول (ما) زال اختصاص الأحرف المذكورة بالجمل الاسميّة، وتهيّأت للدخول على الجملة الفعليّة، ولذا تسّمى (ما) هذه بالمهيئة؛ لأنّها هيّأت هذه الحروف للدخول على الأفعال، وهي لا تدخل

(١) سيبويه، **الكتاب**، ٣ / ١١٥.
(٢) المبرّد، **المقتضب**، ٢ / ٥٤، **والكامل** : ١/ ٢٠١، وانظر الرماني، **معاني الحروف**، ١٠٧، والجليس النحويّ، **ثمار الصناعة**، ٥٦.
(٣) الحجر : (٢).
(٤) الزركشي، **البرهان**، ج ٤ / ٢٨٠، و انظر ابن السرّاج، **الأصول في النحو**، ١ / ٤١٩، وابن هشام، مغني اللبيب، ١٨٠.
(٥) الزمخشري، **الكشاف**، ٢/٥٣٣.
(٦) سيبويه ، **الكتاب** ، ٣/٥١٨.
(٧) **فاطر** : (٢٨) .

عليها "[١].

وهذه التهيئة أحدثت مناقلة، إذ نقلت بهذا الربط بـ (ما) دلالة الجملة من الثبات والديمومة إلى التغيّر والتجدد، فأصلحت اللفظ بعدما كان متسلطاً على الاسم دون الفعل؛ ليكون صالحاً للدخول على الفعل.

ومن دخول (ما) الموطئة على الأفعال (طال، قلّ، حال، كثر، شدّ)، إذ لا سبيل لدخول هذه المفردات على الأفعال ولكنَّ وصلها بـ (ما) الكافة يؤذن بانتقالها ودخولها على الأفعال، جاء في المقتضب " وكذلك (قَلَّ)، تقول : قَلّ رجل يقول ذلك، فإن أدخلت (ما) امتنعت من الأسماء، وصارت للأفعال، فقلت : قلّما يقوم زيد، ومثل هذا كثير "[٢].

ومما زاده المرادي في دخول (ما) الموطئة على هذه الأفعال، أنّها لا تدخل عليها إلاّ إذا وقعت تحت سلطان النفي " وقد جاءت (ما) الكافة أيضاً بعد (قلَّ) إذا أُريد به النفي : نحو : قلّما يقول ذلك أحدٌ "[٣].

وهذا الذي أشار إليه المرادي لا يقع في حقيقة اللفظ، وإنّما يلحظ من خلال التركيب، قال ابن هِرْمة[٤] :

وأَقْرَنْتُ ما حَمَّلْتني ولقَلَّما يُطَاقُ احتمالُ الصدِّ يا دعدُ والهَجْرُ

وممّا يلحق بمسألة (ما) دخولها على الفعلين (خلا) و (عَدَا)، فهذان صالحان ليكونا فعلين أو حَرْفي جرٍّ قبل التهيئة بـ (ما)، فإن دخلت عليها (ما) الموسومة بـ (المصدريّة) (الظرفيّة)، هيأتهما ليكونا فعلين متعديين، فينصب ما بعدها على المفعوليّة، ويُزَال اختصاصهما بالدخول على الأسماء المجرورة، وذلك لصحّة تسلط (ما) المصدريّة بالدخول على الأفعال، ومن شواهد هذه المسألة قول لبيد[٥]:

أَلا كُلُّ شيءٍ ما خلا اللهَ بَاطلُ وَكُلُّ نَعِيْمٍ لا محالــة زائــــــلُ

وإنني لأذهب في هذه المسألة إلى ما نصّ عليه الرمَّـانيُّ بقولـه : " فـإنْ جئـت بهـا بعـد (ما) نصبت لا غير، وذلك نحو : خرجوا ما خلا زيداً، وإنّما لم يجز الجرّ ها هنا؛ لأنّه لا يصح أن يوصل بالفعل وما جرى مجراه "[٦]. ومثل هذا لفظة (كلّ) إذا دخلت عليها (ما) ، فصارت (كلّما) مهّدت لها لأن

(١) الأهدل، **الكواكب الدريّة**، ج١/١٣١ .
(٢) المبرّد، **المقتضب**، ٥٤/٢ .
(٣) المرادي، **الجنى الداني**، ٣٣٣ .
(٤) الزمخشري، **الكشاف**، ج٢٤٤/٤.
(٥) الأزهري ، **شرح التصريح** ، ٢١/١.
(٦) الرُّمانيّ ، **معاني حروف المعاني** ، ١٠٦.

تكون ظرف زمان .

ومما يُلْحَظُ في مسألة (ما) الموطئة أنّ ثَمَّةَ أمرين، أولهما : إبطال العمل، وثانيهما : إزالة الاختصاص، إذ تولّد نَمَطاً تعبيريّاً جديداً يوطئ بدخول تلك الحروف عند وصلها بـ (ما) على الأفعال.

وممّا يدخل في حيّز مسألة التوطئة (حذف) التنوين بين الاسمين المضايفين، وممّا يَعْنينا في هذا المدار حذف النون في بابي التثنية وجمع المذكّر السالم؛ لأنّ حذفها يؤذن بالإضافة؛ لأنّ التنوين والإضافة لا يجتمعان.

ولا تثبت هذه النون إلاّ في ضرورة شعريّة لا يُعتدُّ بها، قال الرضيّ : " إنّما تحذف النون في الإضافة لما مرّ..... من أنّها دليل تمام الكلمة "[١]، ولهذا قال سيبويه " فإن كففت النون جررت وصار الاسم داخلاً في الجار وبدلاً من النون "[٢]، قال تعالى :﴿ إنّا كاشفوا العذاب قليلاً إنّكم عائدون ﴾[٣].

قال الثمانينيّ " وإنّما جاز إسقاط النون في الإضافة لأنّ المضاف إليه يسد مسدّها[٤] وقال في موطن آخر: " فالمضاف إليه يعاقب النون على موضعها فيمنعها من الثبوت، كما أنّ ثبات النون مع المضاف يمنع من اتصال المضاف بالمضاف إليه ويمنع من تعريفه فاطّرحت النون"[٥].

**٥) حرف النداء : (اليـــاء)**

لا تدخل أداة النداء مباشرة على الأسماء المعرفّة بـ (أل)، إلاّ باجتلاب وصلة تهّيىء، وتوطىء لدخولها على ذلك الاسم " كل اسم فيه الألف واللام، فإنّك إذا ناديته فلا تناده إلاّ بإدخال حرف النداء على أي موصولة بها نحو : يا أَيُّها الرجل " ويا أَيُّها الغلام أو تدخل حرف النداء على (هذا) فتقول يا هذا الرجل "[٦]، وقد علّل النَّحويّون امتناع دخول أداة النداء (يا) مباشرة على ما عرّف بأل التعريف، إذ لا يجوز الجمع بين علامتي تعريف جاء في أسرار العربيّة " فإن قلت : فَلِمَ لم يجمعوا بين (يا) والألف واللام ؟ قيل : لأنّ (يا) تفيد التعريف، والألف واللام تفيد التعريف فلم يجمعوا بين علامتي تعريف إذ لا تجمع علامتا تعريف في كلمة واحدة[٧].

(١) الاستراباذي ، **شرح الكافية**، ج٣/٤٤٦ .
(٢) سيبويه، **الكتاب**، ج١/١٨٧،١٨٤ .
(٣) **الدخان** : (١٥) .
(٤) الثمانينيّ : **الفوائد والقواعد** : ١١٨
(٥) **المصدر السابق** : ١٢٧ .
(٦) ابن رشد، أبو الوليد ، (٥٩٥هـ/١١٩٨م)، **الضروري في صناعة النحو**، تحقيق: منصور علي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص ١١٠.
(٧) ابن الأنباري : **أسرار العربيّة**: ١٧٤ .

وزاد صاحب المفصّل علّة أخرى بأنّه لا يجمع بين الغيبة والحاضر في آن واحد؛ لأنّ النداء للحاضـــر، وأل العهد لمعنى الغيبة " إنّ حروف النداء لا تجامع ما فيه الألف واللام، وإذا أريد ذلك توصل إليه (بـــأي) و(هذا)، والعلّة في ذلك أمران، أحدهما : أنّ الألف واللام تفيدان التعريف، والنداء يفيـــد تخصيـــصاً وإذا قصدت واحداً بعينه صار معرفة كأنّك أشرت إليه، والتخصيص ضرب من التعريف، فلم يجمـــع بينـــهما لذلك؛ لأنّ أحدهما كافٍ وصار حرف النداء بدلاً من الألف واللام في المنادى، فاستغنى به عنهما وصارت كالأسماء التي هي للإشارة، والثاني أنّ الألف واللام تفيدان تعريف العهد، وهو معنى الغيبة، وذلك أنّ العهد يكون بين اثنين في ثالث غائب، والنداء خطاب لحاضر فلم يجمع بينهما لتنافي التعريفين "[(١)].

وذهب باحث معاصر إلى أنّ استجلاب هذه الوصلة جاء لضرب من إصلاح قاعدة نحويّة، إذ لا يلتقي ساكنان، فالياء مبنية على السكون وأل التعريف كذلك " استعمال خاص لا تتجاوز إلى غيره تلـــك هي أيّها، وذلك لأنَّ المنادى المعرّف بأل لا تتصل به (يا) من قبله لما في اتصالها به من ثقل التقاء الساكنين، ولكن التخاطب أحياناً وظروف القول تضطر إلى ندائه متّصلاً "[(٢)]، و لم يستثنَ من هذه القاعدة إلاّ لفـــظ الجلالة (يا الله) ومهما يكن من أمر تعليلاتهم فإنّ (أيّها) و (هذا) للمذكّـــر .
و (أيتّها) و (هذه) للمؤنث يُصْلحان اللفظ لدخول (يا) على الاسم المعرّف (بأل)، وهذا هو سمت العربيّة، وبه نطق القرآن الكريم قـــال تعالـــى :﴿يا أيّها الناس اذكروا نعمة الله عليكم﴾[(٣)] ، وقال تعالى :﴿يا أيّتها النفس المطمئنة....﴾[(٤)]. فهـــذه الوصلـــة وطّأت لدخول (يا) النداء على الاسم المعرّف بـــ (أل).

وبعد : فإنّ المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ؛ لأنّ التوطئة تقتضي ذلك فلا توطئة دون أن تـــشعر حال المخاطب بحاجتها؛ ويبدو لي أنّ التوطئة لا تقع في جميع الأبواب النّحوية بل هي نمط تعبيّري حضر في بعض المسائل دون غيرها، وأنّ الحروف قد استأثرت بهذا اللون؛ لأنّها روابط توطىء للانتقال مـــن نمـــط تعبيريّ إلى نمط تعبيريّ آخر، وهذا لا يتأتّى إلاّ بإصلاح اللفظ، وإصلاحه لا يكون إلاّ بهذه التوطئة، وهذه أساليب في العربيّة تراعى فيها نفسيّة المخاطب، وما يحمل على ذلك من إصلاح اللفظ.

---

(١) ابن يعيش ، محمد بن علي، (٦٤٦هـــ /١٢٤٨)، **شرح المفصّل** ، عالم الكتب ، بيروت، لبنان، ج١/٢٧٤.
(٢) السامرائي، إبراهيم ، **النّحو العربي /** نقد وبناء، دار عمار، عمان، ط١، ١٩٩٧، ٣١٩.
(٣) **فاطر** : (٣).
(٤) **الفجر** : (٢٧).

# أصداء الزمن في قصيدة " صَرَمَتْ زُنَيْبَةُ حَبْلَ مَنْ لا يَصْرِمُ " لمتمم بن نويرة
# جدلية الأنا والآخر

د. عدنان محمود عبيدات *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٣/١٤م    تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٩/٢٠م

## ملخّص

تهدف الدراسة إلى قراءة القصيدة بفهم جديد ؛ تحاول الإجابة من خلاله _ على تساؤلات قد يطرحها المتلقي، منها: هل يريد الشاعر أن يتحدث عن معنى آخر غير المعنى الظاهر ؟ وهل اللوحات المختلفة في ظاهرها مترابطة في موضوعها ؟ إن رؤية القارئ تتعدى الظاهر، وتسبر أعماق التكوين الشعري، وتُبرز النص باعتباره وحدة نفسية وموضوعية تكتنه الوجود، لا تظهر بسهولة، والقصيدة لا تسلّم نفسها لقارئها من أول مرة، ولقد رفع الشاعر نفسه إلى مستوى من الإدراك جعله يعرض موضوعه بطريقة رمزية تظهر فيها جدلية حادة بين الحياة والموت، وامتدّ هذا التواصل الرمزي ليشمل نسيج القصيدة كلها . لقد حاول الشاعر أن يبني فضاء شعرياً من خلال الحيوان، وكانت معشوقته زنيْبة/ الحياة المحرِّض على كتابة القصيدة من أول لوحة غزلية ؛ يظهر فيها القول الشعري المباشر إلى آخر لوحة فيها ترميز، فكان قلقه لا يهدأ مفسدا عليه متعة الحياة.

## Abstract

**The Resonance of Time in Mutamem Bin Nuwayrah's "Sramat Zunaiba": The Dialections of the "I" and the "Other"**

**Dr. Adnan M. Obeidat**

This study aims at re-reading the poem with a new conception through which it tries to answer questions that might arise in the reader's / hearer’s mind such as “Does the poet intend a meaning other than the explicit meaning?” and "Do the apparently different pictures have a common topic?”

The reader's insight goes beyond the explicit meaning , explores the depth of the poetic formation and illustrates the text as a psychological and objective unit that symbolizes life . It does not manifest itself easily. The poem does not give itself to the reader on the first reading . The poet has promoted himself to a level of awareness that made him present his topic in symbolic way that shows a controversy between life and death. This symbolic interaction extends to include the whole poetic texture.

The poet tries to construct a poetic space by making use of animal images . His beloved Zunaiba’ was instigator to the poem , which showed from the first image with direct poetic verse to the last symbolic image . His agitation was unappeased , ruining his desire for life.

---

* قسم العلوم الإنسانية - اللغة العربية، كلية العلوم والآداب، العلوم والتكنولوجيا الأردنية.

١- صَرَمَتْ زُنَيْبَةُ حَبْلَ مَنْ لا يَقْطَعُ حَبْلَ الخَلِيلِ ولَلأَمانَةَ تَفْجَعُ
٢- وَلَقَدْ حَرَصْتُ عَلَى قَليلِ مَتاعِها يَوْمَ الرَّحِيلِ فَدَمْعُها المُسْتَنْفَعُ
٣- جُذّي حِبالَكِ يا زُنَيْبُ فَإنَّني قَدْ أَسْتَبِدُّ بِوَصْلِ مَنْ هُوَ أَقْطَعُ
٤- وَلَقَدْ قَطعْتُ الوَصْلَ يَوْمَ خِلاجِهِ وأخُو الصَّرِيمَةِ في الأمور المُزْمِعُ
٥- بِمُجِدَّةٍ عَنْسٍ كأنَّ سَرَاتَها فَدَنٌ تُطِيفُ بِهِ النَّبِيطُ مُرَفَّعُ
٦- قَاظَتْ أُثَالَ إلى المَلا وتَرَبَّعَتْ بالحَزْنِ عازِبَةً تُسَنُّ وتُودَعُ
٧- حتَّى إذا لَقِحَتْ وعُولِيَ فَوْقَهَا قَرِدٌ يَهُمُّ بِهِ الغُرابَ المَوقِعُ
٨- قَرَّبْتُها للرَّحْلِ لَمّا اعْتادَني سَفَرٌ أهُمُّ بِهِ وأمْرٌ مُجْمَعُ
٩- فَكَأَنَّها بَعْدَ الكَلالَةِ والسُّرى عِلْجٌ تُغالِيهِ قَذُورٌ مُلْمِعُ
١٠-يَحْتازُها عَن جَحْشِها وتَكُفُّهُ عَنْ نَفْسِها، إنَّ اليَتِيمَ مُدَفَّعُ
١١- وَيَظِلُّ مُرْتَبِئاً عليها جَادِلاً في رَأْسِ مَرْقَبَةٍ وَلأيَاً يَرْتَعُ
١٢-حتَّى يُهَيِّجَها عَشِيَّةَ خِمْسِها لِلْوِرْدِ جَأْبٌ خَلْفَهَا مُتَتَرِّعُ
١٣- يَعْدُو تُبادِرُهُ المخارِمَ سَمْحَجٌ كالدَّلْوِ خانَ رِشاؤُها المُتَقَطِّعُ
١٤- حَتَّى إذا وَرَدَا عُيُوناً فوقَها غَابٌ طِوالٌ نابِتٌ ومُصَرَّعُ
١٥- لاقَى عَلَى جَنْبِ الشَّرِيعَةِ لاطِئاً صَفْوانَ فِي نامُوسِهِ يَتَطَلَّعُ
١٦- فَرَمَى فَأَخْطَأَها وصادَفَ سَهْمُهُ حَجَرَاً فَفُلَّ، والنَّضِيُّ مُجَزَّعُ
١٧- أَهْوَى لِيَحْمِيَ فَرْجَهَا إذْ أَدْبَرَتْ زَجِلاً كَما يَحْمِي النَّجِيدُ المُشْرَعُ
١٨- فَتَصُكُّ صَكَّاً بالسَّنابِكِ نَحْرَهُ وَبِجَنْدَلٍ صُمٍّ ولا تَتَوَرَّعُ
١٩- لاشَيءَ يَأْتُو أَتْوَهُ لَمّا عَلا فَوْقَ القَطاةِ ورأْسُهُ مُسْتَتْلِعُ
٢٠-وَلَقَدْ غَدَوْتُ عَلى القَنِيصِ وصاحِبِي نَهْدٌ مَراكِلُهُ مِسَحٌّ جُرْشُعُ
٢١- ضَافِي السَّبِيبِ كأنَّ غُصْنَ أباءَةٍ رَيَّانَ يَنْفُضُهَا إذا ما يُقْدَعُ
٢٢- تَئِقٌ إذا أرْسَلْتَهُ مُتَقاذِفٌ طَمّاحُ أشْرافٍ إذا ما يُنْزَعُ
٢٣- وكَأَنَّهُ فَوْتُ الجَوالِبِ جانِئاً رِئْمٌ، تَضَايَفَهُ كِلابٌ أخْضَعُ
٢٤- داوَيْتُهُ كلَّ الدَّواءِ وزِدْتُهُ بَذْلاً كَما يُعْطِي الحَبِيبُ المُوسِعُ
٢٥- فَلَهُ ضَرِيبُ الشَّوْلِ إلاّ سُؤْرَةً والجُلُّ فهو مُرَبَّبٌ لا يُخْلَعُ
٢٦- فإذا نُراهِنُ كانَ أولَ سابِقٍ يَخْتالُ فارِسُهُ إذا ما يُدْفَعُ
٢٧- بَل ربَّ يومٍ قَدْ حَبَسْنا سَبْقَهُ نُعْطِي ونُعْمِرُ فِي الصَّدِيقِ ونَنْفَعُ
٢٨- وَلَقَدْ سَبَقْتُ العاذلاتِ بِشَرْبَةٍ رَيَّا، وَراوُوقِي عَظِيمٌ مُتْرَعُ
٢٩- جَفْنٌ منَ الغِرْبِيبِ خالِصُ لَوْنِهِ كَدَمِ الذَّبِيحِ إذا يُشَنُّ مُشَعْشَعُ

٣٠- أَلْهُو بها يَوْمَاً وَأُلْهِي فِتْيَةً ... عَنْ بَثِّهِمْ إذ أُلْبِسُوا وتَقَنَّعُوا
٣١- يا لَهْفَ مِنْ عَرْفَاءَ ذاتِ فَلِيلَةٍ ... جاءتْ إلَيَّ عَلَى ثَلاثٍ تَخْمَع
٣٢- ظَلَّتْ تُراصِدُني وتَنْظُرُ حَوْلَها ... وَيُرِيبُها رَمَقٌ وأَنِّي مُطْمِعُ
٣٣- وَتَظَلُّ تَنْشِطُني وتُلْحِمُ أَجْرِيَاً ... وَسْطَ العَرِينِ وليسَ حَيٌّ يَدْفَعُ
٣٤- لَوْ كانَ سَيْفِي باليَمِينِ ضَرَبْتُها ... عنِّي ولَمْ أُوكَلْ وجَنْبِي الأضْيَعُ
٣٥- ولَقَدْ ضَرَبْتُ بِهِ فَتُسْقِطُ ضَرْبَتِي ... أيدِي الكُماةِ كأنَّهُن الخِرْوَعُ
٣٦- ذاكَ الضَّياعُ فإنْ حَزَزْتُ بِمُدْيَةٍ ... كَفِّي فَقُولي : مُحْسِنٌ ما يَصْنَعُ
٣٧- ولقد غُبِطْتُ بما أُلاقِي حِقْبَةً ... ولقد يَمُرُّ عَلَيَّ يومٌ أشنع
٣٨- أَفَبَعْدَ مَنْ وَلَدَتْ نُسَيْبَةُ أَشْتَكِي ... زَوَّ المَنِيَّةِ أو أُرَى أَتَوَجَّعُ
٣٩- ولقدُ عَلِمْتُ، ولا مَحَالَةَ، أنَّني ... لِلْحادِثاتِ، فهلْ تَرَيْني أَجْزَعُ
٤٠- أَفْنَيْنَ عَاداً ثُمَّ آلَ مُحَرِّقٍ ... فَتَرَكْنَهُمْ بَلَداً وما قَدْ جَمَّعُوا
٤١- وَلَهُنَّ كانَ الحَارِثانِ كلاهُما ... ولَهُنَّ كانَ أخُو المَصانِعِ تُبَّعُ
٤٢- فَعَدَدْتُ آبائِي إلى عِرْقِ الثَّرى ... فَدَعَوْتُهُمْ فعلِمْتُ أنْ لَمْ يَسْمَعُوا
٤٣- ذَهَبُوا فَلَمْ أُدْرِكْهُمُ وَدَعَتْهُمُ ... غُولٌ أَتَوْهَا والطَّرِيقُ المَهْيَعُ
٤٤- لا بُدَّ مِنْ تَلَفٍ مُصِيبٍ فَانْتَظِرْ ... أَبِأَرْضِ قَوْمِكَ أَمْ بأُخْرَى تُصْرَعُ
٤٥- وَلَيأْتِيَنَّ عليكَ يومٌ مَرَّةً ... يُبْكَى عَلَيْكَ مُقَنَّعَاً لا تَسْمَعُ(١)

**المقدمة :**

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة قصيدة " صرمتْ زنيبة " لمتمم بن نويرة بفهم جديد، تحاول الإجابة – من خلاله - على تساؤلات قد يطرحها المتلقي ، منها : هل يريد الشاعر أن يتحدث عن معنى آخر غير المعنى الظاهر ؟ وهل اللوحات المختلفة في ظاهرها مترابطة في موضوعها ؟ إن رؤية القارئ تتعدى الظاهر، وتسبر أعماق التكوين الشعري، وتُبرز النص باعتباره وحدة نفسية وموضوعية تكتنه الوجود، لا تظهر بسهولة، ولقد رفع الشاعر نفسه إلى مستوى من الإدراك جعله يعرض موضوعه بطريقة رمزية تظهر فيها جدلية حادة بين الحياة والموت، وامتدَّ هذا التواصل الرمزي في نسيج القصيدة كلها .

ويبدو للقارئ المتعجل أن هذه القصيدة _ مثل أغلب الشعر الجاهلي – تشتمل على موضوعات وشرائح متعددة لا رابط بينها، وأرى أن الحكم على هذا الشعر من هذا المنظار فيه استعجال، "فالنظرة إلى

(١) ابنا نويرة، مالك ومتمم، **ديوان مالك ومتمم ابنا نويرة** ، تحقيق: ابتسام الصفار ، مطبعة الرشاد ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٩٣.

القصيدة الجاهلية على أنها مكونة من شرائح لا رابط بينها نظرة فيها شيء من التجني على خصوصية هذا الشعر، وذلك لأن التعامل مع النص الجاهلي يمتلك خصوصية في كون هذا الشعر مبنياً من مجموعة من الموضوعات أو الأغراض، وإن النظر إلى كل غرض على حده يعزز تشظِّي القصيدة وتفككها، ولذلك ينبغي أن ينظر إلى هذه الأغراض في إطار البناء الكلي أو الرؤية الكلية للنص"(١).

قامت الدراسة كما ظهر في فضاء القصيدة الشعري على صور متعددة تظهر جدلية كبرى بين الأنا والآخر، وكانت على النحو التالي :

الشريحة الأولى : الشاعر العاشق / والمعشوقة الحياة .

الشريحة الثانية : الشاعر / حمار الوحش، و الناقة / الأتان .

الشريحة الثالثة : الشاعر / والفرس .

الشريحة الرابعة : الشاعر /والضبع .

**الشريحة الأولى : الشاعر العاشق، والمعشوقة الحياة ( ١-٣ ) :**

يصور هذا المقطع موقفاً درامياً قاسياً فيه تناقض مؤلم بين الشاعر من جهة والمعشوقة من جهة أخرى، ويُظْهِر صورة العلاقة بين الشاعر و معشوقته ــ في مقدمة القصيدة ــ بطابع مأساوي، فيه تعبير عن حقيقة قائمة على ثنائية الحياة والموت، ويبحث الإنسان الجاهلي فيه عن إجابات لتساؤلات كبرى عن المصير والحياة والموت.

يقرر الشاعر موضوع القصيدة من مطلعها؛ الذي يبدو أنه معادل موضوعي لعلاقة الإنسان الجاهلي مع الحياة في مواجهة الزمن، أما حديثه عن زنيبة فقد كان حديثاً عن الحياة بكل ما فيها من ألم ومشقة وعذاب ، ولقد أظهر الشاعر توتراته وانفعالاته في إطار من المباشرة في الدخول إلى موضوعه بمقدمة غزلية، وهي العلاقة غير المتوازنة مع معشوقته "زنيبة"، إذ قررت أن تقطع معه روابط الوصل، ويبدو من خلال هذا المطلع أن الشاعر كان قلقاً متوتراً في كل مراحل هذه العلاقة التي تبدو أنها من طرف واحد في كل مشاهدها، لهذا لم يمهل نفسه في استدعاء المقدمة الطللية، فتجاوزها، واكتفى بالحديث عن المعشوقة الحياة، وكأنه عدَّ ذِكْر الأطلال تكراراً للحديث عن الزمن وما يصنعه بالإنسان من قلق، ويكشف المقطع الأول من القصيدة الخوف الذي يسيطر على نفسية الشاعر حيث يستجدي زنيبة أن لا تقطع معه الوصل، فجسّد صورة القلق الذي يسيطر عليه نتيجة الانفصال والقطيعة المعلنة من زنيبة / الحياة ،"فالمحبوبة روح

(١) ربابعة، موسى: "قراءة في لامية زهير في مدح حصن بن حذيفة" في كتاب "**قراءة في النص الشعري الجاهلي**"، دار الكنـدي، إربـد، ٢٠٠٢، ص١٠٢ .

الحياة، بل الحياة نفسها"(١)، ويبلور الشاعر هذا الإحساس بأسلوب الطباق لعقد موازنة عبر تباين المواقف بين الطرفين "صرمتْ"، و "لا يقطعُ".و يتشبث الشاعر بالتواصل في ضوء معطيات الألفاظ المباشرة وغير المباشرة، "صرمتْ زنيبة حبل من لا يقطعُ"، "ولقد حرصتُ "رغم فاعلية الزمن المدمرة بفعل القطيعة التي تشمل نتاجاتها المعلن وغير المعلن، غير أن الموقف المعلن من زنيبة الذي شكّل صورة التأزم والتوتر كان قراراً قطعيًّا وأمراً حتمياً بعدم الوصل، وشكّل عند الشاعر مظهراً من مظاهر الحزن والألم، وأوجب عليه شيئاً من ردة الفعل للمحافظة على توازنه؛ على الرغم من محاولته البائسة والمتشبثة ولو بالقليل من متع تواصل اللذة؛ الذي يمكن أن يتأتى من خلال دمع مستنفع.ويلاحظ القارئ صيغة الخطاب عند الشاعر، ففي هذه اللوحة استخدم في البيت الأول صيغة الغائب، فتحدث عن القطيعة "صرمت زنيبة حبل من لا يقطع"، ثم انفجر في البيت الثالث ملتفتاً، ومغيِّراً لغة الخطاب من الغائب إلى المخاطَب "جذِّي"، معلناً تحديه للآخر، فأطلق صرخة الانفجار التي يبدو فيها الشاعر منهَكاً، فانتفض انتفاضة المظلوم العاشق، واستخدم الترخيم في ثورته، فاختلف توتر المطلع عن توتره في هذا البيت، فالتفت وأمر وطَلَبَ وقَطَع **ورخّم وتحدَّى،** فكانت الصورة الثنائية الضدية الظاهرة هنا على النحو التالي :

**امرأة = تقطع = تفجع = تنفع نفعاً محدوداً = تودع حبيبها شفقة فتذرف الدموع**

**رجل = لا يقطع = خليل = حريص على الوصل = يستبد بهذا الوصل**

ويُبرِز استنفاع الدمع من العين صورةَ القهر التي يمكن أن تتوالد عن مظاهر الفعل اللاشعوري من زنيبة، وهذا المظهر يفعِّل تجربة القلق التي يعيشها الشاعر، فهو يزيده غمّاً وحزناً لأنه يولِّد في الذاكرة صورة الوداع الأخير التي ترسَّخت في ذهن الشاعر من جهة، ويشكل من ناحية أخرى عاملاً مقلقاً في التفكير حول دواعيه . لقد كان الشاعر ضعيفاً متهاوياً لاهثاً في المقطع الأول من قصيدته، فرسم لنا صورة الفجيعة التي ذكرها أولاً "وللأمانة تفجعُ"، و اشتمل إيقاع الوداع على ثنائية الصمت والصوت، فأصمتتْ زنيبة اللسان، وتحدثت بصمت ممزوج بشفقة، وودّعت بصمت ودموع، فكان صمتها مرعباً للشاعر، دفعه لأن يصوِّت عاليا مدويّاً "جذِّي"، ويبدو أن انتقال الشاعر في الخطاب من الغيبة إلى المباشرة سببه التنبه إلى فظاعة الموقف وبعْث اهتمام السامع، وإيقاظ الإصغاء إليه، فخطاب الغيبة فيه صدق وإخلاص، والانتقال إلى المباشرة في الخطاب فيه خضوع وضراعة ورغبة. لكن زينب لم توغل في صمتها، فتوشّحت به من خلال العين ودموعها، فأعطت الإجابة بصمت الدمع الذي لم يكن عميقاً، فهيمن عليها، فكانت سلبية في كل شيء.

لم يجد الشاعر من زنيبة غير دموع تشكل عامل استتراف لمجهوده المتشبث بهذه العلاقة رغم ما بذله

---

(١) نبوي، عبد العزيز: **دراسات في الشعر الجاهلي**، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١١٦.

من حرص على علاقة التواصل بينه وبينها، لهذا عليه مواجهة هذه القطيعة للمحافظة على الذات في إطار تحدي فاعلية الهدم الزمني الذي يشكل نهاية لوجوده عبر هذه اللذة المتناهية، فهو يعلم علم اليقين أن اللذة التي يعيش لا يمكن أن تدوم وأن تتواصل، فكانت القطيعة عامل الحسم في هذا الموقف.لقد كان الشاعر يبحث عن التواصل مع معشوقته / الحياة لكن ذلك لم يتحقق، مما فرض عليه الرحيل؛ لأن الهوة بينهما قد اتسعت، وكان لا بد من الانفصال .

ويشكل التنقل بين محاور زمنية ثلاثة مظهراً من مظاهر القلق التي تسيطر على الشاعر، أولها : صورة القطيعة التي تولدت بفعل من زنيبة في إطار الزمن الماضي "صرمتْ "، وثانيها : ما يوازي هذه القطيعة من حرص الشاعر على التواصل تمَّ في الزمن نفسه "حرصتُ"، والثالث : دلالة النفي والاستمرارية التي جسدها الزمن الحاضر لتشكل بعداً متميزاً في إظهار حس التواصل الذي يسعى إليه الشاعر من خلال عبارة "لا يقطع". لقد شكَّل استخدام فعل الأمر "جذي" نمطاً من أنماط المحافظة على الذات عندما يعمد الشاعر من خلاله إلى أسلوب التحدي، ليعبر عن ردة فعل موازية لفعل القطيعة الذي ترتب على الانفصال، وما يرافق ذلك من استخدام حرف النداء للبعيد، لأن زنيبة أصبحت بعيدة عن الشاعر على الصعيدين المادي والنفسي. و استخدم الشاعر أساليب التوكيد المختلفة، "اللام"، "ولقد"، "وإنِّني"، و"قد أستبدّ"، فخرج عن المألوف في استخدام "قد" فأفادت التوكيد هنا على الرغم أنها جاءت مع الفعل المضارع، ليصور تنامي الحدث في ردة الفعل على فقدان حس التواصل من خلال استخدام الشاعر مفاصل أسلوبية متعددة، تؤكد نبرة التحدي، فجاء تنامي الحدث على النحو التالي :

| | | |
|---|---|---|
| **لا يقطعُ** | **هبوط** | **التشبث بالتواصل .** |
| **ولقد حرصتُ** | **صعود** | **تأكيد حب التواصل .** |
| **جذِّي** | **صعود** | **التحدي، لمحاولة الإبقاء على التواصل.** |
| **فإنني قد أستبدُّ =** | **صعود** | **التحدي، لمحاولة الإبقاء على التواصل.** |
| **وأخو الصَّريمة في الأمور المزمعُ** | **صعود** | **تأكيد التحدِّي والصعود .** |

وتبدو فاعلية التكرار في اللوحة الأولى ذات دلالة تتنامى في إطار من التفاعل الصوتي واللفظي، لتصل إلى الصورة البيانية الكاملة، فنلحظ تكرار الحرف "الحاء"، في حبل، وحبل، وحبالك، وحرصت، والرحيل، وهذا التكرار له دلالات معنوية، تكمن فيها إمكانات تعبيرية عميقة، تتعدى حدود الصوت إلى حدود الدلالة، وحرف "الحاء" في القصيدة مفتاح صوتي نهض بمسؤولية توضيح المعنى، واستطاع أن يرسم صورة العلاقة السلبية بين الشاعر وزنيبة، أما تكرار الكلمة من مثل "حبل" و"حبل" و"حبالك" و"يقطع" ، و"مَن هو أقطع"، و"زنيب "وزنيبة"، و"لقد"و"قد"، توضح صورة ما يجول في ذهن الشاعر من هواجس، تخوفاً من قطع العلاقة، فالتكرار هنا" يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء

اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر"[١].

يعبر مطلع القصيدة عن قلق الإنسان الجاهلي وحيرته أمام ثنائية الموت والحياة، فقد يئس من الحياة وشعر بعدم جدوى العواطف الإنسانية المقهورة أمام دوامة الزمن، وغدا حديث الشاعر في المقدمة شعوراً بالهزيمة والاندحار، واللاإرادة أمام الحياة والموت، ولا سبيل في هذه الحالة إلا الفراق[٢]. "وقد ينظر الشاعر إلى فراق أحبته أو تغيّر عهودهم على أنه من ألوان الفناء والتحول الذي لا يبقى عليه شيء"[٣].

**الشريحة الثانية: الناقة / الأتان والشاعر / حمار الوحش ( ٤-١٩ ):**

انفتح أفق هذه القصيدة لصورة الناقة التي كانت وسيلة للتحول من حال إلى آخر، ليواجه القطيعة، ويخفف عن نفسه الصدمات المتلاحقة ،فكانت الناقة رمز الحياة الجميلة، ورمز التفاؤل والمقاومة والفرح، "والحديث عن الناقة هو مجمع أسرار القصيدة الجاهلية ومركز تنويرها"[٤]. تطورت صورة الناقة في هذه الشريحة من الحركة إلى الحركة، من الساكن المتحرك داخل إطار المكان الذي ترعى فيه صيفاً وتربع فيه ربيعاً؛ إلى الحركة الأكثر تطوراً وتعباً وإنهاكاً في حياتها مع الشاعر، فأصبحت بعد كثرة المشي كالعلج يسير معه أتان ملمع ،كانت قد لقحت، وأشرف ضرعها للحمل. لقد صور الشاعر الناقة تصويراً جسدياً ونفسياً في آن معاً، فكانت في جسدها في غاية الجمال، وفي نفسها حادة عصبية المزاج. وكانت معشوقة الشاعر بما فيها من صور إيحائية متجددة، يحركها ويتحرك معها ووراءها، ويلهث لحمايتها من عوارض الزمن والدهر، فهي في نفسه الحياةُ والمستقبل والحب، وهو عندها لا يساوي شيئاً كما ظهر في هذه اللوحة. "وتحولت المرأة في آخر طور من أطوار الجاهلية إلى قيمة معنوية، وتحول الحب إلى تعلق بتلك القيم وتضحية في سبيلها، وأضحت المرأة في القصيدة الجاهلية رمزاً لا حقيقة وغدا هذا القصص الغرامي الذي يحيط بها صورة من صور التعبير الرمزي"[٥]، **والناقة عنده رمز وعلامة نسقية**، وصورتها إيجابية تظهر من خلال وحدات دلالية وُظِّفت لإظهار هذه الصورة في القصيدة. وتظهر في الأبيات عناصر تمكننا من إسقاط صفات الناقة على زنيبة؛ من سنام مكتنز، وكرم وعتق وسواها، يسعى الشاعر في ذلك إلى تغذية فكرة "الصلابة في مقارعة الدهر"[٦]، ولم يتحول الشاعر إلى عالم الرحلة والأسفار وركوب المخاطر كما يقول؛ بل تحدث عن علاقة الحب مع المعشوقة بصورة أخرى، نقلها من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان، وقد

(١) الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**. ط١٠، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٧، ص ٢٧٦ .

(٢) أنس الوجود، ثناء: **رمز الماء في الأدب الجاهلي**. مكتبة الباشا، القاهرة، بلا، ص ١٢٧ .

(٣) جياووك، مصطفى: **الحياة والموت في الشعر الجاهلي**. بغداد، ١٩٧٧، ص ١٥٣ .

(٤) أبو سويلم، أنور: **الإبل في الشعر الجاهلي**، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٣، ١/٥٥ .

(٥) نافع، عبد الفتاح: **الشعراء المتيمون في الجاهلية والإسلام**. ط١، جمعية المطابع الأردنية، عمان، الأردن، ص٢٥ .

(٦) رومية، وهب: **شعرنا القديم والنقد الجديد**. سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم ( ٢٠٧) ١٩٩٦، ص٢٠٠.

استخدم الشاعر الجاهلي رمز الحيوان ليسقط من خلال هذا الرمز همومه ومشاعره، ويصور معاناته النفسية والجسدية في آن معاً، وكانت الناقة من أهم الحيوانات التي وظّفها للتعبير عن القهر الذي يحيط به، يبادر الشاعر عليها الرحلة، ولها دلالات العزيمة والقوة والاستقرار، وهي قوية سنامها القصر العظيم إشارة إلى صلابتها وجلدها، و لم يقف عند هذا الحد بل جعل سنام الناقة في صلابته وامتلائه وانملاسه يصل إلى حد يعجز الغراب أن يقف عليه، إشارة إلى تميزه وتفرده بمواصفات تحقق طموحات الشاعر في وقفة التحدي التي يريد، فالإحساس بالموت جعل الشاعر يشير إلى الرحيل بالغراب، "وإن قوة تأثير شر الغراب في النفس جعلت الشاعر لا يرى إلا ما يوحي بالفراق أو البين عن الديار"[(١)]. وتشكل عدم قدرة الغراب على الثبات على سنام الناقة فاعلية لقوى المواجهة التي يسوقها الشاعر للوقوف في وجه القوى السلبية المدمرة التي يفعلها عنصر الزمن الذي مازال يشكل عنصر قلق وخوف عبر تآكل التخيلات التي تخفي تحت ظلالها وجه الحقيقة التي يخشاها الشاعر، لهذا لجأ إلى بناء صورة أخرى لهذه الناقة تكون قادرة على تفعيل صورة التحدي التي يريدها، حيث صوّر الناقة بعد التعب والمسير في الليل بحمار الوحش تجاريه أتان سيئة الطبع أشرق ضرعها للحمل فكانت أكثر حدية، يباريها حمار الوحش، شديد الغيرة والتأثر، ليبدأ الشاعر بذلك نمطاً قصصياً يمثل درامية الحياة، لا على المستوى الحيواني فقط بل على المستوى الإنساني أيضا ،وظهر حمار الوحش في صورة مثالية من القوة والمتانة، وإذا ألح عليه العطش جمع أتنه، وذهب إلى مواضع الماء، فيكون الصياد راصداً لها، فالحمار رمز القوة والخصب، يريد أن يتجاوز الواقع إلى عالم منشود، "فكانت الناقة القوية الشامخة المتحولة حماراً صورة لذات الشاعر المترفعة عن الأسى والمنتشية بالسعي لتجاوز الأجيال والمحققة ذلك التجاوز في صور الحمار"[(٢)]. وتنتقل صورة القلق والتوتر وانعدام اللذة التي أحاطت بالشاعر في بداية القصيدة يوم أعلنت زنيبة القطيعة من المستوى الإنساني إلى المستوى الحيواني في شريحة الأتان، ويعكس حمار الوحش صورة القلق الذي تشكل في هذه الشريحة نتيجة خوفه المستمر على الأتان، فالشاعر يتوارى خلف هذه الشريحة معبراً عن أحاسيسه ومشاعره، ومن هنا فإن رحلة حمار الوحش تتصل بذات الشاعر الذي شكلها لتعبر عن دواخله، حيث يتشكل الصراع بين الحمار والأتان عبر مظاهر التمنع التي تبديها، لقد كانت علاقة حمار الوحش بالأتان مشوبة بالتنافر والتوتر والتضاد، وهي نفسها العلاقة التي كانت بينه وبين زنيبة / الحياة، "وإن شريحة الأتان تمثل تنامي هاجس الخوف من المجهول ،وهو خوف يرتسم من خلال خوف الحمار والأتان من الصيادين، فعنصر الخوف يضاعف الحس بالتهديد وغياب

---

(١) الرباعي، عبد القادر: **الطير في الشعر الجاهلي.** ( دراسات وبحوث نقدية ) ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨، ص١١٦.

(٢) الخطيب، عماد: **الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي.** دراسة تحليلية نقدية، ط١، مكتبة الكتاني، والمكتبة الوطنية، إربد، الأردن، ٢٠٠٢، ص٢٢١.

الأمن"(١)، وهي بذلك تحمل التوترات نفسها التي تشكلت في صراع القطيعة بين الشاعر وزنيبة، فاللذة التي حرمها الشاعر تحاصر الحمار في هذه الشريحة، ويغدو التماثل في الموقفين واضحاً رغم تعابير الحياة والخصب التي تجسدها كلمة "ملمع"، وتتجلى صورة القلق والخوف على الأتان في نفس الحمار عندما يتنكر لأقرب المخلوقات إليه، حيث تشكل الغيرة على الأتان دافعاً لهذا التنكر حين يجعل الشاعر من الجحش يتيماً في قوله "إنَّ اليتيمَ مُدَفَّع "، ورغم تمُّنع الأتان يتمسك الحمار بها، حيث يظل مرتبئاً عليها، يترقب خوفاً من السباع والقنص، وهو بذلك يقابل حرص الشاعر على التواصل رغم القطيعة التي أعلنتها زنيبة، وتعبير الشاعر عن الحرص في بداية القصيدة بعبارة "ولقد حرصت على قليل متاعها " يقابله الترقب المستمر لحمار الوحش بقول الشاعر : "ويظل مرتبئاً عليها جاذلاً " فكلاهما يتلذذ بما يفعل، ليقينه أنه يحافظ على التواصل في إطار هذا الفعل، وانقطاع المتعة عند الشاعر جعله يبحث عن بديل لها في لذة الحمار.

وتبدو محاولة الشاعر لتأهيل لذة الحمار لموقف عصيب بادية في أبيات الشريحة، حيث يعمِّق صورة الصلابة والقوة والإقدام في وصفه الحمار من خلال استخدام بعض المفردات : "الجأب، مترع، أهوى، زجلا، النجيد، المشرع"، كما ميز الشاعر الأتان بالسرعة والصلابة حين وصفها بـــ "السَّمْحَج"، وشبَّه سرعتَها بالدلو، وقد انقطع رشاؤها حين قال : "كالدلو خان شاؤها المتقطع"، فصورة التحدي تحتاج إلى مثل هذه المواصفات، وبعد أن يهيج الحمار الأتان للوِرد يفاجأ بالموت والهلاك الذي ينتظرهما حين تطلق سهام الصياد باتجاههما؛ في مكان تشكل صورة مكانه الملتف بالقصب معلماً آخر من معالم الهواجس والخوف، غير أن محاولة الهروب من الموت إلى الحياة وعدم اليأس والاستسلام شكلا عامل نجاح في تحقيق النصر، ففشل السهم الذي أطلقه الصياد في تحقيق أهدافه عندما تكسَّر على أعتاب حجر صلب يتواءم وجو الشريحة التي شكلها الشاعر، ويكون بذلك خطاً من خطوط الدفاع في مواجهة الزمن ،علماً أن اختيار الصياد للمكان مستمد من خبرة الصيد، واختيار حمار الوحش للماء أيضاً، فتكسرت السهام حطاماً، و لم تستطع أن تصل إلى الحمار وأتانه ،لأن قَدَرَهُما لم يحن بعد. ويشكل الحمار عنصراً فاعلاً في الدفاع عن الأتان عندما يقي موقع الهلاك منها بجسده؛ ونستشعر الذكورة الواضحة، وتفجُّر الأنوثة في ذاكرة الشاعر أو الإنسان الجاهلي بعامة، عندما يتحدث عن الحمار وهو يدافع عن الأتان، ويتصدى لسهام الصيد في الوقت الذي يتحمل فيه الضربات الموجهة إلى نحره منها، وهنا تبدو عوامل الربط بين الشريحة المتعلقة بالشاعر وزنيبة؛ وشريحة الحمار والأتان، فانفصال الدلو عن الحبل يعكس صورة الانقطاع وسرعته بين الشاعر وزنيبة، كما أن صورة التواصل التي حاول الشاعر الإبقاء عليها : "لا أقطعُ "، "حرصتُ "، وما يقابلها من قطيعة من قِبَل زنيبة "صرمتْ "، تعكس صورة تمسك الحمار بالأتان ومحاولة الحفاظ عليها في

(١) الرباعي، موسى: " قصيدة الإحباطات والآمال قراءة في معلقة لبيد بن ربيعة " في كتاب " **قراءة النص الجاهلي** "، ص ٣٢ .

الوقت الذي يتلقى الضربات منها، "وهكذا طفق هؤلاء الشعراء يقرنون تجربة الموت الإنساني بتجربة الموت لدى المخلوقات الأخرى كالثور الوحشي، وحمار الوحش، والقطاة ،والنسور وغيرها، وهم في ذلك يتأسون بهذا الموت الكوني، ويستمدون منه العزاء ويرمزون بموت هذه المخلوقات لموت الإنسان، ويشبعون أحاسيسهم ونفوسهم بمعاني الفقد "(١)، حتى أن صورة القلق والخوف التي تسيطر على الشاعر تستتر خلفها صورة الحياة ممثلة بالماء الذي يحفه القصب الملتف، وخاصة عندما تخرج من خلالها سهام الموت."وكثيراً ما اقترنت صورة الدهر بصورة الصياد الرامي المخاتل الغدار في شعرنا القديم عامة لا في الشعر الجاهلي وحده"(٢)، كما أن فاعلية الزمن هنا تتدخل لدفع الموت عن الحمار، لكنها لا تلغي الأنا في مواجهة الآخر سواء انبثق ذلك من ثنائية الحياة في مواجهة الموت، أم انبثق ذلك من تدخل عامل الزمن الليل في مواجهة الآخر لمساعدة الأنا في مواجهة الآخر.

وتشكل الثنائية الضدية بين الكلمتين "صرمتْ" في الشريحة الأولى، و"لاقى" في شريحة الحمار والأتان عنصر القلق المفاجئ الذي يفجر الإحساس بالموت والهلاك، وبالتالي يعتبر الإفلات من سهام الصياد عاملاً مهماً في رأب الصدع الناتج عن القطيعة التي أعلنتها زنيبة، ويبدو أن هذه الشريحة أعادت إلى الشاعر شيئاً من الثقة بالنفس عبر تنامي الشخصية التي هزتها وأقلقتها ظروف القطيعة، ومن هنا بدأ رحلة الصيد بداية قوية تفعِّل الذات عبر التوكيد، وضمير المتكلم "ولقد غدوتُ"، وتشكل المفاصل نوعاً من التوازن والشعور بالذات عبر التوترات المشكَّلة، فقد تكرر هذا الاستخدام النمطي ثلاث مرات منذ بداية القصيدة، "ولقد حرصت"، "ولقد قطعت" ، "ولقد غدوت" .

يرى حمار الوحش / الشاعر نفسه في قمة نشوته، وهو يحاول أن يظل ملتصقاً بالأتان / الحياة، ويبقى حمار الوحش / الشاعر عرضة للألم، فهي تبتعد عنه، وهو يلتصق بها، ويستمر هذا الهجر طيلة هذه الشريحة. لقد كانت الناقة قناعاً يتحدث الشاعر فيه عن محبوبته / الحياة، "والناقة وسيلة انتقال فردية في جوهرها في مقابل تلك الحركة الشعورية المتفردة التي تنتاب الشاعر الفرد الذي يمسك بزمام فرديته عبر فن القول الشعري على الرغم من كبر تلك الشبكة التي ترتبط بعالم الفن والناس فهو يضع التقابل بين الأنثيين ( الناقة / المحبوبة ) في أفق القصيدة"(٣).

يحاول الشاعر / العلج / حمار الوحش في البيت العاشر أن يستأثر بالأتان / زنيبة / الحياة، لكنها ترفض وتتمرد، " وتكفه عن نفسها "، ويحاول أن يكفها عن ابنها، لكنها تكفه عن نفسها، صورة ثلاثية

(١) رومية، وهب: **شعرنا القديم والنقد الجديد.** ص ٣٠٦ .

(٢) **المرجع نفسه** ص ١٩٨ .

(٣) حسن، جعفر: **عبور الزمن الصامت مقدمات أولى لدراسة سيرة طرفة بن العبد ومعلقته.** وزارة الإعلام والثقافة البحرينية ،ط١، ٢٠٠١، ص ٢٤٣ .

الاتجاهات، محورها الأتان. ونلاحظ أن العلاقة بين الأتان وابنها علاقة تبادلية، لكنها مع الأتان / وحمار الوحش علاقة تنافرية من طرف واحد هو الحمار، وهي صورة الشاعر في علاقته مع زنيبة / الحياة . وفي البيت العاشر تكرار لمعنى البعد والكف في "يحتازها"، و "نكفه"، و "مدفع"، ويبدو أن حمار الوحش قد نجح في فصل الأتان عن جحشها، فقال "إن اليتيم مدفع"، لأن في الحيوان لا يكون اليتيم يتيماً إلا إذا فقد أمه، ويبدو أنه حصل له ما أراد.

وتتجذّر فاعلية الصورة الشعرية في المشهد نفسه عندما يصور الشاعر حال حمار الوحش وشدة تمسكه بالأتان في البيت الحادي عشر، فهو يظل قائماً عليها "مُرْتَبِئاً"، يحميها، ويجعلها ترعى مدة طويلة حتى تغيب الشمس، فلا يوردها الماء نهاراً حتى لا يراها صياد أو قناص أو حيوان مفترس "ولأيا يرتعُ"، بعد ذلك يدفعها إلى الوِرْد "جأب"، ويلاحَظ في هذا البيت انتقاله من الهدوء في الرعي في البيت السابق إلى استخدام ألفاظ فيها معنى القوة و الجزالة والتحدي، لأنه سيسير ليلاً متحدياً الزمان والمكان في آن معاً .

فهو "يهيجها" أي يدفعها دفعاً بعد ثلاثة أيام من الرعي وترد في اليوم الرابع "عشية خمسها"، واستخدم كلمة "جأب" وهو الحمار الشديد الغليظ ، لأن الموقف يحتاج إلى شدة وشجاعة، فهو في غاية الجاهزية للدفاع عن مشروعه، يهيجها ويتبعها ليحميها، وكلمة " مُتْرَع" تدل عل شدة ارتباطه بها، فلا يترك لها مجالا للابتعاد عنه خشية الصيادين .

وكان حمار الوحش / الجأب / الشاعر قد هيج الأتان للوِرد، وهو مسرع خلفها يعدو، يسوقها وهي تسبقه إلى هذه المخارم ، ويبدو أن الشاعر قد تجاوز هذه المرحلة حتى وصل إلى عين الماء مع أتانه، يلتف حول هذه العين غاب من القصب المرتفع المزروع منه والمحصود ( يصور الشاعر المكان ليلا )، ولهذا المكان وظيفة دلالية خصبة في الشعر الجاهلي، وفيه البعد والخصب في قصيدة متمم، وفيه توجس وخوف من غدر الصياد في المكان الآمن / الماء، وقد استخدم متمم عنصر الماء استخداماً يبدو متناقضاً، فهو مادة للحياة والموت في آن معاً، وهناك علاقة حيوية بين عيون الماء وبين الصياد، فعين الماء للصياد حياة، وهي مورد الحيوانات جميعها، و الصياد ينتظرها عند ورودها ، فيصبح الماء موتاً بعد أن كان حياة، "وكان الرماة عادة يرصدون الوحوش عند موارد المياه الصافية حتى إذا وردت واطمأنّت رموها وأصابوا مقاتلها"(١)، فبعد الوصول :

**لاقى على جنب الشريعة لاطِئاً صَفْوَانَ في نامُوسِهِ يَتَطَلَّعُ**

ولقد عمّم القيسي حكمه على الشعر الجاهلي، وعلى الشعر الذي سار على نهجه فيما بعد؛ في أن

(١) القيسي، نوري حمودي: **الطبيعة في الشعر الجاهلي.** ط١، دار الإرشاد للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧١، ص ٢٩٧ .

الرماة – كما يظهر في قوله – يصيبون المَقاتِل من الحيوان دائماً، علماً أن المتتبع لشعرهم يلحظ أن السهام في شعر القدماء كانت تخطئ الحيوان في معظم الأحيان، وتقتلها في القليل منه، وخاصة في الرثاء، وقد أشار الجاحظ إلى ذلك، يقول : "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، ............................ أن تكون الكلاب هي المقتولة"(١).

ويلحظ القارئ الصورة الحركية التي تتأزم فيها الأحداث القصصية من البيت (١٢- ١٨)، ونلاحظ صورة الثبات والسكون، تتمثل في عين الماء - المكان، حولها القصب النابت الأخضر، واليابس المحصود، وفي الصياد صفوان / لاطئ في ناموسه، يتطلع ويراقب، والثبات هنا أكثر قوة وتدقيقاً من الحركة. أما الصوت فانبعث قوياً عندما اصطدم الحجر بالسهم، ومن الحجارة المتناثرة بفعل السنابك، لقد انمزج في هذا المشهد الدرامي القصصي الحركة والثبات والصوت لتشكل صورة الأتان وهي تتعرض للقنص في المكان / العين، وفي ذلك الزمن الليل، انظر إلى صورة المشهد الأخير من الهزيمة، فهي دائماً تركض غير مكترثة به، وهو يركض خلفها متمسكاً بها، ليحميها من الخلف، ويقفل الشاعر المشهد بصورة تظهر خلاصهما من الصياد، وقد ذهب إلى أعماق الجبل، فهما في قمة السعادة، عندما وصلا إلى أعلى مرتفع، يشرف فيه حمار الوحش على رعي الأتان بأمان وطمأنينة وهدوء، يقول :

**لا شَيْءَ يَأْتُو أتْوَهُ لّما علا          فوقَ القَطاةِ ورأْسُهُ مُسْتَتْلِعُ**

لقد كانت لوحة حمار الوحش والأتان تصويراً للواقع المكاني، يستجلي من خلالها علاقة مضمرة وحراكاً جوَّانيّاً، في "تركض" و "تتحرك"، وهو يتحرك خلفها، فحوافر الأتان تضرب نحر حمار الوحش، لشدة فزعها، وحبها للحياة، محاولة قطع المسافات بأعلى خطوة وأوسعها، والحمار يتبعها لا يستطيع أن يتركها، "فهو يحدب على أتنه ويغار عليها غيرة الرجل على نسائه، وينجيها من مظان التهلكة"(٢)، لقد هدأت النفوس، وأمن من الخوف، ووصل إلى السلامة، فشعر أنه نجا ومن معه بعد الحركة العنيفة السريعة الممتزجة بصوت الحوافر، "لا شيء يأتو أتوه"، "ورأسه مستتلع"، وانتهت الرحلة بالوصول إلى الحياة والأمان والخصب .

لقد طرحت لوحة حمار الوحش لوناً من ألوان الصراع التي عانى منها إنسان ذلك العصر، "زاد من حدة وقعها على نفس الناس غياب القيم الروحية التي تُشْعِر الإنسان بالأمن"(٣)، ولقد حاول الشاعر أن

---

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥هـ/٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح : عبد السلام هارون، ط٣، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ١٩٦٩، ج٢، ص٢٠ .

(٢) نوفل، سيد: **شعر الطبيعة في الأدب العربي**، القاهرة، ١٩٤٥، ص ٣٣ . وانظر : الصالحي، عباس: **الصيد والطرد في الشعر العربي، حتى نهاية القرن الثاني الهجري**. ط١ ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٨٥ .

(٣) أنس الوجود، ثناء: **رمز الماء في الأدب الجاهلي**. ص ٢٣٥ .

يربط الفضاء الإنساني بفضاء الطبيعة بكل ما فيها من خوف ومطاردة وحماية وغالب ومغلوب، "فوظف الحيوان توظيفاً مبدعاً فحقَّق إبداعاً خلاّقاً"(١).

وكان التشكيل البصري في هذه اللوحة علامة مهمة من علامات الشعرية، إذ رصد فيها ثنائية الحياة والموت، وهذا موضوع لا يقْدِرُ عليه إلاّ من خَبَرَ الحيـــاة، ووقفَ عند مَآسِيها .

**شريحة الفرس ( رحلة الخصب والحياة ) ٢٠-٢٧ :**

بلغ اهتمام العرب بالخيل مبلغاً عظيماً، "فكانوا لا يهنِّئون إلا بغلام يولَد أو شاعر يَنبغ أو فرس تُنْتِج"(٢). وجعلت الظروف الطبيعية القاسية في الجزيرة العربية العربي يفضِّل في خيله الصلابة والقوة والضخامة والامتلاء لتكون قادرة عند الحاجة(٣)، وقد أعادت شريحة الفرس للشاعر متمم بن نويرة نوعاً من التوازن والشعور بالذات عبر التوترات المشكَّلة، وكانت هذه الشريحة صورة من صور الفرح التي أحسّ بها؛ وتشكّل رحلة الصيد مع الفرس فسحة أمل يحاول الشاعر فيها أن يهرب من الواقع الذي أنهكه، "ولقد غدوتُ على القنيص وصاحبي نهدٌ"، لكن ما يتركه الآخر من فسحة للتحرّك داخل الزمن يمضي سريعاً، فلم يُبدّدْ شعوره بالقلق. وأسهب الشاعر في وصف معاني القوة في فرسه التي تعكس بطولة الشاعر القادرة على التحدي، وأسهمت في التعبير عن ذات الشاعر، فالفرس في هذه القصيدة وسيلة الحركة السريعة وقطع المسافات، ووسيلة تقريب الفجوة بين الموت من جهة والحياة من جهة أخرى، وهو دلالة القوة والفحولة، و طاقة فاعلة إيجابية مخلِّصة، ينتقل به الشاعر إلى واقع جديد، فيه الأمان والاستقرار والعزة والمنعة ونسيان الواقع، يرى فيه نشوة الحياة، ويشعر نفسياً أنه وصل إلى حالة من التوحد مع ذاته، والهدوء في باله ، فيصف فرسه بالقوة والسرعة مؤملاً في تحقيق النصر على واقعه، "ويصبح الفرس المطيَّة المناسبة للشاعر في الحرب والصيد حتى يصبح وصف الفرس إشارة إلى اندماج الشاعر في المجتمع كعضو منتج"(٤). ولعل حالة اليأس من الأمل هي التي دفعت الشاعر أن يقدم صورة الفرس بطريقة توحي بالأمان والاستقرار في ظل الخيارات الصعبة التي يطرحها في قصيدته، فالفرس الذي يمتلك تلك القوة والصلابة تشكل انعكاساً لصورة التحدي الماثلة في مواجهة الفناء والموت، وعليه فإن التلوين بين اسم الفاعل وصيغة المبالغة تشكل نسقاً من القوة يفعِّل نغمة التحدي، فالفرس "ريّان، تَئِقٌ، طَمَّاح، مُتَقاذِف، ضَافِي السّبيب، جانئ، فوت الجوالب،

---

(١) عبد الرحمن، عفيف: "المثل والقيم الأخلاقية في الشعر الجاهلي". **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، السنة الرابعة، عدد مزدوج ١٣-١٤، ١٩٨١، ١٥٠.

(٢) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت ٤٥٦هـ/١٠٦٣م): **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٥، ج١، ص٢٩.

(٣) القيسي، نوري حمودي: **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، ص ١١١ .

(٤) الخطيب، عماد: **الصورة الفنية في المنهج الأسطوري**. ص٢٤٥ .

موسع"، وتتمثل هذه الصفات في الفرس لتمنحه فاعلية القدرة على المواجهة،"ومن أجل ذلك كان الفرس على الدوام شابّاً ....من حيث هو طاقة إبداعية"(١)، وجعلت هذه الصفات لفرس الشاعر دوراً إنسانياً واضحاً، فهو كريم يسعى إلى إسعاد البشر، وحركته فاعلة في مواجهة الحياة، وصورته تمثل الخير، وحديث الشاعر عن الفرس بكل صفاته التي أعجب بها، هو حدي عن نفسه، وإسقاط لصفاته عليه، حيث الغنى والاستقرار، وهو بالتالي تصوير لنفسه في مواجهة الصعاب، فهو لم يستسلم و لم ييأس، فصورة الحصان صورة الشاعر المتميزة بين الناس والجماعة، ولهذا كان يستدعي الصور التي تجعل منه قادراً على نسيان الواقع، ومحاولة الخلاص من شبح الخوف والموت الذي كان يعيشه، ويظهر التوحد التام بين الشاعر والفرس في أبيات القصيدة، فهو قريب لنفسه، حبيب إلى قلبه، يعطيه الحب والحنان والبذل كما يقول "وزدتُهُ بذلاً كما يعطي الحبيبَ الموسعُ"، وهو يسقيه أغلى أنواع اللبن "فله ضَرِيبُ الشّول"، وهو يُعْلف في الدار ولا يُترك ليرعى في المراعي "فهو مربَّبٌ لا يُخلعُ" وهو "أول سابق"، وتمثل صورة الفرس عند الشاعر تجدد الحياة التي يطمح الشاعر إليها، فحاول من خلال هذه الشريحة أن يعيد الانسجام لنفسه معها، فالحصان يمثل الانتشاء بالطبيعة الحياة ، وهو حصن الشاعر الحصين، هو وجوده وقوته، ويشكل عامل السرعة رافداً آخر من روافد تحقيق الهدف، فالفرس فوت الجوالب وسرعته تماثل سرعة الظبي، تعرض لكلاب الصيد، وهنا يبرز القلق والتوتر و الإحساس بالموت من جديد، حيث يجعل الشاعر الفرس في جو المواجهة، فهو ريم أخضع سريع، و تشكل هذه الصفات بما فيها من قوة وعتق قدرة من القدرات التي ساقها الشاعر لمواجهة التحدي والإفلات من دائرة الموت.وتظهر صورة التمازج بين الفرس والشاعر عندما يتدخل الشاعر بشكل مباشر في رسم صورة الفرس من خلال ضمير المتكلم في البيت الرابع والعشرين "داويته" و"زدته".

إننا نلحظ أن هناك صورتين متلازمتين في القصيدة، تدلان على قوة الشاعر، وتعبران عن خصب الحياة، فالفرس والناقة هما ركيزة النص، وهما "باستمرار رمز القوة والمنعة والصلابة، وهما باستمرار رمز للثبات ...وهما باستمرار موحدان بالشاعر .......ولذلك فإنهما لا يمكن أن يعرّضا للسقوط ....لأن مجرد تعرضهما قد يصدع حصن الوجود المنيع، ويهدد بفناء كلي"(٢). ويبدو أن التفكر بالموت يلازم تفكير متمم في الحياة، فاقترنت عنده المتعة بالألم، والحب بالمخاطرة، والخوف بالتحدي .

**شريحة الضبع ( الحوار مع الذات و تخصيب فكرة الموت من جديد) ٣١-٣٦**

يعود متمم بن نويرة في قصيدته إلى الجو المأساوي مرة أخرى بعد رحلة القنص الجميلة برفقة فرسه،

(١) ناصف، مصطفى: **قراءة ثانية لشعرنا القديم.** ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٨١، ٨٨ .

(٢) أبو ديب، كمال: **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي لدراسة الشعر الجاهلي.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ٤٠١ .

وتتمثل هذه العودة في تخصيب فكرة الموت من جديد باستحضار صورة الضبع، حيث عبّرت هذه الصورة من خلال تطور أحداث القصيدة عن مأساة الإنسان النفسية، وعن قلق وجودي أتعبه التفكير فيه، ونهاية لا يعرف لها مصيراً، فصورة الضبع في القصيدة تتحدث عن بشاعة الموت "لولعها بجثث الموتى، ورغبتها في نبش القبور، وقرنوا صورتها بصورة الفزع، وكانوا يظهرون خوفهم ويتحاشون من الوقوع في براثنها ليكونوا طعاماً لها، تعبث بهم كيف تشاء، وتنزع جلودهم، وتمكّن أنيابها وبراثنها من أجسادهم"(١). واقترنت صورة هذا الحيوان بصورة الخوف من الموت، فكأن الشاعر يستمد الشجاعة من صورة الضباع التي توحي له بذلك، وتنبثق في لوحة الضبع عند الشاعر عوالم الثقافة، فيصف متمم الضبع في خَلْقها وصفاً يثير الخوف، فهي "ذات فليلة"، توحي بالموت، وتمثل عند الشاعر نهاية خط سير الحياة عندما وصفها تصويراً فيه حركة معبرة دالة، تشير إلى ذعر الشاعر من هذا الحيوان الذي يستطيع أن يسحق عظام الشاعر بأنيابه، فقد جاءت إليه "على ثلاث تخمع"، "وظلت تراصدني"، "وتنظر حولها"، "ويريبها رمق"، ثم انتقل الشاعر إلى ما بعد الموت، وتصور الضبع وهي تأكله "وتظل تنشطني" وتطعم جراءها في مكان بعيد لا يخلِّصه فيه مخلص "وتُلحِم أجْرِياً" "وليس حَيّ يدفعُ"، فأصبحت نفسية الشاعر أرضاً خصبة لاحتلالات جديدة ومطاردات كثيرة، وكان حضور الموت قوياً، وظل الشاعر غارقاً متشبثاً بلحظة زمنية قاسية، ينغلق الشاعر فيها على نفسه، وينكفئ شارداً في مشهد متوقع هو مشهد الضبع يأكله بعد الموت، فقدم هذه الصورة بدرجة عالية من القدرة التخيلية . ففي هذه اللوحة "رثاء حار للحياة، وتوجع قاس من الموت، انظر كيف عبّر عن الموت "ذاك الضياع" فلا ضياع غيره، ولا رزء يعدله، إنه الفناء المطلق، فلن يبقى منه شيء حتى جسده ستأكله هذا الضبع"(٢)، وعبر هذا التنامي يشكل الشاعر صورة من صور الصراع بينه وبين الضبع ليجد فيها رداً مناسباً على العاذلة التي تلومه على إنفاق ماله، "ولقد سبقت العاذلاتِ بشربة ريّاً"، فهو لا يرى في إنفاق المال على شرب الخمر مبرراً للعذل، لأنه يحقق للشاعر نوعاً من المتعة الجسدية، فبذل المال في هذا المجال لا يشكل ضياعاً وخسارة، بل الخسارة والضياع في فناء الإنسان وموته الذي يتجسد عبر صورة الصراع بين الضبع والشاعر، لهذا ارتبط جدل الشاعر مع الكون بالخوف والقلق، فأحس بالألم وبالموت "والتجربة الوجودية في العصر الجاهلي تمثل نمطاً من أنماط التجربة الوجودية الطبيعية في مواجهة الكون والحياة، وفي التعبير عن الإنسان ومشكلاته، حيث يتعرف الإنسان على نفسه وعالمه من خلال جدل طبيعي مع ذاته ووجوده"(٣)، وفي إطار الإحساس المطلق بحتمية الموت يعمِّق الشاعر هذا المعنى

---

(١) القيسي، نوري: **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، ص ٣١٢، وانظر : عبد الرحيم، إياد: **البناء الفني في شعر الهذليين**، دراسة تحليلية، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠، ص ٢١١ .

(٢) رومية، وهب: **شعرنا القديم والنقد الجديد**، ص ٢٩٩ .

(٣) عبد الجليل، حسني: **الإنسان والزمان في العصر الجاهلي**. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بلا، ص ٩ .

على صعيد التجربة الذاتية في تناوله لصورة الصراع، ويعكس هذا المعنى على صعيد الجماعة عند الإشارة إلى هلاك وموت أقوام "كقوم عاد، وآل المحرّق، وتبّع، والحارثان"، ويشير إلى كلمة الموت بكلمة "غول" في قوله :

ذَهَبُوا فلم أُدركهُمُ ودَعتْهُمُ غُولٌ أَتوْها والطَّريقُ المَهْيَعُ

والغول تعبير عن موقف بشع قبيح، يريد الشاعر به أن يهز نفوس قارئيه أو سامعيه، وهي حيوان مرعب، تشترك في دائرة الهلاك مع الفيافي والدهر والحرب(١)، "وغدت الغول إحدى وسائل الشاعر لتوضيح غاية قصته أو غرضها أو فحواها"(٢)، ومن هنا فإن حالة القلق تعود إلى ذهن الشاعر مرة أخرى، ويبدو أن الفشل في الهروب من مخالب الموت هو المسيطر على هذه الشريحة، وكأن الشرائح السابقة لم تكوّن الفاعلية المطلقة في الهروب من هذا المصير، حيث تشكل الحياة الواقعية المظهر المسيطر على الذهن الإنساني، لأن الواقع الذي يفرض نفسه في ضوء المعطيات الإنسانية يشكل قوة الحقيقة التي لا يمكن طمسها في ظل التمنيات التي يرسمها الشاعر لخلق صـــــورة الحياة الخالدة . لقد شعر الإنسان الجاهلي بسطوة الزمن وقدرته على إنهاء الوجود الحياتي للـــــــكائن البشري، "فالدهر قوة فاعلة تستطيع إنهاء الحياة بالموت"(٣)، وحركة الدهر حركة زمنية دائرية ،تظهر فيها حركة الليل والنهار التي تهلك وتنهي حياة الإنسان إلى المجهول كما يظهر في هذه القصيدة، وقد رصد الجاهلي حركة الزمن فأحس بقسوته، واقتنع أن الخلود مستحيل، "فالموت عناء مطلق لا رجعة فيه ولامفر منه"(٤)، وتبدو صورة الاستسلام للموت واضحة في تجربة الصراع التي خاضها الشاعر حين أشار إلى ذلك بعبارات صريحة، فقال :"يا لهف من عرفاء"، "وليس حيّ يدفع"، "وجنبي الأضيع"، ويتعمق الإحساس بالموت عندما يتمثله في صورة الملاحقة والترصد من الضبع : "ظلت تراصدني"، "وتنظر حولـــها"، "وتظل تنشطني"، ويمتنع الدفاع عن النفس لفقدان وسائله حيث يلعب أسلوب الشرط دوراً مهماً في إظهار جمال التعبير، وذلك باستخدام حرف الشرط " لو"، فقد امتنع الدفاع لامتناع وجود السيف، "لو كان سيفي باليمين ضربتها".

---

(١) زكي، أحمد كمال: **الأساطير. دراسة حضارية مقارنة**، ط٢، دار العودة ،بيروت، ١٩٦٩، ص ٨٦، وانظر : الخطيب، عماد: **الصورة الفنية في المنهج الأسطوري في الشعر الجاهلي**، ص ٣٣٥ .

(٢) النعيمي، أحمد: **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام.** ط١، سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٥ .

(٣) انظر : جيمس ب كارس : **الموت والوجود دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي.** ترجمة بدر الديب، المشروع القومي للترجمة، ١٩٨٨، ص ٢١٧ . وانظر : جياووك، مصطفى: **الحياة والموت في الشعر الجاهلي.** ص ١١. وانظـــر : عبـــد الرحمن، عفيف: **الشاعر الجاهلي والموت.** مجلة أفكار الأردنية، ع٦، ١٩٧٩، ص٣٢

(٤) عبد الرحمن، عفيف: **المثل والقيم الأخلاقية في الشعر الجاهلي** ( بحث ) ص ١٥٠ . وانظر : خلايلة، محمد خليل: **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين.** رسالة دكتوراه مخطوطة / جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠١، ص ٦٠ .

لقد كان حضور الذات في هذه الشريحة حضوراً استسلامياً لافتقاره إلى وسائل الدعم اللازمة لتحقيق الذات والمواجهة، عبر هذا الاستسلام تخرج أنات تجذر صورة التمسك بالحياة، فما زال رمق في الشاعر يبعد عنه الطمع، ويجسد فيه صورة من صور التشبث بالحياة، ويستذكر من خلال هذا التشبث ذاتا أخرى تنسجم وشرائح القصيدة السابقة "ولقد ضربت" تلك الذات التي كانت تشكل بعداً من أبعاد البطولة التي عاشها الشاعر، غير أن عامل الهدم الزمني جعل هذه الذات تتآكل في ضوء صورة الصراع مع الضبع. ويرسم الشاعر في هذا الموقف صورة لحياة الإنسان التي لا بد لها من نهاية، و يرفض اللوم الموجه له على إنفاق ماله ما دامت الحياة زائلة حتى أنه لا يرى في الموت سبباً لبذل المال فحسب بل هو دافع لأن يقوم الشاعر بقطع يده عندما يستيقن أن مصيره الموت والفناء . فقد سيطر القلق والخوف من الموت على تفكير الإنسان الجاهلي، وحاول أن يتحرر من القهر لكنه فشل، فكل حركة نحو الزمن هي حركة نحو الموت. ويبدو أن هذا الحس الوجودي الذي سيطر على ذهن الشاعر في هذه القصيدة سببه عدم وجود دين يفسر لهم سر هذا الوجود، فأزمة الشاعر الجاهلي أزمة وجودية،وأزمة قهر تشكلت من الزمن الواقعي،"فالقلق ....... ضرورة وجودية تستمد سماتها من طبيعة شخصية الفرد، وطبيعة الوضع الذي أثارها، وربما أن الواقع الجاهلي كان يفتقر إلى الاستقرار في أحوال كثيرة"[(١)].

**العاذلة ( ٢٨ - ٣٠) : ( من الفردية إلى الجماعة )**

إن الحوار بين الشاعر والعاذلات أو بين الشاعر ونفسه سواء أكان حقيقة أم خيالاً من الموضوعات المهمة في الشعر الجاهلي، "وكان اللهو جزءاً من التركيب النفسي والعقلي للشاعر الجاهلي، وكأنما كان طريقاً لتحقيق الذات وسط عوامل الفناء التي تتهدده؛ متمثلة في الزمان والمكان في غيبة عقيدة دينية قويمة يحقق من خلالها ذاته، ويفسر غوامض الوجود"[(٢)].

وقد ظهرت صورة العاذلة عند متمم متضادة مع ذات الشاعر، وهذا يدل على أن لها علاقة في محاولة التخفيف من تورط الشاعر في التفكير والخوف الكبيرين من الموت. ويظهر في القصيدة العداء الصريح بين الشاعر وفضائه، فهو دائم التحدي والإصرار على المواجهة .وهكذا بدأت ذات الشاعر بالتورم عبر تناميها والبحث عنها من خلال مختلف الشرائح، وتزداد هذه القوة في ظل اندماج الشاعر مع الجماعة، "نراهن"، ويتعمق هذا الإحساس في البيت السابع والعشرين "حسبنا، نعطي، نعمر، ننفع" . تتفخم ذات الشاعر في شريحة العاذلة عبر هذا التواصل مع الجماعة، وتأتي البداية منسجمة مع الشرائح الأخرى عبر نسق التوكيد وتفخيم الذات "ولقد سبقت"، فلا تبدو ذات الشاعر ذاتاً عادية، بل تصبح لها حضورها

(١) خليل، أحمد: **ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي.** ط١، دار طلاس للنشر، سوريا، ١٩٨٩، ص٥ .

(٢) يوسف، حسني عبد الجليل: **العذل في الشعر الجاهلي.** مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٥٦ .

وتميزها عبر أفعال تُعَدُّ أفعالاً نموذجية في المجتمع الجاهلي، حيث يرسم الشاعر صورة تدل على الكرم الذي يبذله في مجلس الشراب، ويفلسف الشاعر كرمه فيصل به إلى التميز، وذلك من خلال وصف الشراب وأوانيه، وهو بذلك يفعِّل صورة الكرم في الشريحة السابقة، إذ تشكل الإبل مصدراً للنفع العام، وهنا يلتقي العطاءان في نقطة واحدة، فالشاعر يركز في عطائه على الجماعة التي تشاركه شرب الخمر؛ وبالتالي يعبِّر عن مشكلة وجودية عامة لا تتعلق بالشاعر فحسب بل تعالج موقفاً عاماً في هذه الحياة، وقد يعني شرب الخمر بصورة جماعية هروباً من مواجهة الزمن غير أنه ينتقل بذات الإنسان إلى عالم آخر يبتعد بالشاعر عن القلق والاضطراب ويصله مع المتعة واللذة . ويتصور الشاعر الجاهلي في كثير من الأحيان أن هناك عاذلة تلومه، فكأنهن يترصدن الشاعر عند مجالس اللهو والشراب، لأنه الرجل المتميز، لهذا يقع عليه اللوم لإفراطه في شرب الخمرة، لكنه يقرر أن الضياع ليس بشربها، بل الضياع الحقيقي في انتهاء الأجل المتمثل بأكل الضباع له، "وربما كانت هذه العاذلة رمزاً للأنا العليا التي تحاسب صاحبها على ما لا ترضاه منه "[(١)].

وتماثل صورة اللائمة عندما تحاول حرمان الشاعر من اللذة حرصاً على المال صورة زنيبة عندما حرمت الشاعر من اللذة عندما صرمت الحبل، فالدافع لقطع اللذة والمتعة ليس منطقياً في كلتا الحالتين، لأن متعة الإنسان متعة آنية، وعليه أن يسعى لتوفيرها في حياته، لأن فترتها محدودة تزول بقدوم المصير الذي لا بدَّ منه، فهو يربط رفضه لعذل العاذلات بالزمن، فالحياة هي الفرصة الوحيدة للمتعة عند الشاعر، ولا بد أن يستفيد منها، لهذا رفض العذل لاقتناعه أن المتعة جزء من مواجهة الواقع، الذي لا بد أن يفنى.

وقد تركت هذه الشريحة وقعا نفسياً مؤلماً على الشاعر حيث جعلته يشعر بمفارقات الحياة التي يعيش؛ بما تحمل من فرح وبؤس ولذة وحرمان، وبالتالي جعلته يخضع للمصير الذي يواجه الإنسان، فله العبرة في من مات من أجداده، ومن مات من العظماء والملوك، حيث لم يظفروا بشيء من هذه الحياة، بدليل عبارة "وما قد جمعوا"، وقد يكون في ذلك مبرر لبذل المال الذي أصر عليه الشاعر، ويفعل هذا المبرر قول الشاعر "فهل تريني أجزع"، ففاعلية الزمن كما يتضح من قول الشاعر قوة جارفة، لا يستطيع الإنسان تحديها مهما كان عظيماً وقويّاً .

فللزمان والمكان قيمة كبيرة في الشعر الجاهلي، يسهمان في تشكيل الموقف في العمل الإبداعي، وهما بالتالي يشكلان الهوية الثقافية والجمالية للعرب قبل الإسلام. فالطبيعة الجاهلية ساهمت في تكوين الإنسان الجاهلي، وشكلت عنده لغة التحدي على الرغم من خوفه من الموت.لقد تمثل الشاعر حتمية الموت منطلقا لرفض لوم العاذلات، فما دام الموت نهاية المصير، فهذا يعني ألا يلام الإنسان على سلوك يسلكه، ولو كان شرب الخمرة .

(١) عبد الجليل، حسني: **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي.** ص٣٥ .

**نهاية القصيدة ( استسلام للمصير - القفل ) ٣٩-٤٥ :**

لقد أدرك متمم أن الموت منهل الجميع، ولا ينجو منه أحد، ولهذا صورت القصيدة حالة الشاعر وهو يصور الموت في أبشع صوره، فهو يحب الحياة، و لم نجد عند الشاعر تصوراً عن إمكانية الانتصار على الموت بالبعث والحياة الآخرة ،ويبدو أنه كان مقتنعاً أن رحلة الموت هي رحلة نهائية لا عودة منها، ولهذا تميز الحديث عن الموت في هذه القصيدة بالقلق والخوف والاضطراب.

لقد كان الزمن عند الشاعر همه الذي يؤرقه، فقد شكا قهره ، فعبر عن قلقه باستسلامه من عوارضه، فاقتنع أن الحياة فانية، وآمن بالمصير المحتوم، لكنه كما يقول لا يجزع، فيعود مرة أخرى لخطاب المرأة "فهل تريني أجزع ؟ "، استفهام فيه نفي، فالدهر لا يبقى على حدثانه، لكنه لا يجزع من الموت، وهو يعزي نفسه بالآخرين، بأن يذكر أن الذين سبقوا قد ماتوا جميعاً، فذكر عاداً، وآل محرق، والحارثين ،وتبّعاً، ثم يكتفي، فيشمل كل السابقين بقوله :

**فَعَدَدْتُ آبائي إلى عِرقِ الثَّرى      فدعوتُهم فعلمتُ أنْ لمْ يسْمعُوا**

لقد أفنى الزمن الأهل والأحباب، وفرق شملهم، والمنايا لا تبقي على أحد، ويعمق الشاعر الإحساس بالموت على صورة الحكمة في نهاية القصيدة عندما يشكل عنصرا الزمان والمكان جانبي الصورة، فموت الإنسان ولفه بالكفن لابد منه، وهي نهاية مفتوحة فيها تسليم ورهبة من الزمن وعوائده، وتدل على استمرار القضية والخوف منها، فالموت لا بد أن يصرع الإنسان مهما حاول أن يفر منه، "وكان الجاهلي على درجة بالغة الحساسية تجاه الموت، خاصة أن ديانته لم تسعفه في هذا الموضوع، و لم تقدم له العون في مواجهة هذه المشكلة، فالموت قضية تتصل ببقاء الإنسان من جهة وبفنائه من جهة أخرى"(١)، وقد كثرت في هذه القصيدة المفردات التي تبين خوف الشاعر من الزمن، وختم فيها قصيدته، من مثل "أفنين"، "تركنهم بلداً"، "فعلمت أن لم يسمعوا"، "دعتهم غول"، "لا بد من تلف"، "تصرع"، "يُبكى عليك"، ويمكن القول إن الإنسان الجاهلي بعامة والشاعر بخاصة، قد أتعبه التفكير بالوجود، وبالحياة الفانية التي لا يعرف لها مصيراً ونهاية غير الموت.

**بناء القصيدة ( نظرة عامة ) :**

قامت القصيدة على مجموعة من المفارقات شكلتها صورة التوتر والقلق التي عاشها الشاعر، وهي في هذا الإطار تمثل نمطاً من أنماط الحياة القائمة على التناقض.

---

(١) موسى، محمد خليل: **الحياة والموت بين طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص.** رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة اليرموك / الأردن، ٢٠٠٢، ص ٧، وانظر : طشطوش، عبد العزيز: **الزمن في الشعر الجاهلي.** رسالة ماجستير مخطوطة، اليرموك، ١٩٨٣، ص ٧٥ .

ولا بد من الإشارة إلى التكرار المشكَّل في شرائح القصيدة باستخدام : ولقد + الفعل الماضي، ولقد حرصت، ولقد قطعت، ولقد غدوت، ولقد سبقت، ولقد ضربت، ولقد غبطت، ولقد علمت، بينما لم يرِد الفعل بصيغة الحاضر سوى مرة واحدة ؛ عندما أراد الشاعر أن يعبر عن صورة المفارقة في هذه الحياة، حيث عمل هذا التكرار على خدمة الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة .فقد كرر الشاعر أفعالا وأصواتاً معينة في الأبيات، وهو من أكثر الصيغ اللغوية مناسبة، بما يسببه من صدى وترجيع.

تملك هذه القصيدة معنى ترميزياً يمكن أن يشغل ذهن المتلقي المتأمل، فهي تموج بحركة الانجذاب والانفعال، والتقارب والتباعد، وفيها خصوبة يحتدم فيها صراع لا يهدأ؛ مرير ومكتوم، رحلة ممعنة في الشقاء للشاعر، يحاول أن يحقق حلمه مهما كانت الوسائل قاسية أو مشكوكاً في نهايتها. لقد ظل حلم الشاعر إلى نهاية القصيدة محفوفا بالعقم، والقصيدة لم تسر في خط مستقيم إلى نهايتها، إنها مجموعة لوحات تتحدث في موضوع واحد، لقد جسّد الشاعر معاناته من خلال التصاقه الدائم بها، يتموج بين اليأس والأمل، وتحتوي القصيدة في مشاهدها المكانية وتفصيلاتها الحدثية على كثير من مشاهد الحياة والموت، وبالتالي حاول أن يكمل النسيج الوصفي للقصيدة، وظهرت في القصيدة غير بيئة تتغاير كل واحدة عن الأخرى، لكن الصوت الداخلي لمحركها واحد، ووظف الشاعر الطبيعة بكل ما فيها من تناقضات في صياغة تجربته، فالطبيعة بما فيها من ماء وشجر وصورة جميلة يعكرها صياد متربص ملفع بكل صور التسلط والاستباحة، يعكر صفو الحياة، وامتدت مساحة التوتر في القصيدة إلى باقي العناصر المتعاظمة بين الرفض والقبول، فاستحضر الناقة واستحضر الفرس، واستحضر الضبع والغول، ويمكن القول إن لهذا النص استقلاله الداخلي، معتمداً مبدأ الجدة والخلق، فالقصيدة وحدة متماسكة غير قابلة للتقسيم، وتتكون من نسق واحد فقط هو حب الإنسان للحياة وكرهه للموت.

لقد لجأ الشاعر إلى تفتيت القصيدة وتقديمها على دفعات حتى يتظافر مبنى الحكاية مع دلالتها، وهناك فضاءات دلالية متشابكة فيها، والشاعر يعي أهمية العلائق العضوية التي تنمو من بداية القصيدة إلى نهايتها حيث يسترد ذاكرته بالحديث عن الموت. والقصيدة هنا وحدة متقنة ملتئمة الأجزاء، محكمة بعيدة عن الاضطراب، ولا تستطيع أن تقدم فيها بيتاً عن بيت دون أن تفسد بناءها."إن القصيدة العربية الجاهلية كانت تجاوزاً للواقع، ...... وكانت بناء رمزياً يُدرَك بالتأويل، اختزلت البعد العمقي للوجود الخارجي المتمثل في الزمن بما هو تسلسل وتتابع، فأسقطت السرد القصصي للحدث المسترسل المتعاقب، وأبدعت زمانها اللغوي الخاص بإيقاعه الفني المتميز"(١).

تمثل القصيدة كآبة الشاعر، لقد فشل في تحقيق ذاته، وحاول أن يهيئ لنفسه فضاء شعرياً من خلال

(١) عوض، ريتا: **بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس.** ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص ٣٩٢.

الحيوان، وانحرفت القصيدة عن مسارها وتحركت باتجاه واحد، واشتعلت ذات الشاعر في لوحة أسقطها على الحيوان، وكان الشاعر جزعاً خائفاً، وكانت معشوقته/ زنيبة / الحياة المحرض على كتابة القصيدة من أول لوحة غزلية، يظهر فيها القول الشعري مباشراً ،إلى آخر لوحة فيها ترميز تحدث فيه عن الحياة والموت، وعن صراع الخير مع الشر.

ولقد بدأ الشاعر ضعيفاً، وظل كذلك إلى نهاية القصيدة، وهو يشعر بقوة ظلم المكان والزمان، لأنه حرم نعمة الحياة، فالشاعر مسكون بالخوف من الموت وبحب الدنيا ،وكان في بعض الأحيان مغموراً بالنشوة، لقد شغل الموت بال الشاعر، وأثار في نفسه تساؤلات حائرة عن جدلية الموت والحياة، وأوقد في نفسه قلقاً لا يهدأ، أفسد عليه متعة الحياة ،وصار يخاف أن يصرعه الموت في أية لحظة.

و لم يترك الإسلام صدى في شعر متمم بن نويرة، بل كان يحاكي الشعر الجاهلي ،ويسير على منواله "فكان شعره جاهلياً بحتاً، لم تؤثر فيه التيارات الجديدة التي سادت الحياة الإسلامية"(١).

ويبدو أن هذه القصيدة لها دلالات ثقافية، أو كان لمثلها إسهامات حقيقية في تشكيل الثقافة العربية، و لم تخرج من حيث التفكير عن الأنساق الثقافية العربية الأخرى في تفخيم الذات وفي صناعة الفحل إلا في أسلوب عرض القضية، أسقطها على الحيوان ليتحدث عن موضوعه "فالذات المتعاظمة من داخلها لا يمكن أن يبقى فيها مكان للآخر"(٢). لقد كان الشاعر في قصيدته فحلا في عشقه، وفي مطاردته لأتانه، تنهزم عنه وهو يلازمها، وهي لا تريده وهو يدافع عنها، فألغى الآخر وطلب وطارد ودافع وقاتل من أجل أن يثبت ذكوريته، وهو يعرض موضوعه .

(١) الصفار، ابتسام: **ديوان مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي.** مطبعة الرشاد، بغداد، ١٩٦٨، المقدمة ص ٤.

(٢) الغذامي، عبد الله: **النقد الثقافي ( قراءة في الأنساق الثقافية العربية).** ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ٢٠٠٠، ص ١٢٧.

# التجربة عند الجاحظ في كتابه الحيوان

د. حسن محمد ربابعة *

تاريخ تقديم البحث: ١٥/٩/٢٠٠٥ تاريخ القبول: ١٥/١٠/٢٠٠٦

## ملخّص

تهدفُ هذه الدراسةُ إلى عرض أنموذجات من تجارب الجاحظ في كتابه "الحيوان" والتوقّف عند تجاربه على كلب صديقه. ومن أبرز نتائج الدراسة اشارته إلى خمسةِ مبادئ من علم النفس التجريبي الحديث، ليس باللفظ، ولكن بالمعنى، وهي مبادئ: التعميم، والتدعيم، والتمييز، والتكرار، والانطفاء، وهي التي حددها بافلوف الروسي بتجاربهِ على كلب مدرّب، كانت نتائج نظريته "الانعكاس الشرطي".

## Abstract

### Al-Jahiz's Use of Experiments in his (al-Haywan)

**Dr. Hassan M. al_rabab'a**

This study aims to present samples of AL-Jahiz's experiment in his book (AL-Hayawan). His experiments were conducted on his friend's dog. This study reveals five significant rules used in modern experimental psychology : generalization, enforcement, differentiation, repetition and extinction. These experimental psychological rules were employed by the Russian scholar Pavolov in his experiments on a trained dog and induced from his theory of "conditioned reflective action" .

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

**١. المقدمـــة**

لم يكن أبو عثمان الجاحظ، عمرو بن بحر، أميراً من أمراء البيان العربي يُعلّمُ العقــلَ **أولاً** والأدبَ **ثانياً** فحسبُ، بل كان مجرّباً على الحيوان من جهة أولى، متميّزاً علميّاً عن سائر مؤلفي كتب الحيوان ممـــن عاصروه، أو سبقوه في تواليفهم من جهة ثانية، معتمداً على مصادر متعددّة في كتابه "الحيوان"، وتجاربه من جهة ثالثة.

لقد ضَمَّ كتابهُ "الحيوان" ذو السّمة الموسوعية عدداً كبيراً من حيوان البّر والبحر والجو، بما لا يَقلُّ عن (٣٨٠) ثلاثمائة وثمانين حيواناً بمترادفات أسمائه، أحياناً، وذكره صغارَه وكبَارَهُ، وأمراضَه، وعاداتــهِ، وتكاثُرَهُ وعلاقاتِهِ مع بعضه بعضاً في التآلف والتنافر، والحركة والسكون، ووقف عند طباعهِ، وتغلغـــل في نفسية عدد منه، يرصدُهُ أو يرصدُهُ غيرُه له، يدَقِّقُ ملاحظاتِه، ويتوّجُ أعمالَه بإجراء تجارب عليـــه، في مـــا وسعه من إمكاناته، وتوافرِ وسائلِ التجريب، للتأكد من صحّة ما وصل إليه، فأنار بتجاربه - في حـــدود إمكاناتِه- دروبَ البحث العلمي، بعد أن لاحظَ بنفسهِ أو استشار غيرَه، أو قابَلَهُ لتدقيق معلومة، أو حادثَ مشافهةً أهلَ اختصاص، يتوّجُ كلَّ ذلك بتجاربَ كلَّلت أعمالَهُ برأي حصيف، ونتيجة فاحصة مؤكّـــدة، تحقَّقَ منها، أو تشككَ فيها، وهذا كُلُّه من أساليب البحث العلمي الدقيق الذي يُحْسَبُ له في كل العصور.

لقد أنبهت تجارِبُه باحثين جليلين، فأشارا إليها بإيجاز هما، الدكتور عمر الدَّقاق والدكتور محمـــد الدَّاية[١]: أمَّا الأولُ الدّقاق فانتبه ونبّه إلى وِقفة الجاحظ عند الضِّباب وأنواعِها، ثم التفتَ إلى طُول الـــذِّماء وهي بقية النفس، وشدّة انعقاد الحياة والرُّوح بعد الذّبح، وهشمِ الرأسِ، والطعنِ الجائفِ النافذ، حتى يكونَ في كُلّ ذلك أعجبَ من الخِنزير والكلب، ومن الخُنفُساء، وهذه الأشياء تفرّدَتْ بطول الذّماء[٢]. فاستحسنَ الدكتور الدقاق من الجاحظ عَرْضَ تجربةٍ قام بها الجاحظ بنفسه، ليصلَ إلى ما وصل إليه من نتائجَ، كمـــا استحسنَ في الجاحظ سِمَةَ التواضع، حين وقف عندما بلغ إليه عِلْمُهُ، وأقرَّ بأنّه لا يعرفُ مُدَّة بقاءِ أجـــزاء الحيوان محتفظةً بِدِمائها لأنها فاتت بَصَرَهُ[٣].

إنّ في وِقفةِ الدّقاقِ وَمْضَةَ تحليل، كانت في معرض إلماحي للنثر العباسي، وليست تفصيليةً فأومضَ فيها و لم يستثمرْها.؛ وأمّا الثاني الدَايةِ فأشار بثلاثة أسطر إلى " **الانتباه الغريزي في الكلب**"، وهو الـــذي عَنْوَنَهُ المرحوم عبد السلام هارون مُحَقِّقُ كتاب الحيوان، فقال: " وكان مَقصِدُ الجاحظِ أبعدَ مَرْمَـــى وأدقَّ

(١) الدقاق، عمر: **ملامح النثر العباسي**، دار الشروق العربي، بيروت، (د. ت)، ص ١٦٩)، (والدّايـــة، محمـــد رضـــوان: **أعـــلام الأدب العباسي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤٠٥هــ- ١٩٨٧م، ص ص ١٤٥- ١٤٧).

(٢) الجاحظ؛ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هــ/٨٦٩م): **كتاب الحيوان**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، منـــشورات المجمـــع العلمي الإسلامي، بيروت- لبنان، ط٣، ١٣٨٨- ١٩٦٩م، جــ٦/ ٥٤.

(٣) الدقاق، عمر: **أعلام الأدب العباسي**، ص ١٦٨.

صَنْعَةً من عنونةِ المحقِّق، لأنَّ الجاحظَ يقتربُ من أحدث الطرقِ العلمية، التي عرفت في العصر الحديث على يد العالم الروسي، بافلوف(١).

ويحسبُ الباحثُ، أنّ إشارتَيْ هذين العالمين الكريمين، كافيةٌ للتنبيه على ضرورة استثمار التـــراث، من منظور حديث، فيعقدُ مقارنةً بين غرائزِ الكلبِ عند الجاحظ في تجاربه، وتجارب بافلوف الروسي على كلب آخر، مع الأخذ بعين الاعتبار الوسائلَ المتوافرةَ لكلٍّ منهما في بُعْدٍ زمني يقارب أحدَ عشر قرناً(٢).

أمّا تميّزُ كتابِهِ "الحيوان" فَيَبْرُزُ جَلياً دورُهُ بعد جدولة مؤلّفي كتب الحيوان قبل الجاحظ، وفي عصره أولاً ودراسة سماتِ كتابهِ الحيوان" المتميّز عن غيره ثانياً.

أمَّا مؤلفو كُتُبِ الحيوان قبل الجاحظ وفي عصره حسب التدرج الزمني لوفياتهم فيبرزُهُ جَدْولٌ فيه تسلسلُهم الرقمي، وأسماؤهم ووفيَّاتُهم وأسماءُ الكتب التي ألَّفها كُلٌّ منهم، وعددُ المؤلفات في كل كتاب، كما يلي(٣):

| التسلسل | المؤلف وسنة وفاته | كتاب في الإبل | كتاب في الخيل | الغنم والشاء | الوحوش | الطير | الفرس | النحل والحشرات | كتب البازي والحمام والحيات | العدد | الترتيب |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | النضر بن شميل (٢٠٣هـ) | √ | | √ | | √ | | | | ٣ | الثالث |
| ٢ | أبو عبيدة (٢٠٩هـ) | √ | √ | | | | | | √ | ٣ | الثالث |
| ٣ | أبو زيد أستاذ الجاحظ (٢١٥هـ) | | | | √ | | | | | ١ | السادس |
| ٤ | أبو حسن الأخفش (٢١٥هـ) | | | √ | | | | | | ١ | السادس |
| ٥ | الأصمعي (٢١٦هـ) | √ | | √ | | | √ | √ | | ٥ | الأول |
| ٦ | ابن الإعرابي (٢٣١هـ) | | √ | | | | | | | ١ | السادس |

(١) الدّاية، محمد: **أعلام الأدب العباسي**، ص ١٤٥- ١٤٧.

(٢) عاش الجاحظ ما بين (٢٥٥هـ/٨٦٩م)، الزر كلي خير الدين: **الأعلام**: بيروت، دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٨٠، مجلد ٥/ ٧٤ (أما بافلوف فامتدَّت حياته من (١٨٤٩- ١٩٣٦) انظر: ( محمد جاسم محمد: **علم النفس التجريبي**، الناشر مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان- الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ص ١٧٣).

(٣) أفاد الباحث من تقديم كتاب الحيوان جـ١/ ١٤-١٦، فجدوله على ما ترى.

| التسلسل | المؤلف وسنة وفاته | كتاب في الإبل | كتاب في الخيل | الغنم والشاه | الوحوش | الطير | الفرس | النحل والحشرات | كتب البازي والحمام والحيات والعقارب | العدد | الترتيب |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٧ | أحمد بن حاتم الباهلي (٢٤٥هـ) | | √ | | | √ | | | | ٣ | الثالث |
| ٨ | أبو جعفر محمد بن حبيب البغدادي (٢٤٥هـ) | | √ | | | | | | | ١ | السادس |
| ٩ | أبو محلّم محمد بن هاشم الشيباني (٢٤٥هـ) | | √ | | | | | | | ١ | السادس |
| ١٠ | أحمد بن حامد السجستاني (٢٤٨هـ) | √ | | | √ | √ | | √ | √ | ٥ | الأول |
| ١١ | الجاحظ (٢٥٥هـ) | √ | | | | | | | | ١ | السادس |
| ١٢ | ابن قتيبة الدينوري (٢٧٦هـ) | | √ | | | | | | | ١ | السادس |
| ١٣ | أبو زياد الكلابي يزيد بن عبدالله (٢٠٠هـ)(*) | √ | | | | | | | | ١ | السادس |
| العدد | **١٣** | ٦ | ٦ | ٣ | ٣ | ٣ | ١ | ٢ | ٣ | | المجموع ٢٧ |

إننا نلحظ من الجدولة أموراً منها:

**أولاً:** إنَّ عددَ المؤلفين لكتب الحيوان المختلفة (٢٧) سبعة وعشرون كتاباً ضمّت كتباً في الإبل والخيل والغنم والشاه والوحوش والطير والنَّحل والحشرات والبازي والحَمام والحيّات والعقارب ومنهم من خصّ الفرس من الخيل، فبلغ عدد الحيوان ثلاثة عشر صنفاً كما هو في الجدول السابق.

**ثانياً:** إنَّ عِلْمَ الحيوان عندهم كان عامّاً يشمل الأنعام والخَيْل والطير والوحش، والنحل و لم يفرِّعوا منه علم الحشرات، ومنه النحل، فضموه إلى علم الحيوان، وربّما خصّ النحل ذكراً لشرفه، كما نفتقد في مصنفاتهم ثُمَّ في تقسيماتهم عالَمَ الطير الذي منه البازي والحمام، ولا نجدُ تقسيماً لعالم الزّواحف كالحيّات، مما يُفسح المجال لدارسي علم الحيوان بإعادة تصنيف هذه الحيوانات إلى فصائل متعدّدة

(*) (ذكره المحقق أو زيد وهو أبو زياد عند الزركلي الذي ذكر مؤلفة (الأعلام) جـ٨/ ١٨٤، والباحث يرجح رأي الزركلي).

ودرسها.

**ثالثاً:** فإنَّ عدَد المصنفين بلغَ ثلاثةَ عشر مُصنفاً امتدت تواليفهم بما لا يقل عن (٧٦) ست وسبعين سنة، حسب سني وفياتهم بدءاً بأبي زياد الكلابي، وانتهاء بابن قتيبة الدينوري.

**رابعاً:** فإنَّ ترتيبَ المؤلفين تنازلياً بدأ بأحمد السجستاني صاحب خمسة تواليف، فاحتلَّ المرتبة الأولى وشاركه الأصمعي في عددها وهي (٥) خمسة مؤلفات، ثم يتنافسُ ثلاثةُ علماءَ على المرتبة الثالثة بثلاثة مؤلفات لكلٍّ منهم وهم؛ النضر بن شميل، وأبو عبيدة وأحمد بن حاتم الباهلي، ويستوي ثمانيةٌ بالمرتبة السادسة بمعدّلِ كتابٍ لكلٍّ منهم كما في الجدول.

**خامساً:** يبرزُ من ترتيبِ أعداد الكتب المعنية أمور منها : أنَّ الخيلَ تحتلُّ المرتبةَ الأولى، إذا أضفنا إليها الفرس، فتبلغ عند ذلك سبعة كتب، كما في الجدول، لأنها زينةُ العربي ومجدُه وأداةُ حربه، وفي نواصيها الخير إلى يوم القيامة، يُجاع لها العيال ولا تجاعُ.

أمّا الإبل فاحتلتِ المرتبةَ الثانية لأنَّها رفيقةُ العَرَبِ في الصحارى، يأكل من لحمها، ويمتطيها راحلةَ سفر، وَيَحْلُبُ إناثها، ويستدفِئ بجلودِها، ويحملُ عليها أثقاله، واحتلَّت الإبل والشاء من جهة، والطير من أخرى المرتبة الثالثة، بثلاثةِ كتبٍ لكلٍّ منهما؛ واحتلت الوحوش المرتبة السادسة، تليها النَّحل والحشرات، لأهميتها.

وبرزَ الجاحظُ – مؤلفاً في علم الحيوان - يحتلُّ الرَّقْمَ الحادي عشر في تسلسل المؤلفين حسب الوفاة، وعلى الرّغم من تسلسل ترقيمه المتأخر بين مؤلفي كتب الحيوان، إلا أنَّهُ العالمُ الأوحدُ، الذي قدّم كثيراً من المعلومات المتفرّعة عنه، بدقة ملاحظة، وعمقِ تفكير في وصفه الحيوان؛ "سواء أكانَ ذلك الوصف للمظاهر الخارجية، أم لبيان علاقاتِ بعض الحيوان ببعضها أم لتصرفاتها، وحركاتها وفوائدها"[(١)].

ويضافُ إلى ما ذكره العاني أن كُتُبَ الحيوان على كثرتها، لم تكنْ للقَصْدِ العلمي، وإنما أريدَ بها أن تكونَ باحثةً في اللغة؛ فهي بمثابة مُعجمات لغوية، بما ألفت له، فهي لا تبحثُ في طَبْعِ الحيوان، وخصائصِهِ، ولا بدقائقهِ وغرائزِه وأحوالِه، وعاداتِهِ، وإنما همُّها الأولُ والثاني هو اللغة، وقد يكونُ منها ما تبحثُ البحثَ العلمي، ولكن على سبيل الاستطراد ومشايعةِ القول[(٢)]:

ونُمثِّلُ على أوّل كتاب منها (الإبل) للأصمعي، إذ قليلُ الاستشهاد يغني عن كثِيرهِ؛ إذْ به يذكرُ أوقاتَ لِقاحِ الإبل، وما اسْمُها إذا حُمِلَ عليها كلّ عام، قال أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي: "أجوَدُ وقتٍ يُحْمَلُ عليها فيهِ على الناقة أن تَجمّ السّنةُ ويُحْمَلُ عليها، فيقالُ قد أضربت الفحل، وأضربَها

(١) العاني، فلاح: **موسوعة علم الحيوان عند العرب**، مطبعة البهجة، إربد، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٤.

(٢) هارون، عبدالسلام محمد: محقق **كتاب الحيوان**، جـ١/ ١٦.

الفحلُ فإذا حمل عليها في كلِّ عام فذلك الكِشاف فيقال لها ناقة كشوف"[١].

وفي الكتابِ نفسهِ يَعرِضُ لألوانِ الإبل وعددِها منها قوله:" يُقالُ بعيرٌ أحمرُ وناقةٌ حمراء، وإذا بولغ في نعتِ حمرته قيل كأنه عِرقُ أرطأة، ويقال أجلدُ الإبل وأصبرُها الحمرُ، فإذا خالط الحمرةَ صفرةٌ قيـــل: أحمرُ مُدمّى "[٢].

ونَخْلُصُ إلى القول، بأنّ كتبَ الحيوان السبعة والعشرين في عهد الجاحظ وقبله؛ لم تكن للقـــصد العلمي الخالص، كما أشرنا، أمَّا الجاحظُ فينطقُ بالقصد العلمي التفصيلي للحيوان جميعا، ولكلِّ مملكة من ممالكه، ولكلِّ جنسٍ من أجناسِه، من حيوانِ برٍّ وبحر وجو، ومن زواحفَ وحشرات وطير، وسمك ودُلفين، وممالكَ أخرى، لذا فإن للجاحظ فضلاً على مَنْ سبقه أو عاصره مِمَّن كتب في الحيوان في عهده أو قبلـــه، "وإنْ أعوزَهُ بعضُ الترتيب والتهذيب، فهذا شأنُ كُلِّ كتابةٍ جديدة، في أمر متـــشِّعبِ الأطـــراف، محـــدَّد النواحي[٣].

لقد تعدّدْت مراجعُ الجاحظ عن الحيوان فاعتمدَ خمسةً[٤] هي: القرآنُ الكريمُ أولاً وأحاديثُ رسول الله ﷺ، ثانياً وهما ينبوعان لا يَنْضُبان، والشِّعرُ العربي وبخاصة البدوي؛ فذكر الأنيسَ منه والوحشي ثالثـــاً؛ واعتمد رابعاً كتابَ الحيوانِ لأرسطو، وقد نقل عن نصوص ليست من كثرة عيان، ولكن مـــن القيمـــة والنَّفاسة بمكان عظيم، وقد اعتمد كلامَ المعتزلةِ منهجاً في بحثه وتجاربه، وكان خامساً؛ لخبرتهِ الشخـــصيةِ وولعِهِ بالسؤال ممن يتوسَّمُ فيه العِلمَ، دور في جمع كتابه الحيوان؛ على أنّهُ كان مقرَّباً نافذَ الكلمـــة، عنـــد الوزراء والخلفاء، فضلاً عن أنه كان شعبياً يجالسُ الملاّحين، ويسمعُ أحاديثَهم، كما كان يخالطُ الحوّاءين، ويقفُ منهم موقف المستمع إلى الشَّكوى، ويوظِّفُ حواسَّهُ جميَعها، فيصغي وينقد ثم يجري التجارب، على بعض ما أحسّ؛ حسب إمكاناته ثم ينثالُ قلمه السيّالُ، ببيان ساحر في "حيوانه".

## ٢. التجربة لغة واصطلاحاً وموقف الجاحظ منها:

التجربة لغةً: جرّب الرجل تجربة بمعنى اختبره والتجربة من المصادر المجموعة قال النابغة[٥].

تَوَرَّثْنَ من أزمانِ يومَ حليمةٍ إلى اليوم قد جَرَّبْنَ كُلَّ التجارب

(١) **مجموعة الكتر اللغوي**، المطبوع في بيروت، ١٣٢٢هـــ، ص ص ٦٦- ٦٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٢٧.

(٣) هارون، عبدالسلام محمد: محقق كتاب **الحيوان**، جـــ١/ ١٨.

(٤) **المصدر السابق**، جـــ١/٢٤.

(٥) ابن منظور محمد بن مكرّم (ت ٧١١هـــ/١٣١١م)، **لسان العرب المحيط** ، إعداد وتصنيف: يوسف خياط ، دار لسان العرب،بـــيروت (د.ت)مادة جرب **وديوان النابغة الذبياني**، تحقيق: المحامي فوزي العطوي ،دار صعب،بيروت،١٩٨٠ ص ٥١ .

وقال الأعشى:

كم جرَّبوهُ، فما زادت تجاربُهم أبا قدامةَ إلا المجدَ والقَنعا(١)

وجرَّبه تجربةً اختبره، كما في لسان العرب، وزاد صاحب المحيط، بأنَّ الرجلَ المجـرَّب كمعظَّم ومجرِّبٌ عَرَف الأمور، ودراهم مجرّبة: موزونةٌ(٢).

هذه معانيها في المعاجم القديمة: لفظاً، ومثلُها معنى في أساس البلاغة مجرّب بمعنى ذي تجارب، أمّا من معانيها في المعاجم الحديثة نحو المعجم الوسيط فإنها من جرّبه تجريباً وتجربة: اختبره مَرَة بعـد أخـرى، ويقال رجلٌ مجرِّب، وجُرِّب في الأمور وَعَرفَ ما عنده ورجل مجرَّب: عَرف الأمور وجرَّبها، ومنه التجربة (في العلم) اختبارٌ مُنظّم لظاهرة أو ظواهر، يراد ملاحظتُها ملاحظةً دقيقةً ومَنْهَجُهُ الكشف عن نتيجة ما أو تحقيق غرض معين(٣).

فنلحظ أنَّ تعريفَ التجربةِ لغةً في المعاجم الحديثة، كالمعجم الوسيط أدقُّ تعريفاً لها، نظراً لتطـوُّر العلم والمعرفة في مجال التجربة.

أمّا التجربة اصطلاحاً: فهي " وسيلةٌ لجمع أدلة تُظهرُ تأثيرَ متغيِّرٍ وفي الظروف المضبوطة، يتنـاولُ المجرِّبُ المتغيرَ المستقلَّ، ويُثَبِّتَ سائرَ العوامل الأخرى ثم يلاحظُ ما يطرأ بعد ذلك على المتغيِّر التـابع، وفي مثل هذا الأنموذج للتجربة الافتراضية الدقيقة، فإن أيَّ تَغَيُّرٍ يطرأُ على المتغيِّر التابع، لا بدّ وأن يكونَ نتيجةً لما أحدثه المتغيّر المستقلّ(٤).

والتجربة في موسوعة علم النفس هي:" فحصٌ يشتمل على معالجة مطبوعة يقوم فيهـا الباحـثُ لدراسةِ متغيراتٍ معينة، كما ينطوي على ملاحظة النتائج وقياسِها بدقة، ويتدخلُ الباحثُ في التجربة؛ لأنَّ الظواهرَ المدروسة تُلاحظ في ظلِّ شروطٍ مضبوطة(٥).

والتجربةُ؛ عند بعضِ علماء النفس منهم الدكتور جميل صليبا هي تغيرّاتٌ نافعةٌ لِمَلْكاتِنا، وهي مكاسـبُ تحصلُ لنفوسِنا بتأثيرِ التجربة، وهي نقدٌ عقلي نكتسبه، وهي تجربةُ فردٍ أو نوع، وهذه الأخيرةُ تنتقلُ إلينـا

(١) ابن منظور : **لسان العرب المحيط** ،مادة جرب وانظر **ديوان الأعشى** ،شرح وتعليق: محمد حسين قصيدة (١٣ ) ص١٠٩ وعنده وجربوه بدل كم جربوه .

(٢) الفيروزأبادي، مجد الدين ت(٨١٧هـ/١٤١٥م)، **القاموس المحيط**، عالم الكتب، بيروت، (د. ت) جـ١/ جرب). وفي أساس البلاغة رَجُلٌ مجرَّب ومجرِّب معناه ذو تجارب قد جَرّب(٢). (الزمخشري ، محمود ت(٥٣٨هـ/١١٤٤)): **أساس البلاغة**، تحقيق: عبد الحميد محمود، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ١٤٠٢- ١٩٨٢م، ص٥٥.

(٣) **المعجم الوسيط**: مجمع اللغة العربية، إبراهيم مصطفى وزملاؤه، دار الدعوة، استنبول، طبعة ١٩٧٢، مادة جَرب.

(٤) عزت، سيد إسماعيل، **علم النفس التجريبي**، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، (د. ت) ص ٤٠.

(٥) **موسوعة علم النفس الشاملة**، التجربة) مجلد٣/٢١٧.

بالتربية، واللغّة والتقليد والوراثة، ولا يُطْلَقُ لفظُ تجربة، إلا على التغيُّرات النافعة، أمّا التغيُّـــرات الأخـــرى كالنسيان وعدم المبالاة، وفساد الأخلاق فلا تُسمّى تجارب(١).

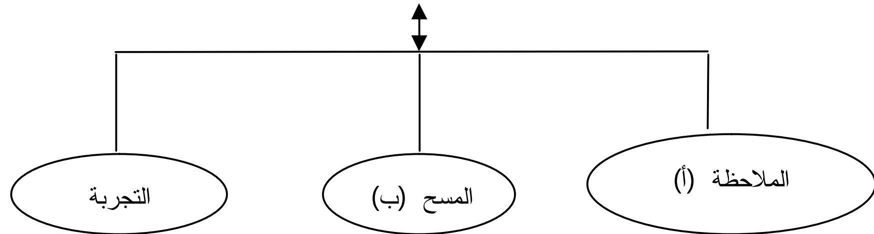
وفي ضوء ما ذكر سابقا فان ّ التجربة اصطلاحاً هي: وسيلةٌ لجمعِ أدلّة تظهرُ تأثيراً متغيّراً آخر في ظروف مثالية، فيتناوَلُ المجرِّبُ متغيّراً مستقلاً، ويثبِّتُ العواملَ الأخرى ثم يلاحِظُ ما يَطْرَأُ بعد ذلك علـــى المتغيرّ الثابت، ثم يلاحظ النتائج ويقيسُها بدقة، ويتدخلُ الباحثُ في التجربة؛ لأنّ الظواهرَ المدروسةَ تُلاحَظُ في ظلٍّ شروط مضبوطةٍ يختارُها الباحثُ المجرِّبُ.

لقد وقع تصحيف في قافية بيت المتنبي الذي احتج به الدكتور جميل صليبا  فأدرجه عنده وتجربتي والصحيح هو وتجريبي.

ليتَ الحوادثَ باعتني التي أخذتْ        مِنّي بحلمي الذي أعطتْ وتجريبي(٢)

## ٣. وسائل البحث العلمي عند الجاحظ:

وظّف الجاحظُ وسائلَ بحثٍ علمي متعدّدةً يمكن تشجيرُها على النحو التالي:




## (٣. أ) الملاحظة (observation):

تُعَدُّ الملاحظةُ عند الجاحظ وسيلةً مُهمَّةً من وسائل جمع البيانات عن الحيوان، فكان قريباً جداً من أسسِ علمِ النفس التجريبي الحديث ذلك" أنَّ الملاحظَة توظَّفُ في الدراسات الكشفية والوصفية والتجريبية، ويُجْمَعُ بها بياناتٌ لها أهميتُها بالنسبة لكلّ نوع من أنواع الدراسة كما هي عند أهل الاختصاص(٣).

**فما أبرزُ ملاحظات الجاحظ؟ وأنواعها؟**

(١) صليبا، جميل: **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية**، الشركة العربية للكتـــاب، بـــيروت، ١٤١٤هـــــ- ١٩٩٤م، جـــ١/ ٢٤٣- ٢٤٦.

(٢) المتنبي، أبو الطيب (ت ٣٥٢هــ/٩٦٤م): **الديوان**، تحقيق وشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنـــان، جــــ١/ ٢٩٣.

(٣) دويدار، عبد الفتاح محمد: **أسس علم النفس التجريبي**- التجريب ومناهج البحث والقياس، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٧٤.

أمَّا أبرزُ ملاحظاتِ الجاحظ فتوظيفُه حواسَّهُ في رَصْدِ الحيوان، وحركاتِهِ وسكناتِهِ، وهيئاتِه، فهـا هو يلحظُ عددَ أرجل العقرب فيقول: " لها ثماني أرجل"[١]. ويلحَظُ خروجَ ولدِها كاسباً[٢].ومثلُها يلحظُ ولدَ العنكبوت إذ يخرجُ كاسباً كاسياً[٣].ويلحَظُ فَمَ العنكبُوت بالطُّول[٤].هذا من عالم العناكب على صغر جسمه، وأجزائه، ثم ينتقلُ ليلحَظُ أنَّ " كُلَّ ثورٍ أفطسُ"[٥]. وإلى داخل فمِهِ، "فلسانُ الثـور مائـل"[٦]. ويصفُ بملاحظته الدقيقة " استعمالَ الثور موضعَ قَرْنِهِ إذا عَدِمَهُ"[٧]. ويلحَظُ قبحَ وجـهِ التَّـيس[٨]. وأنَّ للتيس لِحيةً[٩]. ثمّ يلحَظُ بحاسةِ الشمِّ؛ بعد أن وظَّف ملاحظات الحركة والبصر، رائحةَ التيس المنتنة، خاصّةً وقت الضّراب[١٠]. ويوظف تراسلَ حواسّه في ملاحظته؛ إذْ يلحَظُ حَذْفَ التـيس بوَلُـه المـنتنَ تلقـاء خيشومه[١١].

ويلحظُ ميل الجدي على شقِّه الأيسر عند الربوض[١٢]. ويلحظُ عينَ الجرادة فلا تدور[١٣]. ويَعِـدُّ قوائمَ الجرادة بملاحظته ستّاً[١٤]. ويلحظُ بَصَرَ الفأرة بالليل، كبصرِها في النهار[١٥]. وطريقةَ بولِ الكلب أنْ يرفعَ رِجْلَه[١٦]. ويخرسُهُ المطرُ، وإفراطُ البرد[١٧]. ويلحَظُ عُيونَ جرائهِ، وتفتُّحَ أعينها بعد عِـدَّةِ أيـام[١٨]. ويلحَظُ الكلبَ سهراً بالليل و نوّاما بالنّهار[١٩]. ويلحَظُ نفسيةَ الكلب بأنه يُكْرِمُ الرَّجُلَ جميلَ اللباس[٢٠].

---

(١) الجاحظ: **كتاب الحيوان**: جـ٥/ ٣٦٦، ٤٠٦.
(٢) المصدر السابق: جـ٦/١١٨.
(٣) المصدر السابق: جـ٢/٤١٢.
(٤) المصدر السابق: جـ٦/ ٢١٥.
(٥) المصدر السابق: جـ٣/ ٣٠٩.
(٦) المصدر السابق: جـ٥/ ٥١٣.
(٧) المصدر السابق: جـ٦/ ٣٧٤- ٣٧٥.
(٨) المصدر السابق: جـ٢/ ١٥٠ و جـ٥/٤٧٢-٤٧٣.
(٩) المصدر السابق: جـ٢/ ٢٣٩.
(١٠) المصدر السابق: جـ١/ ٢٢٦- ٢٢٩.
(١١) الجاحظ المصدر السابق: جـ١/ ٢٢٩- ٢٣٠.
(١٢) المصدر السابق: جـ٢/ ٥١٢.
(١٣) المصدر السابق: جـ١/ ٣١٠.
(١٤) المصدر السابق: جـ٢/ ٤٠٦.
(١٥) المصدر السابق: جـ٧/ ١٦.
(١٦) المصدر السابق: جـ٢/٥٦.
(١٧) المصدر السابق: جـ٢/ ٧٢.
(١٨) المصدر السابق: جـ٢/ ٢٢٠.
(١٩) المصدر السابق: جـ١/٢٧٣.
(٢٠) المصدر السابق: جـ٢/ ١٦١.

لأنه يتوقَّعُ مِنْهُ أن يكرِمَهُ، كما يلحظُ بصبصةَ الكلب بذنبهِ حين يُلقى إليه الطعام(١).وهذه من مظاهر دراسة نفسية له في علم الحيوان.

إنَّ هذا الملاحظات الجاحظية- وهي غيض من فيض- في كتابه، توزَّعَتْ على صنوفٍ من الحيوان، صوراً بصريةً، وسمعيةً، ونفسيةً؛ رُبَّما تُعَدُّ من أشهر خطوات البحث العلمي " إذ مِثلُها يُعَدُّ "نقطةَ بدايةٍ في كثير من النظريات العلمية"(٢).

إنّ الملاحظةَ الدقيقةَ للحركاتِ والسكناتِ، لهي من أبرز خطوات البحث العلمي الدقيق، يُمكنُ أنْ نمثِّلَ على ذلك، بمثل أدرجه الدكتور دويدار(٣). بأنَّ أستاذ طبٍّ أرادَ أن يعلِّمَ طلابَه أهميّةَ الملاحظة، فَغَمَسَ إصبعه في عيّنةٍ من البول السكري ليتذَّوَقَهُ، ثم طلبَ من طلبتِهِ أن يكرّروا ما فعله، فقاموا على مضض، وأظهروا الامتعاضَ من ذلك، إلا أهم اتفقوا جميعاً أنَّ مذاقَهُ حلو، فابتسم الأستاذ الطبيب قائلاً: " لقد فعلتُ ذلك لألقي عليكم درساً في أهمية ملاحظة التفصيلات، فإنكم لو لاحظتموني بعناية، لكان من الممكنِ أنْ تلاحظوا أنّي غَمَسْتُ إصبعي الأولى في البول بينما لعقت الإصبع الأخرى(٤).

والملاحظة نوعان عادية غير مضبوطة كعدد أرجل العناكب والعقارب وميل الجدي على شِقِّهِ الأيسر عند الربوض، وملاحظة مضبوطة ، تترافق مع التجريب العلمي ، إذ تبدأ بالفرضيّة الأولى، وتساؤل، وتنتهي بتفسير بعد إثبات، وذلك شأنُ الجاحظ الذي أدرجَ عن غيره، بأنْ رأى على مدى ميلين مَتَّصلين أثَرَ ستِ أرجل، فَعَجِبَ؛ إذ لا يعلمُ حيوانا يَدِبُّ على ستّ، فلمَّا سألَ المكّاري، أجابه بأنَّ الخِترِيرَ في زمن الهيج يركب الخترِيرة، وهي ترتعُ أو تذهبُ نحو مبيتها، ويداه على ظهرها، وقت الهياج(٥).

وبالملاحظة تُعَرفُ نفسيةُ الحيوان، وَيَسْهُلُ التعاملُ معه، فالهِرَّةُ تَعْرِفُ ولدَها وإنْ صار مِثلَها، وإنْ أُطعمَتْ شيئاً حملتْهُ إليه، وآثرتْهُ به، وربما ألقي إليها الشيء، فتدنو لتأكلَهُ، ويقبلُ ولدُها فتمسكُ عنه، والهِرُّ يَعْرِفُ ربَّةَ المترل، فإنْ سُرِقَ ورُبطَ شهراً، عاد إلى ربَّة المترل عند انفلاته وانحلال رباطه(٦).

وبالملاحظة تفسَّرُ حركاتُ الحيوان، فالسّنورُ يُغطِّي رَجْعَه، حتى لا يَشُمَّهُ الفأرُ فيهربَ منه(٧). من جهة، ومن أخرى، فيغطيْهُ لما يكون فيه من خُلُقٍ من أخلاق الأسد(٨).

---

(١) **المصدر السابق:** جـ٢/ ١٣٢.

(٢) دويدار، عبد الفتاح محمد ، **أسس علم النفس التجريبي** : ص ١٠٩.

(٣) **المصدر السابق** : ص ١١٢.

(٤) **المصدر السابق:** ص١١٢.

(٥) الجاحظ: **كتاب الحيوان** ، جـ٧/ ٢٤٩.

(٦) **المصدر السابق:** جـ٧/٢٦٢.

(٧) **المصدر السابق:** جـ٧/ ٢٦٣.

(٨) **المصدر السابق:** جـ٧/ ٢٦٣.

وبالملاحظة يفسّر الجاحظ تقطيعَ أرجلِ الشاء والإبلِ لأجسادِ الأفاعي والعقارب، دون أن تلدغَ أيٌّ منهما الشّاء والإبل؛ لأنّ الحيّةَ والعقربَ يكون همُّ الواحدة منهما التخلُّصَ بنفسها، لئلا تعجّلَها بالوطء، فإن نجت من وطء يديها، لم تنجُ من وطء أرجلها، وإنْ سَلِمَتْ من واحدة لن تسلمَ مِنَ التي تليها(١).

وبالملاحظة المتأنّية يمكنُ أن تَلْحَظَ القنفذَ كيف يتداوى بالصَّعتَرِ البريّ بعد مناهشته الحيّات(٢). ومثلُها السلحفاةُ التي تتداوى بالصَّعترِ إذا أكلت الأفعى(٣).

وابنُ عِرْس إذا قاتل الحيّة، بدأ بأكل السَّذاب(الفيجن)؛ لأن رائحةَالسّذابِ مخالفةٌ للحيَّةِ(٤). فهل بالصَّعتر البري مادة تقتلُ السُّموم؟ ذلك ما تجيب عنه المختبرات.

وبالملاحظة يُتَّقى خطرُ الحيوان، كالأسد الضاري، إذا أشعلتْ له النَّار، أو ضُرِبَ له على الطّساس(٥).

وتبدو ملاحظات الجاحظ قيِّمةً، وإنْ كانت قديمة، ذلك أنَّ الدراساتِ الحديثةَ أثبتتْ أنَّ الحيّات ذواتِ الجَرَس، تكره الرائحةَ البشرية، مما حفزَ رعاةَ البقرِ في تكساس على أنْ يُحيطوا أنفسَهم بحبالٍ يلمسونها بأيديهم، قبل نومهم فتنفرَ الحيّات الخطرة عنهم(٦).

ويمكن أنْ نَخْلُصَ إلى أنَّ دراسةَ نفسيّةِ الحيوان ومسلَكَهُ، وملاحظةَ سلوكياتهِ العدوانيةِ ومتى وأين؟ تؤدِّ إلى التعامل معه، بما يحبُّه فيقتنيه، أو يكرهُه فيتقيه أو يقتله؛، إذا كان يُخشى ضررُهُ، ويستحيلُ تَدْجِيْنُهُ.

### (٣. ب.) المسح (survey)

يُقصَدُ بالمسح استطلاعَ آراءِ الناس، وتجاربهم، وخبراتِهم في شرائحِهم الاجتماعية المختلفة، وهم يصفون حيوان البرِّ والبحر والجو، جسدياً ونفسياً وسلوكياً. لقد كان الجاحظ يتريَّثُ في قَبول ما يسمعه أو يقرؤه من آراء ذوي الخبرة والاختصاص ، ثم يمحِّصُ أقوالَهم ويزنُها بميزانِ عقلهِ قبل أن يُعْلِنَ قبولَهُ لرأيٍ أو رَفْضَهُ له ، في نتائجِ مسوحاتِهِ.

أمّا الشرائح الاجتماعية التي التقاها في مسحه فهي شريحة: الحوَّاءين، والأطباءِ، وصاحبِ المنطق، والسّماكين والعطّارين، والعلماءِ، وأصحابِ التجارب وغيرِهم.

---

(١) الجاحظ: **كتاب الحيوان** : جـ٤/ ٢١٤.

(٢) **المصدر السابق**: جـ٧/٣٣.

(٣) **المصدر السابق**: جـ٤/ ٢٢٨.

(٤) **المصدر السابق**: جـ٤/ ٢٢٨.

(٥) **المصدر السابق**: جـ٤/٤٨٥.

(٦) لورس ملني وزميلته: **الحواس في الإنسان والحيوان**: ص١٨٦.

فماذا أفادَ من كلِّ شريحةٍ؟ وما رأيه في نتائجِ مُسوحاته؟

لقد كان الجاحظُ عالمًا اجتماعياً؛ اختلطَ بطبقاتِ النَّاسِ المختلفةِ، فأفادَ منهم معلوماتٍ شتَّى، أدرجَ نتائِجَها في كتابه الحيوان، منهم الحواءون، الذين أفادوه بعداوة الضَّبِّ للحية[١]. فالضبُ يقاتلُ الحيّةَ بذنبِهِ الخشنِ من جحره، فإن أصابَها قطَعها، أمّا إنْ أخرجَ رأسَهُ للحيّة قَتَلتْهُ الحيّة، يستندُ في مسوحاته إلى قـول ابن الأعرابي الذي أخبره ابنُ فارس بن ضبعان الكلبي[٢]؛ في رواية معنعنة.

واستخبرَ أمرَ رجالٍ بن آل زائدة بن مُقْسم أنَّ سليمان بن الأزرق دُعي لحية شنعاء، أدارها علـى رأسه كالمِخراق، وما إنْ هوى لها إلى الأرض، حتى ابتدرتْ فأرةً كانت ازدرتْها، فلمّا رأى الفأرةَ هـربَ وصرخَ صرخةً، قالوا: فأخذ الناسُ يعجبون من إنسان قَتَلَ الحية الشنعاء، ولكنّه فرَّ من فأرة[٣] .

وسأل الجاحظ بعض الحوائين ممن يأكلُ الأفاعي عن نتن جلودها؛ فأفادوه بأنها ليـست منتنـة، وعزوا ذلك لأنها لا تأكلُ الفأر[٤].

أمَّا من شريحةِ الأطباء، فادرجَ الجاحظُ زعماً لبعضِهم من أنّ السِّنور يدفنُ رجعَـهُ ويعـودُ إليـه فيشتمُّهُ، فإن وجد له رائحة، زاد عليه من التراب؛ حتى لا تشمَّهُ الفأرةُ، ذاتُ الحِسِّ اللطيـف، فتـهربَ، وادرجَ الجاحظ، السَّبَبَ وحمّلَ رأيه زعمَ الأطباء[٥]. ويدرجُ لصاحبِ المنطق (أرسطو) زعماً بأنَّ كلّ طائرٍ عريضِ اللسانِ يُفْصِحُ بحروفٍ أكثرَ من غيره[٦].

ويبدو أنَّ الجاحظَ برغمٍ من إدراجه زعمَ صاحبِ المنطق، قد قاس على زعم صاحب المنطق بـأنْ قال " ولابْنِ آوى صياحٌ يُشْبِهُ صِياحَ الصِّبيان، وكذلك الخِترير، وقد تهيّأ للكلب مثل: **عَفْ عَفْ وَوَوْوَوْ**، وأشباه ذلك[٧].

ولعّل الجاحظَ أفادَ من زعم صاحب المنطق، عن إفصاح الحيوان بحروف الكلام، فتوقَّفَ الجاحظُ عند أصوات السَّنانير (القِطَط) التي تهيّأ لها من الحروفِ العددُ الكثير، " ومتى أحببتَ أن تعرفَ ذلك فَتَسَّمَعْ تجاوبَ السنا نير، وتوَّعدَ بعضِها لبعضٍ في جوف الليل، ثمَّ أحصِ ما تسمعُهُ وتتبَّعْهُ، وتوقفْ عنده، فإنـك

(١) الجاحظ: **كتاب الحيوان** : جـ٦/ ١٢١.
(٢) **المصدر السابق**: جـ٦/١٢٠.
(٣) **المصدر السابق**: جـ٥/٢٥٧.
(٤) **المصدر السابق**: جـ٥/٢٥٧.
(٥) **المصدر السابق**: جـ٥/ ٢٤٩.
(٦) **المصدر السابق**: جـ٥/ ٢٨٨.
(٧) **المصدر السابق**: جـ٥/ ٢٨٨.

تَسْمَعُ من عدد الحروف، ما لو كان لها من الحاجات والعقول والاستطاعات، ثم أَلَّفْتَها لكانت لغةً صالحَة الموضع متوسطةَ الحال[١]. أمّا من شرائح العلماء فاستوقفه زعمٌ بأن الحَيّةَ التي يقال لها" الرسّاس"، تلد ولا تبيضُ، وأنَّ أنثى النُّمور لم تضعْ نَمِراً قط إلا ومعه أفعى[٢].

و لم يعلّق الجاحظ على الخبر، وإنما اكتفى بدرجه، زعم بعض العلماء لي ممّا يدلُّ أحياناً على أنّه بأنه أحيانا كان يقابل العلماءَ دون أن يذكرَ أسماءَهم، رُبَّما حفظاً لأسرارهم، وعدم رغبته في افتضاح أمورهم، وما قولُه زَعَمَ إلا إشارة إلى تكذيب الخبر، ذلك ما يؤيد درجَه زعماً لأعراب، بأنَّ الكَمأةَ التي تبقى في الأرض، يَستحيلُ بعضُها حيّة، وهذا الحديث سَمِعَهُ الجاحظ من بعض رؤساء الطائيين فزعم " أنه عاينَ كَمْأةً ضخمةً فتأمّلها، فإذا هي تتحرّكُ، فنهضَ إليه فقلَعها، فإذا هي أفعى، هذا ما حدّثته عن الأعراب، حتّى برئتُ إلى الله من عيب الحديث[٣]. وقد أدرج الجاحظُ اسمَ صاحبِ الخبر، ليبرأ من عيب الحديث الذي لا يُصدَّقُ.

## (٣-جـ) التجربة (Experiment)

اعتمد الجاحظ في كثير من وصف الحيوان، وعاداته، وسلوكه على " التجربة"بنوعيها؛ الشخصية والغَيرية ، التي من معناها العام " معرفة مكتسبة من تجارب الحياة، وإطلاق اسم التجارب على الوقائع التي سَبَّبَتْ معرفةَ الأشياء، لتمدَّنا بالمعلومات عن الوقائع، وما يُكْسِبُ الخبرةَ بأمورها" على ما يعرِّفها بعضُ أهل الاختصاص [٤]. أمّا التجارب الشخصية فمتنوِّعة عند الجاحظ ; إذ وظَّفَ حواسّه من بصر ولمس وشمّ، وهو يفحصُ بَيْضَ الحيّات فيقول: " وقد رأيتُ بيضَ الحيّات وكسرتُها؛ لأتعرَّفَ ما فيها، فإذا هي بيض مستطيل أكدرُ اللون، أخضرُ، وفي بعضه نمشٌ وَلُمَعٌ، فأمّا داخلُهُ فلم أرَ قيحا قَّطُّ، ولا صديداً خرجَ من جُرْحٍ فاسد، إلاّ والذي في بيضها أسمجُ منه وأقذر"[٥].

لقد تقدّم الجاحظُ خطوتين إلى التجربة بعد أنْ سَمِعَ بالمعلومة عن بيض الحيّات، أولاً ثم لاحظها ثانياً، ليتقدَّم نحو إجراء التجربة على البيض، ثالثاً، موظّفاً حواسَّه الثلاث (البصر رأى بيض الحيّات، واللمسَ كسرها، وغايتُه التعرّف إلى ما فيها، فإذا البيض مستطيل، أكدرُ اللون، به نمشٌ، والشمّ، فلم يَرَ قيحاً أسمجَ منه وأقذر).

ثمّ قدّم الجاحظ تقريراً عن تجربته خُلاصتها بالوصفِ المذكور على ما يفعله صاحب التجربة بعد انتهائه من فحص موادِّه، وتسجيل النتائج.

---

(١) **المصدر السابق**: جـ٥/ ٢٨٨- ٢٨٩.

(٢) الجاحظ: **كتاب الحيوان**: جـ٤/ ٢٢٢

(٣) **المصدر السابق**: جـ٤/٢٢٣.

(٤) محمد جاسم محمد: **علم النفس التجريبي**، مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٤م : ص٣٩٠.

(٥) الجاحظ: **كتاب الحيوان**، جـ٤/ ١٧٠.

ويُجَرِّبُ الجاحظ قولاً عن قتل النمل، " إذا صُبَّ في أفواه بيتها القَطِرانُ والكبريتُ الأصفرُ، وَيُدَسُّ في أفواهها الشَّعَرَ، وقد جرَّبنا ذلك فوجدناه باطلاً[١].

لقد تناهي إلى الجاحظ قولٌ قبلي، ففحصَ القول، إنْ صدقاً وإنْ كَذِباً، فجرّب على بيت النمل، ثم قدَّم خلاصة تقريره العلمي" فَوَجَدَهُ باطلاً".

ويعرض الجاحظُ فيما سّماه زعماً لصاحب المنطق (أرسطو) أن ثوراً خَصيًّا وثَب بعد أن خُصي على أنثاه، فأحبلها، و لم يحكِ هذا عن معاينته، والصُّدورُ تضيقُ بالرَّدِّ على أصحابِ النظر، وتضيقُ بتصديق هذا الشكل"[٢].

فالجاحظ لا يصدّقُ ما يذكرُه أرسطو طاليس عن إحبالِ الخصي أنثاه، من جهة، لأنَّ أرسطو نقلَ الخبر، و لم يعاينْهُ من جهة أخرى، فكيف يصدّقهُ؟

إنّ هذا َليدُلُّ على روح باحث محقّق؛ لا يقبلُ المعلوماتِ على عواهنها دون مشاهدة، أو تجربة تثبتها فيما بعد.

إنَّ الجاحظَ، على الرّغم من المشاهد العامة التي يلحظُها الإنسان، من تمييز بين إلية النعجة وذنب الماعز، فإنه يسندُ أعجوبَة سِفادِ الكبش لأنثاه إلى غيره، ويذهبُ إلى أنّهُ أعجوبةٌ بقولِهِ:" قالوا في الضأن أعجوبة، فعند الكبش رِفْقٌ في السّفاد، وحذقٌ لم يُسْمَعْ بأعجبَ منه، وذلك أنه يدنو منها (من أنثاه) ويقفُ موقفاً يعرفُهُ، ثم يَصُكُّ جانبي الإلية بصدره، وبمقدارٍ من الصكِّ يعرفُهُ، فَيُفْرِجُ عن حياها المقدارَ الذي لا يعرفُهُ غيرُه، ثم يَسْفِدُها في أسرع من اللمح[٣].

إنّ توقُّفَ الجاحظ عند أعجوبة الكبش في سفاد أنثاه، ليحتاجُ إلى دقَّةِ ملاحظة؛ أن يقفَ الكبشُ بجانب أُنثاه، في موقف مقدَّرٍ يعرفُهُ الكبش، ليس إلا، ثم يُدَقِّقُ ملاحظَته في صَكِّ أحد جانبي الإلية بصدره، ثم يرصدُه كيف يسفِدُ أنثاه، وبأسرعَ من اللمح، صحيحٌ أنَّ المتلقي يدركُ أنَّ النتاج لا يكون إلا بسفاد النّعاج، ولكنّ الملاحظةَ الدقيقةَ التي تُعدُّ خُطْوَةً مُهمَّةً للتجربة، قَلَّ من ينقلُها على نحو من وصف الجاحظ.

ويكذِّبُ الجاحظُ نتائجَ غيرِهِ، كقولهم في المثل " أَغْلَمُ من تيسِ بني حِمّان"، وبنو حِمّان تزعمُ أنَّ تَيْسَهُمْ قَفَطَ (سَفَدَ) سبعين عنزاً وقد فَرِيَتْ أوداجُهُ"، فيعلِّقُ الجاحظ بتقريرهِ عن الخبر هذا، فهذا من الكذب الذي يدخلُ في باب الخُرافة[٤]. ويُعزى سببُ التكذيب أنَّ مِثْلَ هذا القَفْطِ غيرُ مألوف لتيسٍ قطُّ، فالقفْط

---

(١) **المصدر السابق**: جـ٤/ ٣٦.

(٢) الجاحظ: **كتاب الحيوان** : جـ٥/ ٥٠٢- ٥٠٣.

(٣) **المصدر السابق**: جـ٥/ ٤٧١- ٤٧٢.

(٤) هارون، عبد السلام محمد: **محقق كتاب الحيوان**، جـ٥/ ٥٠٢.

ذاك خارج عن قُدرتِهِ.

## ٤. التجربة على الكلب بين الجاحظ وبافلوف (Pavolov):

أما هذه التجربةُ على الكلب فتجربةٌ غيرية ينقلها عن صديق له ، وما هي بشخصية ،إذ عنون محقِّقُ كتاب الحيوان "الانتباه الغريزي في الكلب"، والجاحظ أبعدُ من ذلك مقصداً، وأدقُّ مرمى، فقد اقتربَ من منهج أحدث الطرق العلمية التي مُلخَّصُها الفعلُ المنعكس الشرطي، التي عرفها بافلوف الروسي (١٨٤٩- ١٩٣٦م) فيما بعد، بتجاربَ على كلب، ولعلَّ إثباتَ نقلِ الجاحظ أولاً، وتحليلَهُ ثانياً ثم المقارنة بينه وبين نظرية بافلوف ثالثاً هي التي تبيِّنُ تقدُّمَ الجاحظِ في مضمار التجربة العلمية.

أمَّا نصُّ الجاحظِ فهو" وقد خبَّرني صديقٌ لي، أَنَّهُ حَبَسَ كلباً في بيتٍ، وأغلقَ دونه البابَ؛ في الوقت الذي كان طبّاخهُ يرجعُ فيه من السوق، ومعه اللحمُ، ثم أَحَدَّ سِكَينا بسكّين، فنبحَ الكلبُ وقَلِقَ، ورامَ فَتْحَ الباب، لتوهُّمِهِ أنَّ الطباخَ، قد رجعَ من السُّوق بالوظيفة (ما يقدَّرُ من طعام في اليوم) وهو يُحِدُّ السّكّينَ ليقطعَ اللحم"، قال:" فلمَّا كان العشيُّ صَنَعْنَا بهِ مثل ذلك، لنتعرَّفَ حالَهُ في معرفة الوقت، فلم يتحرَّكْ.

قال: وصَنَعْتُ ذلك بكلبٍ آخر، فلم يقْلَقْ إلا قلقاً يسيراً، فلم يلبث أنْ رجع الطبَّاخُ، فصنع بالسّكين مثلَ صنيعي، فقلق حتى رامَ فتح الباب!!

قال: فقلتُ: والله لئن كان عَرَف الوقتَ بالرَّصْدِ فتحرَّكَ له، فلمّا لم يَشُمَّ رِيْحَ اللحم، عَرَف أنَّه ليس بشيء، ثُمّ لَّما سَمِعَ صوتَ السِّكّين، والوقتُ بَعْدُ لم يذهبْ، وقد جِيء باللحم، فشمَّ ريحَ اللحم من المطبخ، وهو في البيت، أوْ عَرَف فَصْلَ ما بين إحدادي السّكين وإحدادِ الطبّاخ، إنّ هذا أيضاً لعجب"! وإنَّ اللحمَ ليكونُ بيني وبينه الذراعان والثلاثة الأذرع، فما أَجِدُ ريحَه، إلا بعد أن أدنيه من أنفي، وكلُّ ذلك عجب[(١)].

أمّا من تحليل النص فتنجلي عدّةُ أمور منها:

- تجربتان على كلبين في زمنين مختلفين وفي مكان مغلق.
- عرضَ الطبّاخ مثيراً طبيعياً للكلبين في زمنين مختلفين، وهما إحداده سِكَيناً بسكين، مقترناً إحدادَه بعودته من السّوق، ومعه اللحم.،
- أثار إحدادُه السِّكينَ بالأخرى قَلقَ الكلب الأول، المغلقِ دونه الباب، اقترانَ المثير الطبيعي رائحةَ اللحم+ وإحدادَ السكين بالأخرى، مثيراً شَرطياً، يعني للكلب أنَّ الطبّاخ رجَع من السّوق

(١) الجاحظ: **كتاب الحيوان**، جـ٢/ ١٢٠-١٢١.

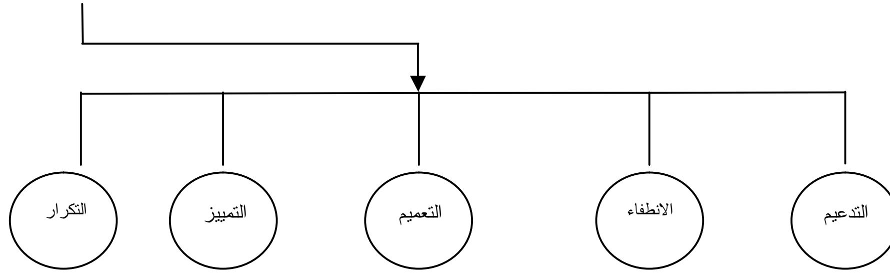
بالوظيفة، وحان له أن يقدِّمَ للكلب طعامَه، وما صوتُ إحدادِه السكين بالأخرى، إلا مثيرٌ شَرْطيّ لمثير طبيعي، وهو تقديمُ وجبةِ طعامٍ إليه.

- رام الكلبُ أن يفتحَ الباب، لّما سَمِعَ إحدادَ السكينِ بالأخرى، فإحدادُ السكين بالأخرى ← مثير شَرطي لتقديم الطعام.
- ورائحة اللحم ← مثير طبيعي لتقديم الطعام.
- لم يقدّم إلى الكلب الأول الطعامَ في هذه المرحلة.
- جُرِّبَ العمل نَفْسُهُ عشياً، لِيُعْرَفَ حالُ الكلب، فلم يتحرّكْ؛ مما يعني شيئين هما:
  - تجربة الصّديق على الكلب كانت مقصودة بدليل قول الجاحظ نقلاً عن لسان صديق، لنتعرّفَ حالَهُ في معرفة الوقت، فلم يتحركْ".
  - إنَّ التجربة بحاجة إلى تدعيم (reinforcement) وإلا فإنَّ مصيرَها إلى الانطفاء (extinction)، وهذا الذي حدث مع الكلب الأول " فلم يتحرّك".
- أمّا تجربةُ صديقهِ على الكلب الآخر، فلم يقلقْ إلا قلقاً يسيراً؛ فالطبّاخ واحد، وصنيعُه بالسكين وإحدادُه إياها مكرّرَة، فقلق حتى رامَ فتحَ الباب، فالكلبُ الآخر، مغلقٌ عليه الباب أيضاً، وإحدادُ السكين دونَ مثيرٍ شرطيٍ آخر، مقترناً برائحة اللحم+ إحدادِه السكين لم يُثِرِ الكلبَ.

أمّا رجوعُ الطبّاخِ من السُّوق، وإحدادُه السكينَ بالأخرى، فهو مثير طبيعي، معزَّزٌ بمثير شرطي يساوي قلقَ الكلب حتى رامَ فتح الباب.

إنّ رائحةَ اللحم، هي المثيرُ الطبيعي للكلب (فلما لم يَشُمَّ ريحَ اللحم عَرَفَ أنه ليس بشئ).

- لكنَّه لَّما سَمِعَ صوتَ السّكّين (المثير شرطي) مقترنا بريحِ اللحم (المثير الطبيعي) والوقتُ (زمانا) بعدُ لم يذهب، وجئ باللحم (فشَمّ ريحَ اللحم) من المطبخ، وهو في البيت، أو عرفَ الزمن ما بين إحدادِ السكين وعودة الطبّاخ، تحرّكَ، ورام فتح الباب.
- لقد وظَّفَ الكلبُ حاستي الشمِّ أولاً والسّمع ثانياً، فتحرّكَ فيه مثيرٌ طبيعي (رائحة اللحم) والمثيرُ الشرطي (إحدادُ السكين بأخرى) كقرينته، فلما اجتمعا معاً (مثيرٌ طبيعي وشرطي) رامَ فتح الباب، أمَّا بغياب رائحةِ اللحم التي لم يشمَّها الكلبُ، وهي أقوى حواسه، فإنَّ تجربة الطبّاخ، بإحدادِ سِكين بأخرى معتمداً على إيهام مسمعي الكلب، دون اقترانها بحاسة شَمّه اللحم، فلم تعد تثيرُ الكلب، لأنه أدرك أنّ الإحداد بالأخرى دون أن يشم اللحم ليس بشيء.
- ويمكن أنّ تستنتج من التجربة على الكلب عند الجاحظ مبادئَ عرضَ بافلوف لها في علم النفس الحديث، سبقه الجاحظ إليها وأنْ لم يذكرْها بالمصطلح- إذْ ذكرها بالمعنى- هي:




أمَّا التدعيمُ (Reinforcement) فيحدثُ إذا اقترن المثيرُ الطبيعي (اللحم)أو الطعام بالمثير الإشراطي (صوت إحداد السكين بالأخرى)، وهذا الذي توصل إليه بافلوف، وعرضَهُ في تجربته عن الكلب، كما سنوضحه في حينه(١).

أمّا الانطفاء (Extinction) فهو مبدأ التدعيم، فالانطفاء هو إثارةٌ دون تدعيم، فإذا ظهرَ المثيرُ الإشراطي (صوتُ إحداد السكين بالأخرى عند الجاحظ) أو جرس وضوء (عند بافلوف) كما سنرى دون أن يصحبَهُ مثيرٌ طبيعي (رائحة الطعام عند الطبّاخ) غير مرة؛ فإنَّ استجابة الكلب عند الجاحظ تنطفئ وعليه قال الجاحظ (فلم يتحرّك) (٢).

أمّا التعميم (Generalization) فلاحظَ المجرّبُ أنَّ رائحةَ اللحمِ هي المثيرُ المتشابهُ عند الكلبين في ظرفي زمان، فالكلبان، عندما اشتمّا رائحة اللحم، وهما خلف الباب، في توقيتين مختلفين، وسمعا صوت إحداد السكين بالأخرى، من طبّاخ عرفاه، راما فتح الباب، واعتراهما القلق.

لقد عمَّمَ الجاحظ على كلبين، مثيراً طبيعياً وشرطياً، وما محاولةُ كُلِّ كلب منهما فتحَ الباب لَمّا اجتمع الشرطان إلا تدليل على تعميم التجربة.

أمّا التمييز (Distinction) فقد اتّضح من خلال قلق الكلب الأول عندما شمَّ رائحةَ لحمٍ أحضره الطبّاخ، وسمعَ صوتَ إحداده سكيناً بأخرى، فقلق ورام فتح الباب، فلمّا كان العَشي صنَع الطبّاخُ بمثل ما صنعه من قبل، فلم يقلق الكلب، و لم يتحرّك، إذ ميّز بين إطعامه، وعدم إطعامه، كما ميّزَ بين مثير صوتي، غيرِ مصحوب برائحة اللحم، بيد الطبّاخ ومثير صوتي تَصْحَبُهُ رائحة اللحم، مميزاً بين وقت إطعام ووقت اللهو به. بدليل قولِ الجاحظ، والله لئن كان عَرَف الوقتَ بالرّصد، فتحرّك له، فلمَّا لم يَشُمَّ ريحَ اللحم، عَرَف أنه ليس بشيء، ثمّ لما سمع صوتَ السكين، والوقتُ بعدُ لم يذهب، وقد جيء باللحم، فشمَّ

---

(١) جاسم محمد، محمد: **علم النفس التجريبي**، والتجارب والتجريب في فروع علم النفس، مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٤م، ص ١٦٩.

(٢) **المرجع السابق**، ص ١٦٩، وانظر دويدار، عبد الفتاح محمد: **أسس علم النفس التجريبي**، دار النهضة العربية، بيروت، ط، ١٩٩٥، ص ٣٧٦، المصطلح.

ريحَ اللحمِ، من المطبخ، وهو في البيت، أو عَرَف فصْلَ ما بين إحدادي السكين وإحداد الطبّاخ، إنّ هـذا لعجيب[1].

أمّا التكرارُ (Repetition) فأبرزهُ الجاحظ على كلبين محبوسين في مكانيين مختلفين، وزمانين مختلفين، ونقَل انفعال الكلبين ودوافعَهما، فالكلب الثاني لم يقلقْ إلا قلقاً يسيراً، لّما صنع به صديق الجاحظ ما صنع[2]. لأنّ دافِعَ الكلب الثاني لم يكن قوياً بغياب الطبّاخ، أمّا عندما حضرَ الطبّاخ، وصنع بالسّكين، مثلَ صنيعهِ السابق، قلق الكلب ورام فتح الباب" فَدَاْفِعُ الكلبِ الجائعِ ليس كدافع الكلب الشبعان، وحاسّةُ شمِّهِ بحضور الطبّاخ، غيرُ حاسة سمعه إحدادَ السكين دون شمِّ الرائحة، وتكرار التجربة على كلبين في ظرفين مختلفين، مراعياً دوافعَ كلِّ كلب، وتوقيتُ التجربة تدلُّ على تكرار متعمَّدٍ، لتدوين ملاحظات عن التجربة ونتائِجها.

أمّا تجاربُ بافلوف الروسي على الكلب فكانت متقدّمةً متطوّرة في ضوء إمكانيات العصر المتاحة له، وهو أوّل من قام بالتجربة على التعلّم الشرطي (Classical Conditioning Pavolov) وهو صاحب نظرية الارتكاس الإشراطي.

وُلِدَ ايفان بافلوف في مدرسة ريزان قُرْب موسكو، ودرس فسيولوجيا الحيوان، وحصلَ على درجته العلمية عام ١٨٧٥، بدأ يدرس الطبّ، لا ليكونَ طبيباً بل ليتابعَ دراساتٍ عن الغُدد وإفرازات المعدة، عاد إلى جامعة بطرسبرج في روسيا ليعمل مساعداً في أحد مختبراتها. كرّس حياتَه لدراسة ما سّماه فسيولوجيا النصفين الكرويين للدماغ، وفقاً لمنهجه الصارم للأفعال المنعكسة، وركّز دراساتهِ حول تفسير كل جوانب سلوك الكائنات الحية في ضوء مصطلح فسيولوجيا الجهاز العصبي الراقي[3].

أمّا نظرية بافلوف التي سماها " الارتكاس الإشراطي"، فمبنيّة على أساس ارتكاس غير اشتراطي، كسيلان اللعاب استجابة إلى وضع الطعام في فم الحيوان.

وإذا رافق المؤثّرَ غيرَ الإشراطي مؤثّرٌ حيادي Indifferent مثلُ صوت الجرس أو وقعُ خطى، أو غيرُ ذلك، عدة مرات، فإنَّ لُعابَ الكلب يسيل، إذا سمع صوتَ الجرس، أو وقعَ الخطى، وحينئذ يكونُ قد حصل ما يسمى بالارتكاس الإشراطي(٤).

(١) الجاحظ: **كتاب الحيوان** : جـ٢/ ١٢٠- ١٢١.

(٢) الجاحظ: **كتاب الحيوان** : جـ٢/١٢٠.

(٣) جاسم محمد، محمد: **علم النفس التجريبي**، ص ص ١٦٢- ١٦٥.

(٤) عاقل، فاخر: **مدارس علم النفس**، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٨، ص ٢٨٠، و انظر تفصيل ذلك عن بافلوف والدراسات السوفيتية الحديثة، ص ٢٦٧- ٢٩٢.

ويمكن أن نمثِّلَ خطواتِ التجربة البافلولوفيه كالآتي:

م = المنبه.

س = الاستجابة.

الجرس (م١) ← س١ الاستجابة لمصدر الصوت.

الطعام (م٢) ← س٢ إفراز لعاب.

وبتكرار م١ + م٢ ← س ١+ س٢

الجرس وحدهُ = ← إفراز اللعاب.

وتختصر العملية كالتالي:

الجرس (م١) ← س١ انتباه لمصدر الصوت.

الطعام (م٢) ← س٢ ← إفراز اللعاب م١ (١).

لقد أجرى بافلوف عمليةً تشريحية بسيطة، لتوصيل الغدد اللعابية للكلب بأنبوبة زجاجية، لالتقاط قطرات اللعاب، وقياس مقداره، وثبّتَ جِسْمَ الكلب وأطرافَهُ، بحزام ثم قدّم له طعاماً(٢).

وأجرى مثيراً صناعياً هو دَقُّ الجرس، وبدأ تجربَتُه، فلم يتأثر الكلبُ لدقِّ الجرس وَحْدَهُ، و لم يُسَلْ لُعابُه، ولكن عندما قَرَنَه بتقديم الطعام مراراً، اكتسب المثير الصناعيُّ (دقُّ الجرس) القـدرةَ علـى إسـالة اللعاب، حتى لو لم يقم بتقديم الطعام، فسمّى عملية إسالة اللعاب بدقّ الجرس **(فعلاً منعكساً شرطياً)** واشترط تكرارَ المنبِّهِ الشرطيّ والطبيعي، ولاحظَ ميولَ الكلب ودوافعَهُ، من حيث الجوعُ والشِّبَعُ، فالجائع أكثرُ استجابة للمنعكس الشرطي من الشبعان.

كما لاحظ بافلوف ظاهرة "الانطفاء" (Extinction) عند الكلب مهما كان استقرارُها إذا لم تدعَّم، وقاسَ عددَ قطراتِ لعاب الكلبِ المدرّب، عندما قرع الجرس (كمثير شرطي) و لم يقدِّمْ له الطعام، فعل ذلك ثماني مرات، فكانت النتائج = انطفاء "بانقطاع" اللعاب في المرة السابعة والثامنة كالتالي:

| التجربة | عدد قطرات اللعاب |
|---|---|
| ١ | ١٣ |
| ٢ | ٧ |
| ٣ | ٥ |

(١) عدس، عبد الرحمن، و توق، محي الدين، **المدخل إلى علم النفس**، دار الفكر، ط٣، ١٩٩٥م، ص ٨٨، و جاسم محمد، محمد: **علم النفس التجريبي**، ص ١٦٨، و إسماعيل، عزت: **علم النفس التجريبي**، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، (د. ت) ص ٢٠١-٢٠٥.

(٢) صورة للكلب، في كتاب علم النفس التجريبي، ص ١٤١.

| | |
|---|---|
| ٤ | ٦ |
| ٥ | ٣ |
| ٦ | ٢,٥ |
| ٧ | لا لعاب |
| ٨ | لا لعاب |

ويمكن أن نخلص إلى القول في تجربة بافلوف بأنَّهُ أجرى تجاربَهُ في المختبر عن ظاهرة الهضم الهامّة بالنسبة للتعلُّم، عندما لاحظ نزولَ لُعابِ الكلب عند رؤيته الرّجل الذي يُقدّم له الطعام، مما أدّى له هــذا، إلى دراسة عميقة عن المُخِّ وأثرِهِ في التعلم. وتتخلص تجربة بافلوف التي تهمنا فيما يلي:

- أحضَرَ كلباً وعَوَّده على الموقف التجريبي، والاطمئنان لألفته له وللمكان، ودرّبه على الوقوف على مِنضدة (طاولة) مربوطاً بحزام، ثم أجرى له عملية تشريحية، بأن أوصلَ الغددَ اللعابية بأنبوبة حيثُ يسيل الُّلعاب.
- قامَ بدقِّ جرس، للتأكد من أنَّ الجرس وحدَهُ لا يُحْدِثْ أثراً ولا يتسبَّبُ في إنزال اللعاب.
- أعاد التجربة، فدقَّ الجرسَ قبل إطعامه الطعام مباشرة، فلاحظَ نزولَ كمية من اللعاب، ثم كــرّر ذلك عِدّة مرات.
- بعد تكرارِ التجربة، كان دقُّ الجرسِ وحدَه كافياً لنزول اللعاب.
- أصبحَ الجرسُ بَعْدَ ذلك **مثيراً شرطياً** يُحْدِثُ استجابة للكلب.

ولاحظ بافلوف أنه بتكرار دقِّ الجرس بدون تقديم الطعام لفترات طويلة ينطفئ المثير الــشرطي، وهذا الذي عُرِفَ بالانطفاء (Extinction) [١].

وعليه فإن من أهمِّ المبادئ التي توصَّل إليها بافلوف، وتعرضُها كُتُبُ علم النفس هي التي ذكرهــا الجاحظ بالمعنى، وإن لم يُسمِّها بمصطلحاتها الدقيقة الحالية وهي: "التدعيم والانطفاء والتعمــيم والتمييــز والتكرار"[٢].

على أن توافر المعدات الطبية، والإمكانات التجاربية، ودقة ملاحظة بافلوف، وتَخَصُّصَهُ الدقيق في الغدد اللعابية والهضمية وتقدُّمَ العصْرَنة مَكّنَتْهُ من أن يطوِّرَ نظريةَ الاشتراط، ويتتبَّعَ نظريةَ التَّعَلُّمِ الشرطي، لَتَخْلُصَ في النهاية، إلى دور فسيولوجي للقشرة الدماغية التي من واجبها الربطُ الازدواجي المزجي والدورُ الإشاري للتكيّف مثل صوت الجرس كمثير إشراطي، وحاول تحديد مراكز الوظــائف المختلفــة علــى

(١) دويدار، عبد الفتاح محمد: **أسس علم النفس التجريبي**، ص ٢٧٥-٢٧٦.

(٢) جاسم محمد، محمد: **علم النفس التجريبي**، ص ١٦٩.

الدّماغ[١].

**٥. خاتمة.**

أبرزتِ الدراسةُ أهميةَ "كِتابِ الحيوان" للجاحظ، كتاباً متخصّصاً في علم االحيوان من بين (٢٧) سبعة وعشرين كتاباً لـ" اثني عشر مصنفاً عاصروا الجاحظ، توفي منهم قبله عشرة كما بّينه الجدول في الدراسة، غلب على دراساتهم الطابع المعجمي والبحث اللغوي٠.

واستوقفتْ تجربةُ صديقِ الجاحظ عن الكلب باحثين أشارا إلى أهمية التجربة عنده،دون أن يدرساها، فأشغرا للباحث محاولةَ درس هذه الظاهرة.

وأفرزتْ هذه الدراسةُ وسائلَ من البحث العلمي للجاحظ، بدأت بالملاحظة المتأنيّة، والمسحِ الاجتماعي، بطبقات من المجتمع، عَنَوا بأمر الحيوان المتنوّع، فنقلوا للجاحظ ملاحظاتِهم عنه، فأجرى الجاحِظُ تجاربَ عملية، على بعض الحيوان في حدود إمكاناته، وقدّم تقاريرَه عنها سلباً وإيجاباً. أمّا أبرزُ ما في تجارب الجاحظ في هذا المجال، فتجربةُ صديقه على الكلب، وملاحظاتُهُ عنه، التي انبثقت منها خمسة مبادئ هي: **التدعيم والتعميم والتمييز والتكرار والانطفاء**، التي أشار إلى معناها دون أن يحدّدها باللفظ، وهذه هي مبادئ علم النفس التجريبي الحديث، أدرجها العالم الروسي بافلوف على كلب درَّبهُ في عهده. لقد بدأ تجاربه بالملاحظة الدقيقة للعاب الكلب، عند تقديم الطعام إليه، وانتهى بنظرية الارتكاس الشرطي التي عُدّ بِحَقٍّ رائدَها، على أنَّ الجاحَظ- رحمه الله- شرح بإسهاب الانتباه الغريزي للكلب بأسلوب أدبي ممتع، ودقيق، مشوب بأسلوب علمي، قاعدته الكبرى، دِقَّةُ الملاحظة، في تجربة صديقه، على كلبين محبوسين في حجرتين مختلفتين، وفي زمنين مختلفين، يرومان فتح باب الحجرة، كلما اشتما رائحةَ اللحم، أولاً وسَمِعا إحداد السكين بأخرى ثانياً من طبّاخ عهداه يقدِّمُ لهما الطعام، ولّما لم يتقدم لهما الطعام، في الوقت المناسب، أو لم يَشُمَا رائحة اللحم، لَمْ يكترثا بإحداد السكين بالأخرى، لأنهما عرفا أن ذلك ليس بشيء، فأبرز ما يسمّى المثير الطبيعي (رائحة اللحم) والمثير الشرطي (إحداد سكين بأخرى من طبّاخ عائد من السّوق لتوّه) واستجابة الكلبين، لوجود المثيرين حقاً، أما إحداد السكين المثير الشرطي دون تقديم اللحم وشم رائحته فشكّل عند الكلبين انطفاء، وعرفا أنّ ذلك ليس بشيء.

(١) عاقل، فاخر: **مدارس علم النفس**، ص ٢٧٩- ٢٨٤.

# الشكل والمضمون معياراً نقديا في الشعر العربي في شبه القارة الهندية الباكستانية

د. الحافظ عبد الرحيم محمد حنيف الشيخ *

تاريخ تقديم البحث: ٨/٥/٢٠٠٦ تاريخ القبول: ١٦/١٠/٢٠٠٦

## ملخّص

يتضمن البحث تعريف المنطقة المعنية بالدراسة، وخصائص الأدب العربي في شبه القارة الهندية الباكستانية، والنشاطات الأدبية فيها. ودراسة الدواوين مع ذكر لنماذج بعض الشعراء، ومصادرهم، و البسط النظري للمختارات التي تم تحقيقها،وطبعها باللغة العربية، كما أن فيه دراسة في الشكل والمضمون معيارا نقديا لما أنشد ودون من نشاطات ومجهودات في الأدب العربي بشبه القارة الهندية الباكستانية وجانب عرض المادة لغة ومعنى مع الإشارة إلى الاهتمام بالشعر العربي المحقق ، والمنهج المتبع لكل أديب شاعر. وينتمي الشعر العربي في الأغلب للحياة الإنسانية والاجتماعية، والفضيلة الإنسانية، والمدائح النبوية، والنسيب والتشبيب وحسن الأخلاق وحسن السلوك.

## Abstract

**The Form and Content as a Critical Criterion of Arabic Poetry in the Indo-Pak Sub-continent**

**Dr. Al-Hafiz A. al-Sheikh**

This article introduces to the reader Arabic poetry composed in the Sub-continent, particularly the poets of great reputation, their anthologies, their interest and capability as well as the poetry and its stylistic characteristics, the various aspects as lyric eulogy of the holy Prophet (BPUH) and other moral values, provoking couplets touching directly the human and social values. The researchers try in a brief manner to explain this phenomenon that reflects the literary trends and contribution of the sub- continent in the history of Arabic literature, with special emphasis on poetry.

* قسم اللغة العربية، جامعة بهاء الدين زكريا، باكستان.

## تمهيد

المعيار هو شكل نقدي يحكم على المنتَج، وليس سهلاً أن تضعَ المعيار التام؛ لأنك لا تعرف المنتج الكامل، لكنك تضع المعيار الأمثل والأقرب إلى الحكم النقدي. والمعيار الذي نريد هو الحكم على المنتَج من الأدب العربي بشبه القارة الهندية الباكستانية، يعني المكتوب باللغة العربية، رُغم نظرة الباحث إلى المكتوب بغير العربية وينتمي للعربية فكراً وانتماءً بأنه يمكن عدُّه أدبا عربيا، إنما جرت عادة الأدب النقدي المقارن أن يحكم على لغة النص في انتمائه، وأن يقارن على أساس اللغة. ثم يعمد البحث إلى وصف الأدب العربي في شبه القارة الهندية الباكستانية وصفاً يتناسب مع الشائع المكتوب/أو المسموع /أو المقروء/أو المتحدث بــه: تمشياً مع مهارات اللغة العربية الأربع: الكتابة والاستماع والقراءة والتحدث. ويسير البحث جنباً إلى جنب مع تلك المهارات، وهو يحدّد النشاطات الأدبية في شبه القارة؛ فيكون المعيار النقدي كما يريده البحث هو تلك العلاقة المتبادلة بين اللفظ والمدلول بثبات كلمة على التعبير دون غيرها، أو إضافة مفردات مرادفة تزيد المعنى جدّة. وهو ما يقصده النقد بالبواعث الإبداعية التي دعت لاستخدام لفظ أو آخر(١).

إن النماذج التي يقدمها البحث هي نماذج فنية إبداعية مكتوبة باللغة العربية، وتنقل حدثاً ما بلغة فنية نَقلت الأفكار وحددّت التراكيب ونطقت بالفعل/الحدث العربي اللغوي. وذلك سيكون المعيار النقــدي الأول بنظر الباحث: أي معيار الحدث العربي اللغوي المنطوق بالفعل. ويعادل هذا ما عُرف بالنقد العــربي بقضية اللفظ، ثم يأخذ البحث معيار المعنى وهو التابع لقضية اللفظ - من خلال معيار القبول في أذهــان المتلقين. ويرتبط هذا المعيار بالمجال الفكري الذي يبثه المبدع في نصِّه. وللعربية أصول في المعــنى تعــود إلى أصول اللفظ فيها وإن تشعبت معاني ألفاظها فهي تعود لجذرٍ أصيلٍ يربط معاني متعددة في مركز واحــد يكشف عن الدور الذي تقوم به الاستعارات الفكرية في تحديد اللفظة أولاً، والمعنى ثانياً. وقد أعاد النقــاد الدور الفكري الذي تقوم به الألفاظ والمعاني إلى مجموعة عوامل نسبة للمنهج النقدي الذي يُــدرس مــن خلاله النص كالمنهج النفسي، أو التراثي، أو الأسطوري... وهكذا. وسيقف البحث عند معياريــة مــا يستخدمه المبدع في شبه القارة الهندية الباكستانية من ألفاظ ومعاني إلى جانب المنــهج المتبــع في عــرض الأفكار.

## طبيعة الأدب العربي في شبه القارة

يمثل الأدب العربي عنصرا دينياً في شبه القارة الهندية الباكستانية، ومظهرا بارزاً من مظــاهر الثقافــة العربية الإسلامية. ويعني بالأدب العربي في المنطقة كل ما كُتب ودُوِّن باللغة العربية كعلم التفسير والحديث وأصوله والفقه وأصوله واللغة والأدب والمعاجم والنحو والصرف والعروض والبلاغة والــشعر والكــلام والمنطق والفلسفة والعقيدة والطب والجغرافية والفلكيات والأسفار والموسوعات والطبقات والرجال.

(١) يُنظر ستيفن أولمان: **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة- مصر، ط:١، ١٩٧٥، ص ١٥٧، و١٥٧.

مما لاشك فيه أن شبه القارة الهندية قد أنجبت نخبة طيبة من كبار العلماء والأدباء الذين كان لهم أثر بالغ في المحافظة على الشريعة والدعوة الإسلامية الغراء، والذين بذلوا جهودهم المضنية لصالح الأمة المسلمة وسعادتها، وقد تركوا لنا ذخيرة ضخمة من كتب التراث العربي الأصيل في كل فنّ ولون، وما وصل إلينا من هذا التراث الغالي جزء ضائع؛ وإن كثيراً من أعمالهم العلمية و الأدبية ومؤلفاتهم العلمية النادرة قد طارت بها العنقاء، ومنها ما وُجد و حُقّق وطُبع.

ومن المعلوم أن الصلة اللسانية بين شبه القارة والبلاد العربية كانت قائمة منذ زمن قديم، بدأت الهجرات من شبه القارة إلى البلاد العربية والإسلامية، وكانت هذه المنطقة موضع غزوات وهجرات حققها أقوام وشعوب في قديم الزمن وحديثه، فأدّى ذلك إلى اختلاط شديد مع من كانوا يسكنونها من قبل؛ لأن كل من نزل بها من الأقوام والملل أثّر في الثقافة واللغة والتقاليد والآداب.

### نشأة العربية في شبه القارة الهندية

نشأت العربية في شبه القارة الهندية بتحرك قوافل العرب التجارية، ومنهم الذين استقرّوا في الهند ومنهم الذين رحلوا إلى البلاد العربية فقد تأثر أهل الهند باللغة العربية. لقد بدأ تأليف الكتب على أوسع نطاق في هذه المنطقة فأخذ العلماء يؤلفون كتبا كثيرة باللغة العربية وغيرها كالفارسية والأردية، ولكن يهمني هنا أن أذكر المؤلفات العربية في العلوم المختلفة، و منها مطبوعة ومنها مخطوطة.

### انتشار العربية في المنطقة

اتسعت رقعة اللغة العربية بعد تكوين الدولة الإسلامية اتساعاً كبيراً، فمع الفتوحات الإسلامية بدأت الهجرات العربية إلى المناطق المفتوحة، ومع ازدياد الهجرات بدأ استخدام اللغة العربية في هذه المناطق، ومهّد هذا لانتشار العربية في هذه المناطق والأقاليم..... وهاجرت القبائل العربية واستقرت في الأمصار المفتوحة داخل معسكرات، ثم أدَّى اختلاط العرب الوافدين مع السكان الأصليين إلى تعريب المناطق المفتوحة بدرجات متفاوتة(١).

ولما كانت اللغة العربية هي لغة الدين الإسلامي والثقافة العربية والإسلامية فقد انتشرت في مناطق لا تسودها العربية، إذ ارتبط الإسلام بحفظ قدر من القرآن الكريم هو الحدّ الأدنى الضروري للصلاة، وحفظ هذه الآيات مرتبط أساساً بقراءة الخط العربي، ومن ناحية أخرى كان على الدعاة من مواطني البلاد المفتوحة قراءة كتب الفقه الإسلامي بالعربية، ومن أراد أن يتعمق فيه كان عليه أن يدرس شيئاً من العلوم العربية كالنحو والصرف والبلاغة(٢).

---

(١) حجازي، محمود: **علم اللغة العربية /** طبعة الكويت، ١٩٧٣، ص٢٣٩- ٢٤٠.

(٢) **المرجع السابق** ص ٢٤٤- ٢٤٥.

**مكانة العربية في شبه القارة**

لم يترك الفتح العربي الإسلامي أثره في مجال السياسة والمجتمع والفن المعماري فحسب، بل ترك آثاراً خالدة باقية في أفكار أهل الهند مع محمد بن القاسم، فقد أقاموا بالسند، وأوجدوا فيهـا حركـة دينيـة، وساهموا مساهمة كبيرة في تنشيط حركة الحديث وعلم الفقه، بينما كان جنوب الهند على صـلة وثيقـة بالبلاد العربية عن طريق التجارة، فقد حمل إليه التجار العرب إسلامهم ومذاهبهم الفقهية، ووفد على الهند أعلام الأدب والشعر(١).

فأشعلوا الكلمات الشعرية والأدبية لأهل البلاد مما أدى إلى ظهور أدباء وشعراء في اللغة العربية من أبناء الهند أنفسهم، وتفجرت ينابيع العلوم العربية في الهند، وأنشئت مدارس كثيرة على غـرار مـدارس الحجاز ودمشق وبغداد والقاهرة، فظهر في الهند العدد الكبير من المحدثين والفقهاء والأدباء والشعراء.

**خصائص الأدب العربي في شبه القارة**

يتميز الأدب العربي في شبه القارة بالقيم الدينية والثقافة الإسلامية خاصة في النثر العربي، كما يتميـز الشعر العربي بما اقتبسوه من آيات كريمة وأحاديث نبوية. وتناول الشعراء موضوعات جادة تتمثل غالبـاً بالدنيا الفانية والحياة الإنسانية والاجتماعية، والفضيلة الإنسانية، وحسن الأخلاق وحسن السلوك، والمدائح النبوية، ومناقب الصحابة. وتناول الأدباء ظروف العصر السياسية والدينية، كما تناولوا موضوعات قصصية وروائية. وأغلب ما كتب كان في العلوم الشرعية كالتفسير والحديث والفقه. ومن أوائل شعراء شبه القارة:

أبو عطاء أفلح السندي (م١٣٨ه/٧٥٦م)، ولد بالكوفة وتربّى هنالك وكانت التجارة سائدة بـين العرب والهند، فهاجرت العرب إلى الهند وأقاموا بها وكان أبو عطاء منهم. وأورد أبو تمام بعض أشعاره في باب الحماسة، يقول:

ذَكَرْتُكِ والخَطِّيُّ يَخْطِرُ بيننا
وقد نَهَلتْ منا المُثَقَّفة السُّمْرُ
فوالله ما أدري وإني لصادقٌ
أداءٌ عَرَاني من حبابك أم سِحْرُ
فإن كان سِحْراً فاعذريني على الهوى
وإن كان داءً غيره فَلَكِ العُذْرُ

وكما أورد في باب المراثي أشعاره التي أنشدها أبو عطاء في رثاء يزيد بن عمر الذي قتله المنصور في

(١) الندوي، محمد إسماعيل: **تاريخ الصلات بين الهند والبلاد العربية**، ط:١ دار الفتح للطباعة والنشر، بيروت، ص ٤٥، ٦٦، ٦٨، ٦٩.

مدينة واسط، ويقول:

عَشِيّةَ قام النائحاتُ وشُقِّقَتْ
جيوبٌ بأيدي مَآتمَ و خُدودُ
فإن أُمْسِ محجورَ الفَنَاء فربما
أقام به بعد الوفودِ وُفُودُ
فإنك لم تَبْعَد على مُتَعهدٍ
بلى كل من تحت التراب بعيدُ

ومن قصائده:

إذا المرءُ لم يَطْلُب معاشاً لنفسه
شكا الفقرَ أو لاَمَ الصديقَ فَأَكثرا
وصار على الأدنين كَلاًّ وأوشكَتْ
صلاتُ ذوي القُربى له أن تُنْكرا
فسِرْ في بلاد الله والتمسِ الغنى
تعشْ ذا يَسَارٍ أو تموت فَتُعْذَرَا
وما يدرك الحاجات من حيث تبتغي
من الناس إلا من أَجَدَّ وشَمَّرا
وكيف ينامُ من يَعِشْ دون لائمٍ
وكيف ينام الليل من كان مُعْسِرا (١)

وفي العهد الغزنوي ظهر الكثير من أدباء العربية والفارسية في الهند، واشتهر مسعود بن سعد الـــذي ألف بالعربية والفارسية والهندية، وكذلك أبو العطاء بن يعقوب الغزنوي (م ٤٩١هـــ/١٠٩٧م) (٢).

هو من أشهر شعراء العصر الغزنوي وله قصيدة نعتية قالها مقلداً الأعشى منها:

وهل أعبدَ الدُّنيا الدَّنيةَ أَعْبُدا
وفضْلُ إلهي ماجَ كالبحر مُزْبدا
وأعطى جباناً لا يحيطُ بِعَدِّهِ

(١) السندي، أبو العطاء، **ديوانه**، وطبع بتحقيق : نبي بخش بلوش، مدينة حيدرآباد السند ١٩٦١م، ص ١٤.

(٢) انظر نماذج من أشعاره في **أبجد العلوم** : نواب صديق حسن خان القنوجي، طبع هند ، ص٨٩٠.

حساباً عطاءُ ألفِ عامٍ مرددا(١)

وكذا من نماذج شعره:

لله جار عصابةٍ ودَّعْتُهُم

والدمعُ يَهْمي والفؤادُ يهيمُ

قد كان دهري جنةً في ظِلِّهم

ساروا فأضحى الدهرُ وهو جحيمُ

كانوا غيوثَ سماحةٍ وتكرُّمٍ

فاليوم جفني بعدهمْ مَغْمومُ

رحلوا على رغمي ولكن حبهم

بين الفؤاد المستهامِ مُقيمُ

قد خانهم صرف الزمان لأنهم

كانوا كراماً والزمانُ لئيمُ

طَلَّقْتُ لذَّاتي ثلاثاً بَعْدَهُمْ

حتى يعود العِقْدُ و هو نظيمُ

الله حيث تَحَمَّلوا جار لهم

والأمن دارٌ والسرورُ نديمُ

والعيش غَضٌّ والمناهلُ عذبةٌ

فالجوّ طَلْقٌ والرياحُ نَسِيمُ(٢)

وكما اشتهر من شعراء هذا العصر مسعود بن سعد بن سلمان اللاهوري، وهو أول من برع في العلوم العربية من أهل الهند، وأكثر من الشعر وله ديوان ولكنه طارت به العنقاء ومن شعره :

ثق بالحسام فعهده ميمون

أبداً وقل للنصر "كن فيكون"(٣)

ومن المعروف أن اللغة العربية كانت هي اللغة الرسمية في العصر الغزنوي، وعلى إثرها عربت

(١) اللكهنوي، عبد الحي الحسني: **الثقافة الإسلامية في الهند**، مطبوعات المجمع العلمي العربي - دمشق، ص ٨٠، **وتاريخ أدبيات مسلمانان باك و هند، (عربي أدب)**، جامعة البنجاب، ١٩٧٢، ص ٨.

(٢) اللكهنوي : **نزهة الخواطر**، مطبعة دائرة المعارف العثمانية، حيدرآباد، الدكن- الهند،١/٨٥.

(٣) **المصدر السابق: ١/ ١٠٥- ١٢٥**، واللكهنوي : **الثقافة الإسلامية في الهند**، ص ٧٥.

المصطلحات الفارسية[١].

- أمير خسرو (٦٥١- ٧٢٥هـ/١١٦٥- ١٢٢٤م) واسم ولده سيف الدين الذي هاجر من ما وراء النهر في عهد جينغيز خان إلى الهند، وأقام بموضع قريب من دهلي فتزوّج بابنة عماد الملك. وبدأ ينشد الشعر في أيام شبابه فسرعان ما اشتهر شاعرا باللغتين: العربية والفارسية، وكان يحب الموسيقى، كما أن أشعاره مبعثرة في كتابه: " خزائن الفتوح". وله ديوان " غرة الكمال" وطبع بتحقيق الأستاذ منير الحسن العابدي بلاهور. وكان خسرو ماهرا بالعلوم العربية من النحو والصرف والمعاني والبيان والبديع والعروض والقافية، ومن مستخرجاته نوع في البديع.

و من نماذج شعره:

يا عاذلَ العُشَّاقِ دعني باكياً
إنَّ السكون على المحبِّ مُحَرَّمُ
من بات مثلي فهو يدري حالتي
طول الليالي كيف بات مُتَيَّمُ[٢]

وكما أنشد أمير خسرو بن سيف قصيدة في مدح السلطان علاء الدين، يقول:

في مهجتي سكَنَتْ محبتُها كما
مُدحَ المليكُ المستعانُ الأعظمُ
أعني علاء الدين سلطانَ الوَرَى
ملكاً تولَّد من سلالةِ آدم
عين الحياء بل عينه عين الحَيَا
يمُّ الندى بل كفُّه عين اليمِّ
من جوده الفياض قد يحكى إذا
نَعَبَ الغرابُ على رمي الحاتم
ما كان يعطَشُ سيفه بقُرَابه
إلا ويسقى من كؤوس جَمَاجمِ
رشح لمدحتك العلية خسرواً
بالشعر ليس كمثله في العالَمِ

(١) انظر : **فهرس المصطلحات العربية**، ص٧٠- ٧٦.

(٢) اللكهنوي : **الثقافة الإسلامية في الهند**، ص ٧٦.

كن بالخلود على الأرائك قاعداً
فأنا أخُصُّك بالبقاء الدائِم[١]

وفي عهد المماليك بالهند ازدهرت العربية وألفت كتب قيمة في الفقه والتفسير، وأنشئت المـــدارس على نظام المدرسة النظامية ببغداد، والأزهر بمصر وكان الطلبة يدرسون التفسير والفقه والنحـــو والأدب والعلوم الفلسفية مباشرة من خلال الكتب العربية بالإضافة إلى بعض الكتب الفارسية[٢].

**العربية في الهند في عهد المغول**

أما اللغة العربية في عهد المغول فقد تراجعت كثيراً، وبدأت الفارسية والسنسكريتية والتركية تزاحمها مكانتها، إذ أصبحت العربية لغة الدين والثقافة الإسلامية، بينما الفارسية أصبحت اللغة الرسمية ولغة الأدب والشعر.

ومن أشهرعلماء تلك الفترة:

- الشاه ولي الله المحدث الدهلوي (١١١٤هـــ- ١١٧٦هـــ) صاحب المؤلفات الشهيرة مثل: المسوى من أحاديث الموطا، والقول الجميل، والخير الكثير، وفتح الخبير، ومن أهم كتبه العربية: حجـــة الله البالغـــة، وديوان الشعر، وله قصيدة معروفة أنشدها في المديح النبوي بالمدينة المنـــورة وكـــان عمـــره ٣٦ســـنة، وهي"أطيب النغم في مدح سيد العرب والعجم". ومنها:

فَمَنْ شاء فليذكر جَمالَ بُثَينة
ومن شاء فليغزل بحب الزَّيانبِ
سأذكر حبي للحبيب محمدٍ
إذا وصفَ العشاقُ حبَّ الحبائبِ
وأذكرُ وجداً قد تَقَادَمَ عهدُهُ
حواه فؤادي قبل كون الكواكبِ
يبدو محياه لعينيّ في الكرى
بنفسي أفديه إذاً والأقاربِ
ويدركني في ذِكْرِهِ قشعريرةٌ
من الوَجْد لا يحويه علم الأجانب
وأُلفِي لروحي عند ذلك هِزَّةً

(١) ديوانه: " **غرة الكمال**" بتحقيق منير الحسن العابدي، طبع بلاهور، ص٦٣.
(٢) الندوي، محمد إسماعيل: **تاريخ الصلات بين الهند والبلاد العربية**، ص ١٨٠ وما بعده.

وأُنسا ورُوحاً دون وثبة وَاثبِ
وصلى عليك الله يا خير خلقِهِ
ويا خير مَأْمولٍ ويا خير وَاهبِ
ويا خير من يرجى لكشف رَزِيِّةٍ
ومن جودُهُ قد فاق جُودَ السحائبِ
فأشهد أن الله راحم خلقه
وأنَّك مفتاح لَكَنزِ المواهبِ
وأنَّك أعلى المرسلين مكانةً
وأنت لهم شمسٌ وهم كالثواقب
وأنت شفيعٌ يوم لا ذو شفاعةٍ
بِمُغْني كما أثنى سواد بن قارب
وأنت مجيري من هموم ملمةٍ
إذا أنشبت في القلب شر المخالب
فما أَنَا أخشى أَزْمَةً مدلهمةً
ولا أنا من ريب الزمان براهبِ
فإنِّيَ منكم في قلاعٍ حصينةٍ
وحدِّ حديدٍ من سيوف المُحارب
وليس ملوماً عيٌّ صبٍّ أصابَهُ
غليلُ الهوى في الأكرمين الأطائب(١)

- السيد غلام علي آزاد البلكرامي (١١١٦هـ- ١٢٠٠هـ/ ١٧٨٥- ١٧٠٢ م) سبط عبد الجليل، وله تصانيف كثيرة ومن أشهر كتبه العربية:" سبحة المرجان في آثار هندوستان" وفيه أربعة فصول: الفصل الأول في ما جاء من ذكر الهند في التفسيروالحديث. الفصل الثاني في ذكر علماء اللغة العربية في الهند وإنجازاتهم العلمية. والفصل الثالث في المقالات. والفصل الرابع في ذكر العشاق والمعشوقين. وطبع بتحقيق الدكتور محمد فضل الرحمن الندوي بجامعة عليكره. والشجرة الطيبة، وشفاء العليل، وتسلية الفوائد، وله سبعة دواوين بالعربية سمّاها "السبعة السيارة"، و قصيدة في وصف أعضاء المعشوقة من الرأس إلى القدم سمّاها " مرآة الجمال"، وله قصيدة مزدوجة من البحر الخفيف سمّاها " مظهر

(١) **أطيب النغم في مدح سيد العرب والعجم**، مطبعة المجتبائي، الهند ١٣٠٨ه، ص ٤٠- ٤٣.

البركات". وقد بلغ مجموع أ شعاره أحد عشرألف بيت.

ومن نماذج شعره:

شأنُ المحب عجيبٌ في صبابتـــهِ
الهجرُ يقتلُهُ والوصل يحييـــــهِ
لولاه ماشاقه عَرْفُ الصَّبَا سَحَراً
ولم يكن بارق الظلماءِ يشجيهِ
يا جارةً هيجتْ بالنصح لوعتَهُ
بحق مقلتـــهِ العبــراء خَلِّيـــه
إليك يا رشأ الوَعْثاء معذرة
أأنت عن رشأ البطحاء تُسْلِيهِ
لَوَائمي قَطَعَتْ أكبادهن متى
رأينه في كمال الحسن والتِّيْهِ
إنَّا صواحـــبُ أَكْبادٍ مقطعـــةٍ
" فذلكن الذي لمتننـــي فيه"[١]

وكذا من نماذج شعره:

لا تطلبوني في الحضـــارة إننـــي
آنستُ في الفلـــوات بالغـــزلانِ
أو تمنعون من المدامـــع مقلتـــي
فيض السحائب في يد الـــرحمنِ
قلبي كواه الأمـــس مَيْسِمُ حبِّها
لا تحسبـــوه شقائـــق النعمـــان
عشـــاق عـــزة حاضرون لعَالجٍ
من بينهم مثلـــي على الميـــدان
أحبب ولا تفعل خلاف مزاجها
خير الهوى ما كـــان بالميـــزانِ
يا أيّها اللميـــاء أنتِ طبيبتـــي

(١) اللكهنوي : **الثقافة الإسلامية في الهند**، ص ٧٨.

هل تطفئيـــن لَواعــج الظمآنِ
كسرت فؤادَ المستهام يدُ النـــوى
إن تجبـــري فنهايـــة الإحســـان
أَهـــدي إلى جرح المتيم مـــرهماً
جبر الكسير أم نجابـــة الإنســـان
أنا في جوارك للعناية راقـــب
رسم الكرام رعايـــة الجيـــران
شرفٌ مجيئك يا سعاد فشَـــرِّفي
بيتَ الفقير بدولـــة الإتيـــان
لا تطرديني عن جنابَك جفـــوةً
أنا مخلصٌ في الســـر والإعـــلانِ
أو تشتمين على رؤوس جماعـــة
لا تفضحي المسكين في الإخوانِ
لازمت سُدَّتَـــكِ السِّنيةَ مـــدةً
فجعلتِني في قاعـــة النسيـــانِ
شاهدتُ سَاجعَةً على يد صائد
نُقلتْ إلى قفص من الأَفْنَـــان
قالت تفجّر دمعها متسلسِـــلاً
هذا جزاء العيش في البستـــانِ
آزاد في ســـوح النبـــي المجتبـــى
متمتـــع بالـــروح والريحـــان(١)

- محمد باقر آكاه له مؤلفات عربية، ومن أهمها: "تنوير البصر والبصير في الصلاة على النبي البشير النذير، ونفائس النكات"، وكما أن له مقامات على نمط مقامات الحريري.
- الشاه رفيع الدين بن ولي الله الدهلوي شاعر عربي ممتاز، وله قصائد غراء، وتخميس على بعض قصائد أبيه وله مصنفات في العلوم العربية ونموذج أشعاره التي ردَّ فيها الشاعر على قصيدة ابن

(١) راجع : **الديوان الثاني** له: مطبعة لوح محفوظ، حيدرآباد الدكن- الهند، ص ٥٠- ٥١.

سينا المعروفة" **قصيدة الروح**":

يا أحمدُ المختارُ يا زيــنَ الورى
يـــا خاتماً للرســـل مـــا أعلاكا
يا كاشـــفَ الضرّاء من مستنجـــدٍ
يا منجيـــاً في الحشْر من والاكـــا
هل كان غيرك في الأنام من استوى
يروق البراق و جاوز الأفلاكـــا
واستمسك الروح الأمين ركابه
في سيره واستخـــدم الأملاكا(١)

- الشيخ باقر بن مرتضى المد راسي (١٧٤٥- ١٨٠٥م)، وله العشرة الكاملة ، وفيها عشر قصائد على نهج المعلقات السبع، كما أن له ديوان الشعر العربي في الغزل والنسيب ، وله مقامات علـــى مثال الحريري ومن شعره:

قد صيَّرني الهوى جَـــذَّاذا
يا ليتني مِتُّ قبل هذا(٢)

ومن نماذج شعره: (*)

في كاظمـــَةَ أو ذي سَلَـــمِ
قد ضل فـــؤادي بالسَّـــدِمِ
كالريح يَجَّـــول بمســـرحه
كالنار يلـــوح على عَلَـــمِ
بالمدمـــع يحكـــي دَلَّ غاديـــة
بالزَّفـــر يشبـــه بالضُّـــرَم
قد أبصـــر فيهـــا بَهْكَنَـــةً
بالنجـــم رزت بالمتبســـم
لو واجـــه غرهـــا شمـــس

(١) شيخ محمد إكرام : **موج كوثر، فيروز ستر**- لاهور،١٩٦٨٩م، ص٧٤، واللكهنوي : **الثقافة الإسلامية في الهند**، ص ٨٠.
(٢) اللكهنوي : **الثقافة الإسلامية في الهند**، ص ٨٠.
* الأبيات مختلة عروضياً في الأصل المنقول عنه.

لغدت أسفارهـــن النـــدم
لو شافـــه طرفهـــا قمـــر
لتحيـــر في جنـــح الظلـــم
لله من قســـاوة مهجتهـــا
لا تحسب كالحناء دمـــي*
مرت وأصارتنـــي جنفـــا
كالأثر طريحـــا في اللقـــم
لا أدري أيـــن محلتـــه
فبقيت حسيـــراً كالوجـــم
لا تنظر قـــط إلى أسفـــي
لا تسأل حالـــي في الألـــم
آكـــاه تناهـــت حيـــرته
أدركه إلهي بالكـــرم[١]

- الشيخ عبد الله الجيتكر الكوكني، وهو من أجلِّ الشعراء في المنطقة، ومن نماذج شعره :

دَعْ ذِكْرَ رباتِ الكليل
وذرِ الصَّبابـــــة والغَـــزَلْ
القلـــب مشغـــول فمـــا
للعشق فيـــه مـــن محـــلْ
يا للرجـــالِ ألـــم تَـــرَوا
مـــاذا بقومكـــم نَـــزَلْ
هل عُـــدّة مـــع عِـــــدّة
نرجـــو بها دفع الجَلَـــلْ
قد عمنا الـــداء العُضَا
لُ مـــن البطالة والكَسَـــلْ
داء أحـــــلّ بعقلنـــا

(١) اللكهنوي : **نزهة الخواطر**، ٧/٩٤.
* هذا البيت لا يستقيم عروضياً.

والجسمُ منه قد اضْمَحَـــــلْ
داءٌ به فَسَـــــدَ المــزاج
وفي الطباع بدا الخلــــلْ
داء لقد سلب القـــوى
عنا وعُوِّضَ بالفَشَــــلْ
خَطْبٌ تعطل منه إحسا
ساتنا والخطـــب جَــلْ
خطب أباد جموعنا
حتى وصفنـــا بالفَشَــلْ
خطـــب لهـــول وقوعـــه
الولدان والسهم اشتَعَلْ
خطـــب تزلـــــزت الأرا
ضي منه وانـــدكّ القُلَلْ[١]

بدأ الإنجليز مع سيطرة تامة القضاءَ على اللغة الرسمية للمسلمين، وتقلصت المدارس الإسلامية تماماً، وتراجعت إلى داخل المساجد وخلت المدارس العربية والإسلامية، وهجرها الدارسون والمعلمون[٢].

رغم ذلك أنشئت المدارس العربية الدينية في أنحاء المنطقة؛ وذلك لسدّ الغزو الفكري البريطاني حيث أدرك العلماء أن السيطرة الإنجليزية قوية على الثقافة العربية الإسلامية ، وشعوراً بهذه الخطورة أنشأ هولاء الأعلام المؤسسات والمدارس والجامعات والمجامع والمعاهد التعليمية لتطوير الآداب الإسلامية العربية، وتأليف الكتب العلمية الأدبية ولا تزال هذه المؤسسات تقوم بتأدية واجباتها نحو إنعاش اللغة العربية وآدابها في أرجاء منطقة من الهند وباكستان وبنغلاديش وسريلانكا. وأما الشهادة التي تمنحها هذه الجامعات بعد إكمـــال المقررات الدراسية " الشهادة العالمية في العلوم الإسلامية والعربية " وهي تعـــادل ماجـــستير الجامعـــات الحكومية.، كما أقام علماء الصوفية والمشائخ حلقات الذكر والفكر والدعوة والإرشاد محافظة على الهوية الإسلامية العظيمة للأجيال القادمة، فقد ظهر علماء وأدباء كتبوا باللغة العربية، من مثل :

- الشيخ فضل حق خيرآبادي (١٣٧٨هـــ/١٨٦١م) الذي اشتهر بقصيدة نشرت في رسالته " الثورة الهندية" وتحكي القصيدة تاريخ ثورة التحرير سنة١٨٥٧م، وله قصائد أتى فيها بكل لفظ لطيـــف

(١) اللكهنوي : **نزهة الخواطر** :٨/٢٩٢.
(٢) **المصدر السابق**: ٨/٢٩٢.

ومعنى بديع، وكما أنه أكثر فيها من تجنيس واشتقاق، ومن نماذج شعره:

فؤادي هائمٌ والدمعُ هامِي
وسهدي دائمٌ والجفن دامِي
وقلبٌ ما فتي بجوىً ولـــوعٌ
ولوع في اضطـــراب واضطرامِ
ودمعٌ بل دَمٌ صرف جرى من
نياطي ساجماً أيَّ انسجـــام
وطرف أرمد يؤذيه غَمْـــضٌ
وليلٌ سرمد ساجي الظَّـــلام
طويل لا يقاس به ظلام
فساعته كشهرٍ بل كَعَـــامِ
حِمَامي حاضرٌ والوجْدُ بادٍ
وجسمي ذابلٌ والشوقُ نامِ(١)

ومن نماذج شعره أيضاً:

لا تنصبغ بهوى بيض الأمالِيـــدِ
فأحمرُ الموت في أجفانها الســـودِ
في غمزِ ألحاظها فَتْكُ الأسود وإن
حاكين ريم الفلا بالطرف والجِيدِ
قد خابَ من غازل الغزلان يأملها
وبادَ من رام أنس الريم في البيدِ
ذَرِ المرا شف واستعذابهـــن ففي
تلك العذاب عذاب غير مردود
فلا يروقنّك لينٌ في معاطفها
إن القلوبَ لمن أقسى الجلاميدِ
يبكي المعشوق بعبرات مُورّدةٍ
ما في مباسمها من حسن توريد(٢)

(١) اللكهنوي، **نزهة الخواطر**: ٧/٣٧٦.
(٢) **المصدر السابق**: ٧/٣٧٦.

ومن شعره:

إن لم تصبْ نظرةً من أعيـــن نُعْسِ
فمن نفى النوم من عينيك في الغَلَسِ
من استنام إليها سهدته وكـــم
ممن أنامتــــه من يقظان مُحْتَـــرِسِ[(١)]

- فيض الحسن السهارنبوي (١٨١٦- ١٨٨٧م) ولد في سهارنبور، ومن تلاميذه: سرسيد أحمد خان، و العلامة شبلي والشيخ حالي. وكان الشيخ فيض الحسن من الشعراء المفلقين، لم يكن في زمانـــه نظير في معرفة الفنون الأدبية وكان قد درّس في كلية الألسنة الشرقية بجامعة البنجاب – لاهـــور وعمل رئيساً للغة العربية فيها وشرح المعلقات السبع، كما شرح ديوان الحماسة باللغة الأرديـــة وسماها " فيضية"، وله كتاب في أيام العرب، وأنشد شعراً بالعربية والفارسية والأردية. وله ديوان الشعر العربي.

ومن نماذج شعره:

ما لي بذي الأرض من والٍ ولا راقِ
ولا طبيــــبٍ ولا آسٍ ولا راقِ
ولا حميـــم ولا جارٍ و لا سَكَـــنٍ
ولا نديـــمٍ ولا كـــاسٍ و لا ســـاقِ
أبكـــي عليَّ بكاء غير منقطـــع
فلينظر الناس أجفاني وآماقـــي[(٢)]

وكذا من شعره:

إذا حسن سلمى ليـــس عنها برائهـــا
فيا حبها زادني جـــوىً في جوانحـــي
أرى حبها روحي وقد سِيْطَ من دَمِي
فما دمت حيّاً ليس عنـــي ببـــارحِ
كان فؤادي جذوة من جذى الغضـــا
وعيني غَرْبٌ من غُـــرُوْبِ النَّوَاضِـــحِ[(٣)]

(١) اللكهنوي، **نزهة الخواطر** : ٣٧٦/٧.
(٢) اللكهنوي، **الثقافة الإسلامية في الهند**، ص ٨٣.
(٣) **ديوانه**، ص ١٤ مطبعة أختر الدكن – الهند ١٣٣٤ه.

- الشيخ محمد عابد بن أحمد علي بن يعقوب السندهي (م١٢٥٧هـ/١٨٤١م)، كانت له يد طولى في علوم شتى كالطب والنحو والصرف وخاصة في الفقه الحنفي، ومن مؤلفاته:طوالع الأنوار على الدر المختار، الوصول إلى أحاديث الرسول، المواهب اللطيفة على مسند الإمام أبي حنيفة، وله أشعار جياد(١).

- القاضي طلا محمد البشاوري وكان من أشهر الشعراء في الهند، وله أسلوب رائع في الشعر، وهو صاحب الديوان وطبع ديوانه تحت إشراف مكتب رابطة الأدب الإسلامي العالمية في باكستان.

ومن أشعاره:

قَاسَى بمحملِ سَلْمَى وارتقى شَجَنِي
أسْقَمَ الهجرُ في أشواقها بَدَنِي
أضْنَى الهوى بيتي في العشق يا أسفاً
لولا عليَّ من الأثواب لم تَرَني
فما لجفنيَ لم تنظر إلى أحَدٍ
وما لقلبيَ لم يرغبْ إلى سَكَني
قد زاد همي وعيلَ الصَّبْرُ أجمعه
إذ طافني طيفُها وافترَّ عن وَسَني(٢)

وأما الأدب العربي في العصر الحديث فتطور في موضوعات مختلفة، فقد ظهر عدة شعراء، ومنهم:

- البروفيسور محمد حسين إقبال، وله قصائد عربية طبعت أيضا تحت إشراف مكتب رابطة الأدب الإسلامي العالمية في باكستان
- البروفيسورالدكتور جميل قلندر بالجامعة الوطنية للغات الحديثة- إسلام آباد
- الشيخ شبير أحمد العثماني كان من أنبغ علماء شبه القارة في القرن العشرين الميلادي توفي في باكستان عام ١٩٤٩م، ودفن بكراتشي وله دور بارز في نشر العلم والأدب والثقافية الإسلامية، كذلك له إسهام في إنشاء باكستان ممثّلا من قبل جمعية العلماء الباكستانية واشتهر مفسرا وخطيبا ومحدثا وشاعرا. وقد وصل عدد مؤلفاته بالعربية والأردية إلى عشرين، ومن أهمها:فتح الملهم في شرح صحيح مسلم. وهو صاحب الديوان لكنه لم يطبع،وكانت أشعاره منتشرة في مؤلفاته وخطبه.

(١) اللكهنوي، **نزهة الخواطر**، ج٧، ص٤٤٩.
(٢) اللكهنوي : **الثقافة الإسلامية في الهند**، ص ٨٣.

**الشكل والمضمون في الشعر العربي المكتوب معيارا نقديا**

سردَ البحث نماذجَ فنية من الشعر المكتوب في شبه القارة الهندية الباكستانية التي تميزت بالقيم الدينية والثقافة الإسلامية لفظاً ومضموناً، ولم تخرج بشكلها على التقليد العربي في كتابة البيت الشعري ذي الشطرين، ولعل الشطرين يمثلان رؤيا وإحساساً ولغةً إبداعية تميَّزَ بها الشعر العربي قديما ومـا زال يتمثـل بروحها الآن. والإحساس ابتكار شعري يتزامن في الماضي والحاضر، والمعاني المتضادّة في نظر الشاعر تنقله إلى الرؤيا التي تُحدث شبكةً قادرة على أن تنظِّم المتنافرات في بَوْتَقَة من التناسق، ثم تسير به تلك الرؤيا إلى اللغة وهي هنا لا تقف عند اللغة/اللفظة والجملة والأسلوب والبناء والتركيب، بل تتسع للحديث عن لغة ما لا يُتحدّثُ بها في المجالس، أو قل في المجالس السريعة.. فتصل ذروة المعاني الفريدة لتلك الكلمات عنـد استنطاقها وهو يختارها على نحو خاص يرتضيه شكلاً لنصّه. وهذا المعيار الشكلي الأول[(١)]، وهو معيـار الرِّضى شكلاً؛ وقد رضي الشعراء لشعرهم الشكل العربي المكتوب والمقروء لفظا وشكلا مرسوما. فهـل سيصل بهم إلى عالمية يقصدونها؟

ربما تجتمع قُوى الشكل جميعها في قوة واحدة هي الأقوى بين ما يشكّل نصَّ الـشاعر مـن لفـظ وتركيب وبناء وسياق وأسلوب، ألا وهي قوة الخيال. وهذا معيار في المضمون. وسيقف البحـث عنـد المضامين التالية كمعيار نقدي نقيس معه الشعر.

**القيمة الفنية للأدب العربي وأثره في تعزيز الانتماء**

وتلك القيم هي:

١. الخيال
٢. الرمز
٣. القيمة الجمالية

والخيال الذي يبعثه شعراء شبه القارة الهندية الباكستانية ينطلق من حواسهم المـستَغَلَّة في أسـاليبهم الشعرية، فتشبيهاتهم واستعاراتهم وكناياتهم تنطلق من الشعور الموجود عندهم بين طرفي المـادة البلاغيـة عندهم. وربما يتسبب هذا الشعور عندهم في نقل الكلمة من مجال إلى آخر من مجالات الحواس. وتلك تقوم بدور مهم في الصورة الفنية الشعرية المتشكلة. وإذا انتقلت إلى تراسل الحواس وجدناه بانتقـال الـصور التعبيرية من مجال إلى مجال في الحواس. ثم الانتقال بين الدال والمدلول بنوع من الخصائص المشتركة... انظر:

(١) انظر : عبد القادر الرباعي: **تـشكل المعـنى الـشعري**، النـادي الأدبي لثقـافي، مجلـة علامـات في النقـد، جـدة- الـسعودية شوال١٤١٣هـ/مارس١٩٩٣م،العدد(٧)، المجلد: (٢) ، ص٧٧-٧٩.

الهوى كيف يصير سحراً
والخَطِّيُّ يخطِرُ بيننا
والدمـوع الجامـدة
وكيـف ينـام الليـل
والدنيـا تصيـر معبودة
والدمـع يَهْمَـى
والفـؤاد يهيـم
والزمان الخائن... وهكذا.

أما الرمز فهو نتاجُ شعورٍ إنساني. وهو: أي الرمز موجود- ربما- في أغوار الشعور الرمزي الإنساني منذ القدم وعلى الشاعر المبدع استثارته. وقد تتابعت رموز شعرائنا نحو حيرة أنفسهم أمام عجزهـا عـن الكمال والسعادة والمطلقة، وحاجتها للطمأنينة.. وقد نجد ذلك في الرمز الخاص بالمديح النبوي، في قـول الشاه الدهلوي:

وأَذكر وجداً قد تقادم عهده
حواه فؤادي قبل كون الكواكبِ
يبدو محيا لعينيّ في الكرى
بنفسي أفديه إذاً والأقاربِ

الرموز تكمن في النفس(١)، مع صراحتها التي يرغب الذهن إلى التطلع إلى ما وراء المحسوس فيها وهو الباطن الغائر في العمق. فتحتاج النفس إلى معرفة غامض الأمور أيضا، ولا تقف عند ما يمليه العقل من معنى تجاه ما نعرف أو لا نعرف، ولنعيد الخير والكنز والشمس المنيرة لهذا الكون.

والحكمة والدين يتضحان في المعروف الشائع في أدب شبه القارة الهندية الباكستانية العربي؛ إذ مـع الحكمة والدين يأتي دور الصورة الجمالية التي تدور مع وجود الحكمة والدين ففي شعرهم(٢):

١- التأثرية
٢- الذاتية
٣- العاطفية

فانظر إلى قول غلام علي آزاد البلكرامي:

(١) زكي طليمات : **في المذهب الرمزي**، مجلة الرسالة، القاهرة- مصر-١٩٣٨م، العدد( ٢٥٢)، ص ٦٤٧- ٦٤٨.
(٢) مصطفى الصاوي الجويني : **معالم النقد الأدبي**، منشأة المعارف، مصر ، د.ت، ص ٤٧٢.

أنا مخلص في السرِّ والإعلان

لتستشف من التأثر له في تلك الصور قبل هذا الإخلاص وبعده فهو مكويّ بميسم حبها.

ولكنه عشق ذاتي من نمط خاص، إنه عشق:

العزة للحياة الحاضرة- لا الذلة والمهانة.

وتتجلى العاطفة في العفيف الكبير(يريد العفة) في معاني العطف والحب والشفقة والإخاء، كما في قوله:

- أنت طبيبتي،
- كسرتِ فؤاد المستهام،
- شرف مجيئك يا سعاد،
- فجعلتني في قاعة النسيان..

إضافة إلى ما يحمله المعنى من رموز تحمل ثقافة دينية إسلامية وتبعث في الرمز إيحاء مفاده العزة للإسلام والمسلمين ولا عزة لهم بغيره.

والقيمة الجمالية تحمل جانبين:

١. الفكر الذي تحمله تلك المعاني.
٢. الشاعرية التي تحملها مادة وأشياء تلك المعاني.

فهذا أحمد المختار، خاتم الرسل. وكاشف الضراء، ومنجيا في الحشر وهو بذلك يشير إلى الروح التي منها يستقي نصُّه[١].

(١) انظر : مصطفى ناصف: **نظرية المعنى في النقد العربي، الأندلس**، بيروت، ١٩٨١، ط: ٢٩ ، ص ١٢٤.

# التوازي العروضي: مراثي الخنساء أنموذجاً

د. خلف خازر ملحم الخريشة *

تاريخ تقديم البحث: ٢٥/٦/٢٠٠٦ تاريخ القبول: ١٦/١٠/٢٠٠٦

**ملخّص**

يحاول الباحث استجلاء العلاقة بين التوازي بمفهومه العام (Parallelism)، والتوازي العروضي (Prosodic Parallelism) بوجه خاص نحو إظهار علاقة وزن النص بقافيته. هذه العلاقة لا تتأتى إلا من خلال تآلف البنى الصوتية الفونولوجية، والصرفية المورفولوجية، والتركيبية النحوية وفق تتابعية انسجام البنى التفعيلية العروضية لتشكل نسيج البيت الشعري.

ويظهر التوازي العروضي بشكل جلي حينما يعي الشاعر دور التوزيع التبايني للأصوات والمقاطع الكلامية التي تتيح له البنى الصوتية -عندما تتداخل مع البنى العروضية- إيجاد التوازي العروضي إبان بناء النص الشعري؛ لأن التوازي بمفهومه العام يعني التكرار اللغوي والتركيبي حالة بناء النص الشعري.

يورد الباحث نصاً تطبيقياً لشعر الخنساء حيث أدركت الشاعرة -في جل مراثيها لأخيها صخر- أن الصوت آلة اللفظ التي ينطق بها الفم، ويحتفظ بها قطعاً كلامية تظهرها الشاعرة من خلال تتابع المقاطع الصوتية للبحر البسيط، لتؤكد ارتباط البنى العروضية مع البنى الصوتية، والصرفية، والتركيبية عند هندسة الإيقاعات العروضية وفق ظاهرة التوازي.

## Abstract

### Prosodic Parallesim : al-Khansa's Elegies as a Study Case

**Dr. Khalaf Kh. Al-Khreishah**

The researcher tries to explore the concept of parallelism in general and prosodic parallelism in particular to show the relation between poetic meter and rhyme. This relation occurs through cohesion between phonological, morphological and syntactic structures that affect the prosodic foot, which is the main pillar in the poetic line.

Prosodic parallelism can be observed when a poet perceives the phonetic and phonological structure of syllabic components. This helps him/her to follow the hidden relations among phonemes in prosodic structure and enables him/her to explore prosodic parallelism of the moment i.e., when the poet composes his poem. The general concept of parallelism refers to linguistic and structural frequency while building the poetic text.

This study explores al-Khansa' poetics with respect to parallelism-based prosody. The poetess emphasizes parallelism in most of her allegoric mourning on her brother Sakhr by repeating sounds as an instrument of words to be offered by the poetess's vocal cords. The poetess preserves these sounds as syllabic entities which can be seen in l-Basit meter. In other words, the poetess combines phonemic and prosodic morphology in a prosodic geometrical rhythm through parallelism.

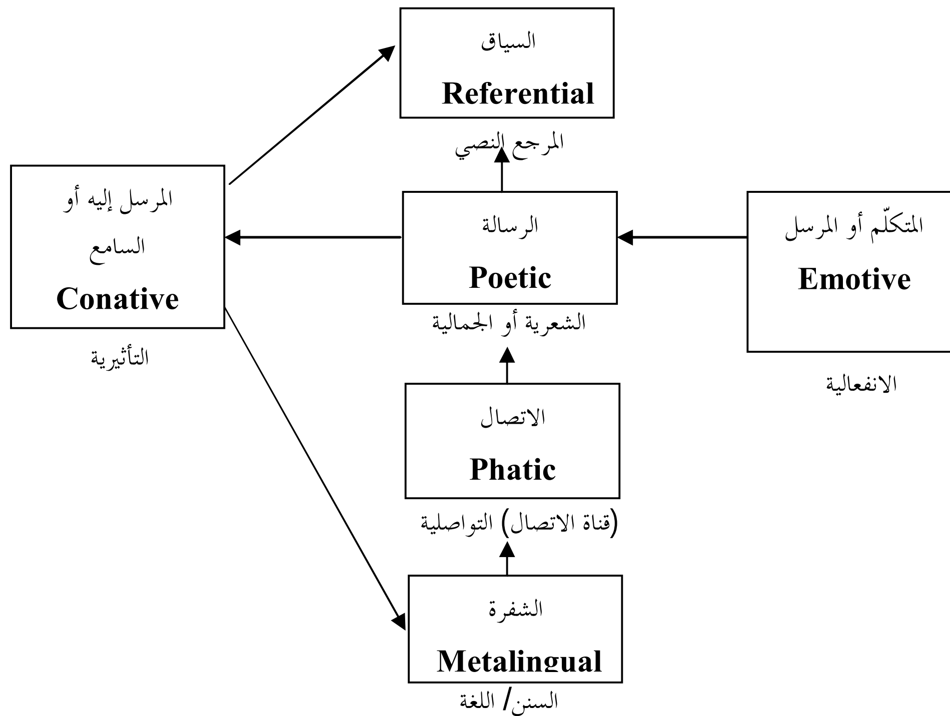
---

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

**المقدمـــة**

يحاول الباحث استجلاء مفهوم التوازي Parallelism وعلاقتـــه بـــالتوازي العروضـــي Prosodic Parallelism وفق مفهوم البنى الأساسية المشكلة للتوازي العروضي، كالصوت، والوزن، والقافيـــة الـــتي تتداخل مع البنى التركيبية والصرفية والدلالية للنص الشعري العربي، وتظهر صورة التوازي جلية واضحة في ظاهرة السجع والتكرار، والمحسنات اللفظية عند بناء هندسة عروض الشعر العربي.

وحدّد رومان جاكوبسون R. Jakobson الوظيفة الشعرية للنص الشعري من خلال استجلائه العلاقة بين المرسل (أوالرسالة) ، والمرسل إليه، وبيّن أنّه حتى تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقاً أو مـــضموناً تؤطّره مرجعية تهدف إلى تفكيك الشفرة اللغوية وفهمها سواءٌ أكانت الرسالة لفظية مفهومة التأويـــل، أم يمكن تأويلها وفهمها باستخدام المعجم والقواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المرسل والمرسل إليـــه، أي بين مرسل الشفرة ومحللها، ثمّ تنقل الرسالة عبر قنوات اتصال فيزيائية –ذات رباط نفسي- لتبحث عـــن المماثلة والمشابهة، وتسمح للمرسل والمرسل إليه بدخول دائرة الحديث واستمرارية الاتصال(١) ، ويوضّـــح الشكل (١) العلاقة بين المرسل والنص والمرسل إليه .




شكل (١)

(١) Taylor, Talbot. J., ***Linguistic Theory and Structural Stylistics***, Oxford: Pergamen Press, 1980, P. 48.

فالاتصال هنا هو تبادل شفرة بين المرسل والمرسل إليه لتنتج نصاً منطوقاً أو مكتوباً، يخصص لذات مصغية يلتمس من خلالها المتكلم إيصال الشفرة إلى السامع بواسطة رسالة منطوقة أو مكتوبة خلال قناة اتصال مسموعة أو مكتوبة (نص مكتوب) في مقام معين، ولذلك لا يفهم السياق إلا عبر الاتصال[١]، أما الشفرة فإن أي سنن شعري يقتضي ضمناً صيغتين لنظمه:

أولاهما: الاختيار، ويكون بين متغايرين يتضمنان احتمالية الإبدال والتماثل والاختلاف.

ثانيهما: التأليف، وهو ذاته السياق، فأي رمز أو أي وحدة لغوية صغرى تبقى وحدة منفصلة تتكون من مجموعة رموز متوالية ، وحينما تتآلف مع غيرها تجد سياقها الخاص ضمن وحدة لغوية أكثر تعقيداً ، ويحدث تآلفها مع الرموز الأخرى[٢].

وتظهر أهمية الاختيار والتأليف بتأكيد جاكوبسون أن وظيفة الشعر "إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف"[٣]، فبمجرد ما يتحول التماثل من محور الاختيار إلى محور التأليف فإنه يساهم في بناء متواليات شعرية ؛ لتنتج التوازيات الصوتية ، والعروضية ، والدلالية حتى تنتج البنية الشعرية مستندة في توازيها على: الجناس، والسجع، والتصريع، والتقسيم، والتطريز، والترصيع، والمقابلة، والتقطيع، وعدد المقاطع أو التفاعيل، والنبر، والنغم، والقافية، ومن هنا تظهر بنية التوازي الذي يمكن أن يتخطى حدود البيت الشعري لكي يستوعب القصيدة كاملة[٤] .

إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر يحتل فيها التوازي المترلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي، وهذه البنية هي تأليف ثنائي يمحو - بطريقة ما- عدم التساوي بين طرفين، لأن النصوص الشعرية تتكون من أبيات شعرية تتألف بدورها من طرفين أو ثلاثة أطراف متوازية ، فإما أن يتأتى التوازي بتكرار الطرف الثاني لمعنى الطرف الأول بألفاظ مختلفة (التوازي الترادفي) أو أن يتأتى بتكرار فكرة مغايرة (التوازي التضادي)، أو أن يقوم بنقل المعنى إلى مسافة زمنية أبعد في البيت الشعري ثم تتم عملية إكماله (التوازي التركيبي)، وتساهم هذه البنى المتآلفة من التوازي في انتظام السطر الشعري[٥] .

"فالتوازي هو نسق من التناسبات المستمرة يتحقق في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي

(١) الموسى، خليل ، **قراءة الخطاب الشعري المعاصر**، عالم الفكر، ع٣، م٢٩، يناير-مارس، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠١، ص٢٠٨.

(٢) Talbot. J. Taylor, ***Linguistic Theory and Structural Stylistics,*** Oxford: Pergamon Press, 1980, P. 55.

(٣) ياكبسون، رومان ، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨، ص٧.

(٤) **المصدر السابق**، ص٨.

(٥) Beeston ,A. F. L., ***Parallelism In Arabic Prose***, J. A. L., V. 5, Leiden: E. J. Brill, 1974, P. 134.

مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب المترادفات المعجمية، وفي مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً، وتنوعاً كبيراً في الآن ذاته"(١) .

"والتوازي نوعان: التوازي الموسوم –الذي يتعلق ببنية البيت والإيقاع (تكرار متوالية معينة من المقاطع)، والوزن (تكرار متوالية إيقاعية معينة)، والجناس، والسجع، والقافية –وتكمن قوة هذا التكرار في كونها تولّد تكراراً أو توازياً مناسباً في الكلمات أو في الفكرة .. والتوازي الشديد الوسم: (الكلمات والمعاني بما فيها الاستعارة، والتمثيل، والتشبيه، والطباق، والتباين، والمغايرة.

و يظهر التوازي في البنية الفونولوجية، والصرفية، والتركيبية، والمعجمية للغة"(٢). ففي الشعر مثلا يملي النظم نفسه بنية الموازاة، وتحدد البنية العروضيةً، والوحدة الموسيقية، وبنية التكرار البيت، ومكوناته الوزنية، والتوزيع المتوازي لعناصر النحو والدلالة اللفظية(٣).

أما التوازي العروضي ؛ فهو استثمار جيد للوزن يساهم في تمتين الروابط النظمية للغة الشعرية ، ويُعنى بانتظام النص الشعري بجميع أجزائه من خلال سياقات جزئية قائمة على التساوي والتماثل تلتئم في سياق كلي، و يُعنى بكل علاقات التكرار، والمزاوجة، والتآلف، والتنسيق ... الخ، ويهتم كثيراً بالتنسيق الصوتي، والإيقاع المتناغم، سواء عن طريق اللفظ المفرد، أو الجملة المركبة، أو التناسق الدلالي(٤)، ويؤكد التوازي العروضي أن القصيدة هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى، وأن التوزيع التبايني للمقاطع العروضية يشكل انتظاماً على مساحة القصيدة يجعلنا حساسين إزاء كل تجليّات التوازي الصوتي والنحوي(٥) ، حيث تخلق البنى الصوتية والوسائل العروضية ظرفاً مناسباً للإحساس بالموازاة الشعرية، فالعروض يخلق نوعا من التوازي الخفي بين متواليات متوازية من خلال المماثلة بين مستويات اللغة كافة(٦).

## العروض بين الاختيار والتأليف:

حدّد الخليل بن أحمد الفراهيدي المعنى اللغوي للشعر بقوله: "والعروض، عروض الشعر لأن الشعر يعرض عليه، وهو فواصل الأنصاف"(٧) ، وإنما سمّي الشعر شعراً لأن الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره

(١) ياكبسون، رومان ، **قضايا الشعرية**، ص١٠٦.
(٢) **المرجع السابق** ، ص٤٨.
(٣) ياكبسون، رومان ، **أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب**، ترجمة فالح صدام الامارة وعبد الجبار محمد علي مراجعة مرتضى باقر، ط، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠، ص١٠٨.
(٤) الشيخ، عبد الواحد حسن ، **البديع والتوازي**، ط١، القاهرة: مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م، ص٣٠.
(٥) ياكبسون، رومان ، **قضايا الشعرية**، ص٤٦.
(٦) ياكبسون، رومان ، **أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب**، ص١٠٩.
(٧) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد (ت ١٧٠هـ/٧٨٦م) ، **كتاب العين**، ج١، تحقيق. مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢، ص٢٧٥.

من معانيه"[١]، وعليه فإن العروض "ميزان الشعر يعرف به مكسوره من موزونه، كما أن النحو معيار الكلام، يعرف به معربه من ملحونه"[٢]. فما حسن في الكلام حسن في الشعر[٣]. فإذا كان النثر –بما له من تقاسيم اللفظ والمعنى والنظم- اتسع النطاق في الاختيار فيه .. وكان الشعر قد ساواه في جميع ذلك وشاركه، ثم تفرّد عنه بأن كان حدّه[٤] أن يكون "قولا موزونا مقفى يدل على معنى"[٥]، فالقول دال على أصل الكلام الذي هو بمترلة الجنس الشعري، وموزون دال على ما يفصل الشعر عن النثر إذ إن من القول ما هو موزون وغير موزون، ومقفى.

ففصل بين ماله من الكلام الموزون قواف، وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، ودلالة القول الموزون المقفى على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك على غير دلالة على معنى[٦]. "وبهذا ازدادت صفات الشعر عن النثر التي أحاط الحدّ بها بما انضم من الوزن والتقفية إليها، وازدادت الكُلَف في شرائط الاختيار فيه، لأن للوزن والتقفية أحكاماً تماثل ما كانت للمعنى واللفظ والتأليف"[٧]. إن الاختيار العروضي يهيء التطابق الآلي بين البنية الخارجية للفظ، وهي البنية الصوتية، والبنية الداخلية له، وهي البنية الدلالية، أي تداخل الصوت بمعناه كي يصبح الأثر الصوتي محفزاً لتصوّر المعنى[٨].

وإذا كانت وظيفة الشعر "إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف"، "فإن صناعة العروض موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة، ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلّي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كليّاته ضروب التناسب والوضع"[٩]. فالعملية الشعرية تجري بين مستويين من اللغة في دائرة التأليف العروضي، وهما:

---

(١) **المصدر السابق**، ص٢٥١.

(٢) الصاحب بن عباد (ت ٣٨٥هـ/٩٩٥م)، **كتاب الإقناع في العروض وتخريج القوافي**، ط١، تحقيق : إبراهيم الأدكاوي، القاهرة: مطبعة التضامن، ١٩٨٧، ص٥٧.

(٣) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (٣٩٠-٤٥٦هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج٢، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ١٤٠١هـ، ١٩٨١، ص٣٠.

(٤) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت ٤٢١هـ/١٠٣٠م)، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق : عبد السلام هارون، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٧٢، ص٨.

(٥) البغدادي، قدامة بن جعفر الكاتب (ت ٣٣٧هـ/٩٤٨م) ، **كتاب نقد الشعر**، تصحيح س. أ. بونيباكر، بريل: ليدن، ١٩٥٦، ص٢.

(٦) انظر **المصدر السابق**، ص٢.

(٧) المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت ٤٢١هـ/١٠٣٠م)، **شرح ديوان الحماسة**، ص٨.

(٨) هلال، ماهر مهدي ، **في محور الأسلوبية والتراث: الجرس مكوناً دلالياً**، مؤتمر النقد الأدبي الثاني، اربد: جامعة اليرموك، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٤٠٨-١٩٨٨، ص٥.

(٩) القرطاجني، أبو الحسن حازم (ت٨٤٠هـ/١٢٨٥م)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجه، تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦م، ص٢٢٦-٢٢٧.

المستوى الصوتي، والمستوى الدلالي، والموازاة الصوتية الدلالية تؤثر في بنية اللغة الشعرية[١]. فتركيب الشكل العروضي المجرّد، وتداخله مع الشكل الدلالي يولّد بالضرورة إحساساً بتشكيل مزدوج غامض بالنسبة لكل من ألف الوزن واللغة المعطاة، وتسبب الاتفاقات والاختلافات بين الشكلين السعي نحو اكتمال بنية التأليف[٢].

إن العروض بنية لغوية مجردة، وإن إخضاع الشعر لها هو تحويل بنية اللغة المجردة إلى لغة ذات دلالة، فنغم القصيدة العروضي يظهر جلياً من خلال إيقاعية اللغة التي تتأتى بتآلف الموسيقى الخارجية (العروض) والموسيقى الداخلية (الدلالة)، ويؤدي هذا التآلف والتأليف إلى تنظيم الكلمات في أبيات شعرية يمكن رؤيتها من خلال الجمل اللحنية التي تعكسها المقاطع والتفاعيل العروضية للبحور الشعرية؛ والتي لا تبعد كثيراً عن كونها إيقاعاً موسيقياً، فالعروض هو الأداة التي تتم بها صناعة الشعر.

ويلعب العروض دوراً مميزاً في سياقية التأليف، وهذا ما أوضحه أبو هلال العسكري في كتابه: "الصناعتين" حين قال: "وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، أو يكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة من تلك"[٣].

**التوازن العروضي:**

أكد رومان جاكوبسون علاقة التوازن العروضي بعلم العروض حين قال: "استذكر الآن بدهشة محاولاتي الواهنة لكتابة الشعر من خلال موازين عروضية غريبة كنت أخترعها في حينه"[٤]، وكأنه يشير إلى أن "العروض علم بأصول يعرف بها صحيح أوزان الشعر أي النظم وفاسدها"[٥] ثم أشار في موضع آخر إن الأصوات الصامتة هي التي تشكل نوعاً من الميزان الموسيقي[٦] والعروض العربي إنما جاء انطلاقاً من خصائص النظام الصوتي للعربية التي تتجلى في أن الصوت الصامت مع الصائت يمثل مقطعاً صوتياً ثنائياً[٧]. حيث أدرك الخليل بن أحمد الفراهيدي في معجمه الصوتي "العين" أهمية الناحية الصوتية في بعض الحروف

(١) كوهن، جان ، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمرين المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦ن ص٥١-٥٦.

(٢) ياكبسون، رومان ، **قضايا الشعرية**، ص٤٥.

(٣) العسكري، أبو هلال (ت ٤٠٠هـ/١٠١٠م) ، **الصناعتين** تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩٥٢، ص١٣٩.

(٤) ياكبسون، رومان ، **أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب**، ص١٥.

(٥) الدمنهوري، محمد (ت ١٢٨٨هـ/١٨٧١م) ، **الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي**، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٥٧، ص١٩.

(٦) ياكبسون، رومان ، **أفكار وآراء حول اللسانيات والادب**، ص٣٩.

(٧) دك الباب، جعفر ، **الصوامت والصوائت في العربية، اللسان العربي**، م ٩، ج١، الرباط، ١٩٨٢، ص١٦.

وائتلافها حينما يتجلّى الذوق اللغوي في نسيج الكلمة(١).

وذهب جاكوبسون إلى ضرورة وجود تناظر ذاتي بين نظام الصوائت، ونظام الصوامت، وأنه يجب أن تبرز التشابهات البنيوية والاختلافات بين هذين الصنفين(٢)، واعتمد الفراهيدي في وضعه علم العروض على عنصرين أساسيين: الحرف المتحرك، والحرف الساكن، ومن هذين العنصرين تآلفت الأوتاد والأسباب، ومن تآلف الأسباب والأوتاد تكوّنت التفاعيل، ومن التفاعيل جاء تآلف البيت والبحر الشعري، ومن الأبيات تكوّنت القصائد(٣).

وإذا كان التوازي يقوم على قاعدة التأليف والتماثل، فإن النقاد العرب أكدوا أن البيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدّربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواني والأوتاد للأخبية، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة، ولو لم تكن لاستغني عنها"(٤). وتدريج التأليف الشعري والتوازي العروضي أن يقال: الشعر مركّب من الأبيات، والأبيات مركبة من المصارع، والمصارع مركبة من أجزاء التفاعيل، وأجزاء التفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل، والأسباب والأوتاد والفواصل مركبة من الحروف، والحروف منها صائتة وصامتة(٥).

إن العقلية الفذّة للخليل بن أحمد الفراهيدي التي جاءت من تمكنه في النحو والصرف والموسيقا والرياضة... الخ هي التي هيأت له إدراك مفهوم التوازي العروضي، فمعجم العين هيأ له حصر اللغة وفق مخارج الحروف وأحيازها، وهذا النظام الصوتي هو ذاته الذي جعله يطبّق نظرية التباديل والتوافيق في الرياضة على تفاعيل العروض(٦)، وهو ذاته النظام الذي هيأ له وضع الدائرة العروضية بهدف حصر أشعار العرب وفق أنماطها المختلفة، فإذا كانت الدائرة المعجمية ترصد اللغة تبعاً لمخارج حروفها وفق مفاهيم التوازي الصوتي، فإن الدائرة العروضية ترصد الشعر العربي تبعاً لانتظام الحروف بين صامت وصائت، في مقاطع عروضية تشكّلها الأسباب والأوتاد، وتوحّدها التفاعيل، وتظهرها الأبحر الشعرية أنماطاً عروضية من خلال أنموذج دوائر التوازي العروضية، ولن يغيب عن ذهننا "بأن الدائرة العروضية صفة لموصوف محذوف تقديره : الحروف الدائرة ، أو الأوتاد والأسباب الدائرة، أو التفاعيل الدائرة" (٧). والناظر

(١) عبد الرحمن، ممدوح ، **المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر**، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٤، ص٣٣-٣٤.

(٢) ياكبسون، رومان ، **أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب**، ص٣٩.

(٣) أحمد سليمان ياقوت، **الأوزان الشعرية**، الاسكندرية: دار المعرفة، ١٩٩٦، ص١٦٩.

(٤) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت ٤٦٣هـ/١٠٧١م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ص١٢١.

(٥) الصنهاجي، أبو القاسم الفتوح بن عيسى بن أحمد (ت ٦٢٨هـ/١٢٣١م)، **شرح القصيدة الخزرجية**، مخطوط، ليدن. (١) OR ١٥٤، ص٥.

(٦) ياقوت، أحمد سليمان ، **الأوزان الشعرية**، ص١٤.

(٧) المحلّي، محمد بن علي (ت ٦٧٣هـ/١٢٧٣م) **شفاء الغليل في علم الخليل**، تحقيق: شعبان صلاح، بيروت: دار الجيل، ١٩٩١، ص١٢٤.

إلى شكل (٢) و(٣) يمكنه أن يلمح هذا النظام المتآلف في دائرة التوازي العروضي الذي استطاع أن يهيء أنموذجاً فريداً من نوعه للبنية الشعرية العربية، وخصوصاً دور الدائرة العروضية في حفظ بنية النص الشعري.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **دائرة المتفق : تكرار فعولن** | | | | | | | | |
| ١ . البحر المتقارب: | | فعو لن | فعولن | فعولن | فعولن | | | |
| ٢ . البحر المتدارك: | | لن | فعولن | فعولن | فعولن | فعو | | |
| **دائرة المجتلب: تكرار مفاعيلن** | | | | | | | | |
| ١ . الهزج: | مفاعيلن | مفاعيلن | مفاعيلن | | | | | |
| ٢ . الرجز: | عيلن | مفاعيلن | مفاعيلن | مفا | | | | |
| ٣ . الرمل: | لن | مفاعيلن | مفاعيلن | مفا عي | | | | |
| **دائرة المؤتلف : تكرار مفاعلتن** | | | | | | | | |
| ١ . الوافر: | مفاعلتن | مفاعلتن | مفاعلتن | | | | | |
| ٢ . الكامل: | علتن | مفاعلتن | مفا علتن | مفا | | | | |
| **٣ . مهمل:** | **تن** | **مفاعلتن** | **مفاعلتن** | **مفا عل** | | | | |
| **دائرة المختلف : مركبة تكرار (فعولن مفاعيلن)** | | | | | | | | |
| ١ . الطويل: | فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن | | | | |
| ٢ . المديد: | لن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن | فعو | | | |
| **٣ . مهمل:** | | **مفاعيلن** | **فعولن** | **مفاعيلن** | **فعو** | **لن** | | |
| ٤ . البسيط: | | عيلن | فعولن | مفاعيلن | فعو | لن | | مفا |
| **٥ . مهمل:** | | **لن** | **فعولن** | **مفاعيلن** | **فعو** | **لن** | | **مفا عي** |
| **دائرة المشتبه: مركبة ، تكرار (مفاعيلن فاعِ لاتن)** | | | | | | | | |
| ١ . المضارع: | | مفاعيلن | فاع لا تن | مفا عيلن | | | | |
| ٢ . المقتضب: | | عيلن | فاع لا تن | مفا عيلن | مفا | | | |
| ٣. المجتث: | لن | فا لا تن | مفا عيلن | مفا عي | | | | |
| **٤ . مهمل:** | | **فاع لا تن** | **مفا عيلن** | **مفا عيلن** | | | | |
| ٥ . السريع: | | لا تن | مفا عيلن | مفا عيلن | فاع | | | |
| **٦ . مهمل:** | | **تن** | **مفا عيلن** | **مفا عيلن** | **فاع لا** | | | |
| **٧ . مهمل:** | | | **مفا عيلن** | **مفا عيلن** | **فاع لا** | **تن** | | |
| ٨ . المنسرح: | | | عيلن | مفا عيلن | فاع لا | تن | مفا | |
| ٩ . الخفيف: | | | لن | مفا عيلن | فاع لا | تن | مفا عي | |

**شكل (٢) فك الدائرة تبعاً للتفاعيل**

**الدائرة الأولى • •|•| :**

١ . البحر المتقارب: • •|•| • •|•|    • •|•| • •|•|

٢ . البحر المتدارك: •| • •|•|    • •|•| • •|•| • •|

**الدائرة الثانية • •|•|•| :**

١ . الهزج: • •|•|•|    • •|•|•| • •|•|•|

٢ . الرجز: •|•|    • •|•|•| • •|•|•| • •|

٣ . الرمل: •|    • •|•|•| • •|•|•| • •|•|

**الدائرة الثالثة • •|• • •| :**

١ . الوافر: • •|• • •| • •|• • •| • •|• • •|

٢ . الكامل: • • •|    • •|• • •| • •|• • •| • •|

٣ . مهمل: •|    • •|• • •| • •|• • •| • •|

**الدائرة الرابعة : مركبة • •| •| • •| •| •|**

١ . الطويل: • •|•| • •|•|•|    • •|•| • •|•|•|

٢ . المديد: •|    • •|•|•| • •|•| • •|•|•| • •|

٣ . مهمل: • •|•|•| • •|•| • •|•|•| • •|•|

٤ . البسيط: •|•|• •|•|    • •|•|•| • •|•|• •|

**الدائرة الخامسة : مركبة • •|•|•|    •|• •|•|**

١ . المضارع: • •|•|•| •|• •|•| • •|•|•|

٢ . المقتضب: •|•| •|• •|•| • •|•|•| • •|

٣ . المجتث: •| •|• •|•| • •|•|•| • •| •|

٤ . مهمل : • •|•|•| •|• •|•| •|•|• •|

٥ . السريع: •|•| •|• •|•| •|•|• •| •|•| • •| •|•

٦ . مهمل •| • •|•|•| •|•|• •| •|•| • •| •|• •|

٧ . مهمل: •|•| •|•|• •| •|•| • •| •|• •| • •|

٨. المنسرح: •| •|•|• •| •|•| • •| •|• •| • •| •|

٩ . الخفيف: •|•|• •| •|•| • •| •|• •| • •| •|

**شكل (٣) فك الدائرة ، ويظهر من خلالها التوازي العروضي**

ويظهر التوازي العروضي بشكل جلي في رثاء الخنساء لأخيها صخر حيث تقول في إحدى قصائدها:

إنِّـــي ذَكَـــرْتُ نَـــدَى، صَـــخْرٍ فَهـــيَّجَني ذِكرُ الحَبِيْـــبِ عَلَـــىْ سُـــقْمٍ وأحْـــزانِ[١]

وتأخذ الشاعرة في إيراد خصائل المرثي حيث تقول:

طَـــــلاَّعُ مَرْقَبَـــــةٍ، مَنَّـــــاعُ مَغْلَقَـــــةٍ وَرَّاءُ مَـــــشْرَبَةٍ، قَطَّـــــاعُ أَقْـــــرَانِ

شَهَّـــــــادُ أَنْدِيـــــةٍ، حَمَّـــــاْلُ أَلْـــــوِيَةٍ قَطَّـــاعُ أوْدِيـــةٍ، سَـــرْحَاْنُ قِيعَـــانِ[٢]

إن اللغة الشعرية التي تخاطبنا بها الشاعرة هي لغة انفعالية، تعتمد بشكل رئيس علـــى موســـيقية الأصوات التي تمكنها هي الأخرى من أن تثير فينا انفعالات وأحاسيس لا تحصى[٣]، حيث ذهبت الشاعرة إلى ماذهب إليه الشاعر التشيكي "ماشا" الذي أكد أن الألم هو أم الشعر[٤]. وقديماً قيل لأعرابي: "ما بال المراثي أجود أشعاركم. قال: لأنا نقول وأكبادنا تحترق"، وهذا الاكتواء بالحرقة هو الذي ســوف يلقـــي بأضوائه على النص والمتلقي معاً[٥]. فالنساء أقدر من الرجال على الرثاء، لأهنّ: "أشجى الناس قلوباً عنـــد المصيبة، وأشدهم جزعاً على هالك لما ركّب في طبعهن من الخور وضعف العزيمة، وعلى شدة الجزع يبنى الرثاء.."[٦].

لقد أدركت الخنساء في جلّ مراثيها أن الحروف والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفـــن الشعري فالصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات أو انفعالات إلا بظهور الصوت، ولن تكون الحروف والأصوات تعبيراً كلامياً إلا بالتقطيع والتأليف[٧].

وإذا كانت البنيات الصوتية تفرض جوّاً ملائماً جداً لإدراك التوازي الشعري، فليس أوفق للشعر الموزون من الخنساء التي تُنتظم في شعرها حركات الإعراب معتمدة على الأصوات الموسيقية، جاعلة إياها

(١) ثعلب ، أحمد بن يحيى الشيباني النحوي (ت ٢٩١هـ/٩٠٤م) **ديوان الخنساء**، تحقيق : أنور أبو سويلم، مؤتة: دار عمار، ١٩٨٨، ص٤١٢.

(٢) **المصدر السابق**، ص٤١٣-٤١٤.

(٣) البستاني، صبحي ، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: الأصول والفروع**، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦، ص٤٩.

(٤) ياكبسون، رومان ، **قضايا الشعرية**، ص١٥.

(٥) عاكوب، عيسى ، **نحو درس أسلوبي لبعض نصوص الشعر العربي**، مؤتمر النقد الأدبي الثاني، إربد: جامعة اليرموك/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨، ص٤.

(٦) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (٣٩٠هـ-٤٥٦هـ) **العمدة في محاسن الشعر ونقده**، ج٢، ص١٥٢.

(٧) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ/٨٦٨م)، **البيان والتبيين**، ج٣، تحقيق : عبد السلام هارون، القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٩٦٨ن ص٧٧.

تستقر في مواضعها المقرورة حسب الصائت والصامت، فالشعر بالنسبة لها مزج الأصوات بالإحساس الذي تتجلّى بنيته في البيت، فحينما قالت:

طَـــلاَّعُ مَرْقَبَـــةٍ، مَنَّـــاعُ مَغْلَقَـــةٍ　　　شَـــهَّادُ أَنْدِيَـــةٍ، سِـــرَحانُ قِيْعَـــانِ[١]

استطاعت أن تعبر عن أحاسيسها بالأصوات لإيمانها بأن الصوت يكتسب بنيته المعنوية عند وضع الشاعرة له في موضعه المناسب من البيت الشعري، أو من تكراره في كلمات متعاقبة قادرة على تأدية المعنى أفضل أداء[٢]. فالنسيج الصوتي للبيت السابق يتجه نحو التوازي العروضي إذ لدى الشاعرة ستة وثلاثون صوتاً مجهوراً وثمانية أصوات مهموسة، (أنظر شكل (٤)) و"إن الفرق بين الأصوات المجهورة والمهموسة مهم جداً في جميع اللغات المعروفة، فالجهر فونيم مستقل يتم بموجبه التمييز بين الأصوات، ومن ثمّ التفريق بين المعاني"[٣]. فالصوت المجهور فيه قوة الإسماع حيث تقوم فتحة المزمار بالانقباض مما يؤدي إلى اقتراب الوترين الصوتيين أحدهما من الآخر حتى ليكادان يسدّان طريق التنفّس[٤]. فالحالة النفسية للشاعرة تستدعي تغليب المجهور على المهموس من الأصوات، وهذا يؤيد ما ذهب إليه هارسون جارد H.R. Garde "إذ عدّ عملية فتح المزمار الصوتي أو إقفاله محكومة أو مسيرة من قبل الدماغ، وعليه، فتذبذب الأوتار الصوتية ينبغي أن ينظر إليه على أنه ظاهرة من النشاط العصبي الإيقاعي، الناتجة بدورها عن نشاط مماثل في خلايا الدماغ"[٥]. ولذا تؤكد الخنساء ما ذهب إليه سيبويه من أن المجهور: "حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت معه"، فارتبط الصوت بالحالة النفسية التي تعيشها الشاعرة في رثاء أخيها صخر حيث رأت أن الصوت يخدم هذه الحالة، فأجرته في السياق الشعري، ولجأت إلى تغليب صوت (النون والميم) في معظم مراثيها، ورأت أن تجمع فيه جهورية الصوت بين شدّة ورخاوة حيث تتدرج جهورية صوت النون حينما يندفع الهواء من الرئتين محركاً الأوتار الصوتية، ومتخذاً مجراه في الحلق حتى إذا وصله سد فتحة الفم، فيتسرب الهواء من التجويف الأنفي في غنّة حزينة يحدثها أثناء مروره، وتأتي الميم أشد حزناً حين يتم إغلاق الشفتين فيخرج الهواء من الأنف، والناظر إلى الملامح التمييزية للصوامت في بيت الخنساء شكل (٤) يلحظ أن الشاعرة هنا جاءت مهندسة أصوات، فبيتها الشعري جاء -كغيره من أبياتها الشعرية- منتظماً انتظاماً صوتياً ومتنقلاً بين (النون والميم) في دائرة من التماثل والتشابه[٥]، وإن هذه التكرارية تهيء للمرسل والمرسل إليه، المتكلم والسامع القدرة إلى الدخول في أعماق الكلمة الشعرية، فتكرار النون والميم والتنوين إنما يكشف عن أنين الشاعرة وحزنها، ويُبقي

(١) ياكبسون، رومان ، **قضايا الشعرية**، ص١٠٩.

(٢) ثعلب ، أحمد بن يحيى الشيباني النحوي (-٢٩١هـ/٩٠٣م) **ديوان الخنساء**، ص٤١٢.

(٣) عبد الرحمن، ممدوح ، **المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر**، ص٣٩.

(٤) فوزي حسن الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٩، ص٦٤.

(٥) **المصدر السابق**، ص٦٦.

موسيقى الأصوات والكلمات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحالة النفسية للشاعرة[١].

وتشاطر الفتحة الجهر والبعد الزمني للنون والميم والتنوين، لإحساس الشاعرة بأن الفتحة –وهي صوت لين قصير- تسمع بوضوح سمعي، وهي أوضح من الضمة والكسرة ولعل الشكل (٥) يدلّل ما نرمي إليه في بيت الخنساء إذ ورد تردد الفتحة ست عشرة مرة، وترددت الضمة أربع مرات بينما ترددت الكسرة سبع مرات، وهي بنسبة ترددها تفوق تردد الفتحة والضمة معاً، فإذا كانت أصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة، والأصوات المجهورة أوضح من المهموسة، فإن الشاعرة لجأت إلى كسر حدّة تعادلية المتحرك والساكن، بجعل اللام والميم والنون ساكنة لأنها أكثر الأصوات وضوحاً وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، وأصوات اللين أكثر ما تكون وضوحاً حينما تأتي ساكنة[٢].

| | طَــــلاّعُ مرقبـــــةٍ، مَنّـــــاعُ مَغْلَقَـــــةٍ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | ط | ل | ل | ا | ع | م | ر | ق | ب | ت | ن | م | ن | ن | ا | ع | م | غ | ل | ق | ت | ن |
| شفوي | - | - | - | - | - | + | - | - | + | - | - | + | - | - | - | - | + | - | - | - | - | - |
| شفوي أسناني | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| أسناني لثوي | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| لثوي | - | + | + | - | - | - | + | - | - | - | + | - | + | + | - | - | - | - | + | - | - | + |
| نماري | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| طبقي | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | + | - | - | - | - |
| لهوي | - | - | - | - | - | - | - | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | + | - | - |
| حلقي | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | + | - | - | - | - | - | - |
| حنجري | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| مجهور | + | + | + | + | + | + | + | + | + | - | + | + | + | + | + | + | + | + | + | + | - | + |
| مهموس | - | - | - | - | - | - | - | - | - | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | + | - |
| وقفي | + | - | - | - | - | - | - | - | + | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | + | + | - |
| احتكاكي | - | - | - | - | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | + | - | + | - | - | - | - |
| أنفي | - | - | - | - | - | + | - | - | - | - | + | + | + | + | - | - | + | - | - | - | - | + |
| تكراري | - | - | - | - | - | - | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| جانبي | - | + | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| مطبق | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| شديد | + | - | - | - | - | - | - | + | - | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | + | + | - |
| متوسط | - | + | + | - | + | + | - | - | + | - | + | + | + | + | - | + | + | + | + | - | - | + |
| رخو | - | - | - | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | + | - | - | - | - | - | - | - |

**شكل (٤): الملامح التمييزية للصوامت**

(١) **المصدر السابق** : ص٦٨.

(٢) هلال، ماهر مهدي ، **في محور الأسلوبية والتراث: الجرس مكوناً دلالياً**، ص١٣.

| | طَـــــــلاَّعُ مرقبـــــــةٍ، | | | | | | | | | | | مَنّـــــــاعُ مَغْلَقَـــــــةٍ | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | ط | ل | ل | ا | ع | م | ر | ق | ب | ت | ن | م | ن | ن | ا | ع | م | غ | ل | ق | ت | ن |
| الحركة | + | - | + | - | + | + | - | + | + | + | - | + | - | + | - | + | + | - | + | + | + | - |
| السكون | - | + | - | + | - | - | + | - | - | - | + | - | + | - | + | - | - | + | - | - | - | + |
| الفتحة | + | - | + | - | - | + | - | + | + | - | - | + | - | + | - | - | + | - | + | + | - | - |
| الضمة | - | - | - | - | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | + | - | - | - | - | - | - |
| الكسرة | - | - | - | - | - | - | - | - | - | + | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | + | - |

## شكل (٥): ملامح الحركة والسكون

إن اجتماع الجهد، وائتلاف النون والميم واللام، وتبادلية المتحرك والساكن إنما يقودنا للتأكيد على أن الشاعرة وظفت الصوت العروضي بأتم صوره كي يماثل صوتها الحالة النفسية التي وجدت عليها في رثائها لأخيها، ولإتاحة الفرصة أمام النص كي تلبس الصوت معناه في دائرة بحثها عن الأصوات التي تتيح لها مدّ صوتها بما يتوافق والحالة الحزينة التي وجدت بها، وكأن اختيارها لأصواتها إنما جاءت دندادت على وتر حزين بل سمفونية حزينة بدايتها الصوت الشعري.

إن التناغم الرخيم للمكونات الشعرية المتمثل في اختيار البنى الصوتية هو الذي يحدث بداية تـأثير كبير في نفس السامع أو ما يمكن أن نسميه تأثيراً (استيريوفونيا)، فالتوزيع المنتظم للأصوات هو الذي يحوّل الظاهرة الشعرية أو الانفعالات إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقويمها على أنها صيغة من صيغ التردد التي تهـيء لولادة المقطع الشعري.

إن الصورة الصوتية التكرارية هي المكوّن الأساسي للنظم، وإن الجزء البارز النووي مـن المقطـع المكوّن لقمة مقطع ما، وتعارضه مع فونيمات أقل بروزاً هو الذي يؤدي إلى إنتاج عدد مـن الفونيمـات الصوتية لتشكيل أنموذج مقطعي ذي شكل واحد[١].

وإذا كانت المقاطع الأكثر رواجاً في اللغة العربية ثلاثـة: المقطـع القـصير المفتـوح، ويمكننـا أن نشير إليه بالرمز (CV)، ومقطع طويل مفتوح ويمكننا أن نشير إليه بالرمز (CVV)، ومقطع طويل مغلق ورمزه (CVC)، وعليه يمكن تقطيع بيت الخنساء تبعاً للبنية المقطعية على النحو التالي:

| طَلْ | لاْ | عُ | مَرْ | قَ | بَ | تِنْ | مَنْ | نَاْ | عُ | مَغْ | لَ | قَ | تِنْ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| CVC | CVV | CV | CVC | CV | CV | CVC | CVC | CVV | CV | CVC | CV | CV | CVC |

شكل (٦) المقطع

(١) انظر: ربابعة، موسى ، **قراءة النص الشعري الجاهلي**، إربد: مؤسسة حمادة ودار الكندي، ١٩٩٨، ص١٤١.

فالتوازي هنا واضح بين المقاطع الشعرية، فكل مقطع شعري في الشطر الأول يوازي مقطع شعري آخر مماثل له أو معادل له في الشطر الثاني، وإنه قائم على التشابه في البناء التركيبي للمتحرك والساكن، "فأول ما ينبغي على صاحب العروض بل والشاعر أيضاً معرفة الساكن والمتحرك، لأن الكلام كله لا يعدو أن يكون ساكناً أو متحركاً"(١) .

"فالمقطع Syllable وحدة مشتقة في التتابع الزمني للأصوات الكلامية"(٢). وإن البنية العروضية أو الإيقاعية للشعر تقترن بكيفية توزيع المقاطع في النص الشعري إلا أن التوازي العروضي يبدأ بالظهور حينما تتحول البنى الصوتية للمقاطع إلى بنى عروضية، فتحدد البنى الأساسية المكونة لعروض الشعر العربي، وعليه يمكن أن ينقل الشكل (٦) إلى الشكل (٧) فتتوحد المقاطع الثلاثة إلى مقطعين: قصير (ب) وطويل (ـــ):

طَلْ لاْ ع مر ق ب تِنْ مَنْ نَاْ عُ مَغْ لَ قَ تِنْ

ـ ـ ــ ـ ــ ــ ـ ـ ـ ــ ـ ــ ــ ـ

**شكل (٧) السبب والوتد**

إن إيقاع الشعر بين أسباب وأوتاد يكون منتظماً لتوزعه بين تتابع المقاطع القصيرة والطويلة(٣) إذ يحدث أكبر قدر ممكن من التماسك في تعارض المقاطع الشعرية المزدوجة مع المقاطع الشعرية غير المزدوجة(٤) . ففي بيت الخنساء ثمانية أوتاد -إذا ما أخذ بعين الاعتبار ظاهرة التشعيث التي حدثت في الشطر الثاني- تتوزّع أربعة أوتاد في الشطر الأول، وأربعة أوتاد في الشطر الثاني، ويتردد الوتد المجموع في مواقعه في البيت بين الأسباب على مسافات زمنية محددة، سببان قبله وسبب جرى عليه الخبن بعده، فالوتد المجموع (ــ -) إذن مركب ثابت لا يخضع في أكثر الأحوال لمؤثرات الزحاف والعلّة. ويعد موطن ارتكاز أو نواة تركيبية في الجوهر الإيقاعي للشعر العربي.

إن موضع ارتكاز الوتد في بيت الخنساء قد ترك أثراً جلياً بارتكاز الدلالة التركيبية والعروضية حيث يتوسط ضمن مسافات زمنية سابقة (- -) ومسافات زمنية لاحقة (ــ ــ -) أو (- -)، وهو في نهاية البيت الشعري ويترك أثره الإيقاعي الواضح في نهاية البيت الشعري للحفاظ على البنية التقفوية للمتوالية العروضية، ومن الوتد والسبب تتشكل بنية التوازي العروضي بشكلها الأوسع، "وتسقط الوظيفة

(١) انظر: أنيس، إبراهيم ، **الأصوات اللغوية**، ط٣، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦١، ص٣٧.

(٢) ياكبسون، رومان ، **قضايا الشعرية**، ص٣٥.

(٣) ابن عبد ربه الأندلسي، أبو عمر أحمد بن محمد (ت ٣٢٨هـ/٩٤٠م) ، **العقد الفريد**، ج٥، تحقيق : أحمد أمين وآخرون، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥، ص٤٢٤.

(٤) ياكبسون، رومان ، **أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب**، ص٣٦.

الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويوضع كل مقطع في الشعر في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتوالية، وتتحول المقاطع إلى وحدات قياس"[٥٨]. "إن المتواليات التي تحصرها حدود التفعيلة تصبح في الشعر مقيسة، وتدرك علاقة بينها... وإن وزن المتواليات (التفعيلات) عبارة عن وسيلة لا تجد تطبيقاً لها في اللغة خارج الوظيفة الشعرية، وقد أعطيت في الشعر تجربة قابلة للمقارنة مـع تكـرار الزمن الموسيقي بواسطة التكرار المطرّد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية باعتبـاره نظمـاً لهـذه السلسلة يكرر كلياً أو جزئياً نفس الصورة الصوتية"[١].

إن الترتيب الثلاثي لمكونات تفاعيل الشعر العربي قد اقترن بالترتيب الزمني للموسيقا العربية فجاءت البنية الإيقاعية للتفاعيل متماشية مع الإيقاع الموسيقي فشكلت التفاعيل الخماسية (فعولن، فاعلن) ما نسبته ثلاثة متحركات إلى ساكنين ($\frac{٣}{٢}$) وهذا ما يسمى ثقيل الرّمل في الإيقاع الموسيقي، بينما شكلت التفاعيل السباعية (مفاعيلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات) ما نسبته أربعة متحركات إلى ثلاثة سواكن ($\frac{٤}{٣}$) وهذا هو إيقاع خفيف ثقيل الرمل في الموسيقى العربية.

ولذا يمكن قراءة بيت الخنساء إيقاعياً ( $\frac{٣}{٢}$ و $\frac{٤}{٣}$ ) مكررة في الشطر الأول، و( $\frac{٣}{٢}$ و $\frac{٤}{٣}$ ) مكررة في الشطر الثاني، فبناء النص الشعري تحكمه البنية الموسيقية للتفعيلة القائمة على أساس التوازي وفق نظام إيقاعي تنظم فيه البنية الموسيقية للأصوات مع البنية المقطعية للأسباب والأوتاد في تسلسل تتابعي للتفاعيل على أساس المساواة والتماثل.

ووجه حصر أجزاء التفاعيل في الخماسي والسباعي لا بد فيه من جنس السبب والوتد مع ما تقرر في علم التصريف واختصت الفاء والعين واللام بالوزن حتى يكون فيه من حروف الشفة والوسط والحلق شيء، وهذا إشارة إلى علة اختصاص كلمة (فَعَلَ) للوزن، فالفاء من الشفة، والعين من الحلق، واللام من الوسط، وجميع الحروف لا تنفك عن هذه الثلاثة[٢]. وأن أكثر ما ينتهي إليه تركيب أبنية الكلمة بالزيادة سبعة أحرف، فلزم ذلك أن الوتد لا يتكرر في كلمة[٣]، "فاختاروا من الصيغ الصرفية لاسم الفاعل أربعاً: ثلاثا منها في حالة المذكر المفرد (فاعلن، مستفعلن، متفاعلن)، وواحدة في حالة جمع المؤنث (فاعلاتن)، ومن الصيغ الصرفية لاسم المفعول اثنتين في حالة الجمع (مفاعيلن، مفعولات)، ومن صيغ المبالغة واحدة (فعولن)، ومن صيغ المصدر واحدة (مفاعلتن)، ونوّن سبعاً منها وأظهر نونها، ولم يقف في طريق تنوينه لواحدة من السبع أنها ممنوعة من الصرف، فقد صرفها ونوّنها، أما الثامنة (مفعولات) فلم ينونها وحرّك

---

(١) Gotthold Weil, ***Arud***. E. I, Vol. I, Leiden: E. J. Brill, 1960, P. 669.

(٢) ياكبسون، رومان ، **قضايا الشعرية**، ص٨٧.

(٣) **المرجع السابق** ، ص٣٣.

آخرها مما يدل على أنها ممنوعة من الصرف"[١].

وحينما يظهر شكل التفعيلة تتحدد بنية التوازي عن طريق توزيع التفاعيل كجمل شعرية قائمة على الإيقاع المنسجم مع اللفظ والصوت، ويأخذ البيت الشعري بداية تشكله في شكل (٨).

طَلاَّعُ مَرْقَبَةٍ، مَنَّاعُ مَغْلَقَةٍ شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ، سِرْحَانُ قِيْعَانِ

- - / -⏑ - - - /- ⏑⏑/- ⏑ - -     — ⏑ ⏑ ⏑ /-⏑ - - / - ⏑⏑/ -⏑ -

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن     مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

**شكل (٨) التفاعيل**

فالبناء الصرفي للتفعيلة العروضية يؤكد أن الوحدة العروضية تحدد في بنائها العروضي تبعاً للفونيم، والساكن والمتحرك، والمقطع، والوتد، والسبب، والتفعيلة، فالتفعيلة العروضية قد تساوي الكلمة المفردة، والجملة العروضية قد تساوي الجملة الكلامية[٢]. وحينئذ تلتقي عناصر الدلالة الصرفية مع عناصر الدلالة العروضية في دائرة توزيع متواز، ويحظى الصوت حتماً بالأسبقية على الدلالة[٣]. وهنا يستمد بيت الخنساء إيقاعاته وموسيقاه مع وجود نظام داخلي ضمني غير معلن من التوترات الصوتية والدلالية المميزة، مرتبطاً بالتنسيق الصرفي والنحوي كما في شكل (٩) و(١٠) فتندمج القصيدة في أشكال هندسية تتعلق بالتوازي.

| طَلاَّعُ | مَرْقَبَةٍ، | مَنَّاعُ | مَغْلَقَةٍ | شَهَّادُ | أَنْدِيَةٍ، | سِرْحَانُ | قِيْعَانِ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| صيغة | مَفْعَلَة | صيغة | مفعلة | صيغة | أفعلة | فعلان | اسم |
| مبالغة | اسم مكان | مبالغة | اسم | مبالغة | اسم مكان | صيغة مبالغة | اسم |

**شكل (٩) البناء الصرفي**

| طَلاَّعُ | مَرْقَبَةٍ، | مَنَّاعُ | مَغْلَقَةٍ | شَهَّادُ | أَنْدِيَةٍ، | سِرْحَانُ | قِيْعَانِ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| خبر | مضاف | خبر | مضاف | خبر | مضاف | خبر | مضاف |
| مضاف | إليه | مضاف | إليه | مضاف | إليه | مضاف | إليه |

**شكل (١٠) البناء النحوي**

(١) **المرجع السابق** : ص٣٤.
(٢) العيني، محمود بن أحمد (ت ٨٥٥هـ/١٤٥١م)، **شرح المراح في التصريف**، تحقيق : عبد الستار جواد، بلا، ص٢٩.
(٣) الدمنهوري، محمد ، **الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي**، ص٣٦.

وهنا تكررت الأصوات بشكل واضح، وبصورة متساوية بين عناصر كل جملة من ناحية البناء الصرفي والنحوي، فالدور المنوط بالشاعرة هنا هو إضفاء الانفعال على الكلمة بوضعها في سياق عروضي وصرفي ونحوي، فالشاعرة قامت باستخدام التفعيلة بكل إمكانيات الكلمة المعبرة، ووضعها في سياق تآلفي مما يثير جواً انفعالياً يتسق مع القصيدة(١).

إن قدرة الخنساء الشعرية هيأت لها طواعية الكلمات للوزن، فجاءت هذه الطواعية بشيوع كبير في استخدام الصيغ الصرفية ذات المقاطع العروضية المتساوية، وصوغ جملها الشعرية في بنية عروضية لتسقط انفعالاتها كما تصورتها فيما يتناسب مع موضوع الرثاء، فصبتها في كلمات متناسبة صرفياً ونحوياً، ومقاطع شعرية متوازية عروضياً، وجاءت صيغة المبالغة هنا لتفسير علاقة المبنى بالمعنى، فلما كانت الألفاظ دليلة المعاني جعل أقوى أجزاء اللفظ مقابلاً لأقواها في المعنى، وبذلك خُصَّ عين الفعل بالتقوية عن طريق التكرار(٢)، وهذا مما يؤكد ظاهرة التوازي العروضي حينما ترتبط الدلالة الصوتية بالمعنى. كما أن التركيز على الصفات من خلال صيغ المبالغة، لأن الأخبار صفات بالأصل، فصيغ المبالغة جاءت أخباراً لمبتدأ محذوف تقديره (هو) يعود إلى (صخر)، حيث تحولت الجملة من فعلية تقديرها: (طلعَ صخرٌ مرقبةَ، أو شهدَ صخرٌ أنديةً)، إلى جملة اسمية ذات مبتدأ محذوف. إن التحرك التعبيري في البيت والأبيات المشابهة له ينتمي دلالياً إلى ذات جماعية واحدة تزرع دوالّها بشكل منتظم حيث يتكرر غياب ضمير الغائبين (هو)، كما يتم التماثل على مستوى آخر من حيث يبدأ كل سطر انطلاقاً دلالياً من دال يفجر الحدث والزمن على صعيد واحد،وهو صيغ المبالغة الواقفة في أنف كل سطر، والذي يمتد تأثيرها بخطوط ذات طبيعة منتظمة تؤكد على طبيعة التوازي التي يعيشها النص.

إن أي قصيدة إنما تستمد إيقاعاتها وموسيقاها من وجود نظام داخلي ضمني غير معلن من التوترات الصوتية والدلالية المميزة، مرتبطة بالتنسيق التركيبي الصرفي والنحوي، مضافاً إليها نظام التواترات في نظام القافية الخارجي، فتندمج القصيدة في أشكال هندسية تتعلق بالتوازي ويأتي دور الترصيع بتقطيع الأجزاء مسجوعة مما يؤدي إلى بناء الجملة بصورة فنية، وفق تنغيم معين، فيصبح البيت صدى لأحاسيس الشاعرة وانفعالاتها، والتي تظهر في قراءة الـ Spectrograph لها في شكل (١١).

طَلاَّعُ مَرْقَبَةٍ، مَنَّاعُ مَغْلَقَةٍ شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ، سِرْحَانُ قِيْعَانِ

(١) العلمي، محمد ، **العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك**، ط١، المغرب: دار الثقافة، ١٩٨٣، ص٨٩.

(٢) McCarthy, John, ***Prosodic Morphology and Templatic Morphology***, **Perspectives on Arabic Linguistics**, II, ed. Mushira Eid, Amesterdam; John Benjamins Publishing Company, 1990, p. 3.



**شكل (١١) البنية التنغيمية للبيت**

حيث تظهر البنية التنغيمية للبيت أن المؤثر الحقيقي في نوع النغم من حيث الصعود والهبوط هـــو الوتد المجموع (ـــ -) الذي يرد في بداية البيت ثم يليه فاصلة صغرى في كل شطرة شعرية مما يجعل النغم صاعداً مع الوتد، وهابطاً مع الفاصلة الصغرى، ومما يعكس إيقاعية عاطفة الحزن عند الشاعرة، فالخنـــساء تقوم بخلق بناء إيقاعي متصاعد وهابط لتحقيق ذروة عاطفية تقوم بتوضيح مرثيتها وتعزيزها عـــن طريـــق التوازي المترادف، والتوازي هنا هو توازي البنية مع الإيقاع كأساس لبناء البيت الشعري.

فالبيت من البحر البسيط، وتفعيلاته مزدوجات من (مستفعلن + فاعلن) وهي تتطابق مع البنيـــة الصوتية، والصرفية، والنحوية، والتنغيمية ليؤدي دلالته ودلالة غيره من الأبيات في ديوان الخنساء، والبيت مقسم إلى أربع وحدات نغمية متكافئة ومختومة بقافية حسب بنية الترصيع تساعد على إظهـــار الترديـــد والترجيع في تكرار يوحي بحركة التموج النفسية الحزينة التي تطفو من أعماق نفس الشاعرة في تتابع هادئ يوحي بالحزن الكظيم بعد الفورة العاطفية الحادة التي تعبّر عن نفسها في تكرار الصوت والمقطع والتفاعيل لتجتمع في بحر هادئ هو البحر البسيط بكل تموجاته ومده وجزره موزعاً أحزان الشاعرة في كل إيقاع من إيقاعاته، ونظرة متأنية لديوان الخنساء تظهر أن الشاعرة قد وزعت معظم مراثيهـــا في دائـــرة التـــوازي العروضي[(١)].ففي البحر البسيط يظهر التوازي بصورة واضحة فيما تحته خط في الأمثلة الآتيـــة في قـــول الشاعرة :

فالحمدُ خِلَّتُهُ ، والجودُ علَّتُهُ		والصِّدقُ حَوزتُهُ ، إن قرنُهُ هَابا
خطّابُ مَفْصَلَةٍ ، فَرَّاجُ مُظْلِمَةٍ		إن هَابَ مُفْظِعةً ، آتي لها بابا
حَمَّالُ أَلْوِيَةٍ ، شَهَّادُ أَنْجِيَةٍ		قَطَّاعُ أَوْدِيَةٍ ، للوترِ طَلاَّبا[(٢)]

وقولها :

إني تَذكَّرْتُـــهُ ، واللَّيْـــلُ مُعْتكـــرٌ		فَفِي فُؤادي صَدْعٌ غَيْـــرُ مَـــشعُوبِ
كَمْ منْ مُنَادٍ دَعَا ، واللَّيْلُ مُكْتَنِـــعٌ		نَفَّسْتَ عَنْهُ حِبالَ الْموتِ مَكْـــرُوبِ

(١) ياكبسون، رومان ، **قضايا الشعرية**، ص١٠٨.

(٢) الصباغ، رمضان، **في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية**، ط١، الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ١٩٩٨، ص٢١٣.

وَمنْ أسيرٍ بلا شُكْرٍ جَزاكَ بهِ ... بَساعديْه كُلُومٌ غيرُ تَحْليبِ
فَكَكْتَهُ ومَقَالٍ قُلتَهُ حَسَنٍ ... يَوْمَ المَقَامةِ لم ، يُؤْمَنْ بتكْذيبِ
وابكِ أخَاكَ كالقَطَا قِطعٍ ... وللسَّخَاء والنَّدَى، والعَقْر للنَّيبِ[1]

وقولها :

أبكِي لِصَخرٍ إذَا ، نْاحَتْ مُطَوَّقةٌ ... حَمَامةٌ شَجْوَهَا ، وَرْقَاءُ بالوادِي
إذا تَلأَّمَ في ، زَغْفٍ مُضَاعَفَةٍ ... وصَارِمٍ مِثْلَ لَوْنِ المِلْحِ جَرَّادِ
ونَبْعَةٍ ذَاْتِ إرْنَانٍ وَوَلْوَلَةٍ ... ومَارِن العُودِ لا ، كَزٌّ ولا عادِ
سَمْحُ الخَلِيقَةِ لا، نكْسٌ ولا غَمَرٌ ... بَلْ باسِلٌ مِثْلُ ليثِ الغابةِ العادي
والمُشْبعُ القَوْمَ إن،هَبَّتْ مُصَرْصَرَةٌ ... نَكبَاءُ مُغْبَرَّةٌ، هَبَّتْ بِصُرّادِ
وَيْلُ أمِّ أعْوَادِ صَخرٍ أيّ أعْوَادِ ... للضَّيفِ والمُعْتفِي،والطَّارِقِ الجَادِي
مَاضي الهَوى مَرِسٌ،حِيْن القَنَا خُلَسٌ ... وبَيْتُهُ مَألَفٌ ، لِلْحَضْرِ والبَادِي
يُعْطِي الجَزيلَ ولا، يَلْحَى الجَليلَ ولا ... يَعْيَى السَّبيلَ إذا ما قِيلَ مَنْ هَادِي[2]

وقولها :

والحَرْبُ قَدْ رَكِبتْ، جَرْبَاءَ باقِرَةً ... حلّتْ على طَبَقٍ، مِنْ ظَهْرِهَا عَارِ
شُدُّوا المآزرَ حتى يَسْتَدِفَّ لَكُمْ ... وشَمِّرُوا إنَّهَا، أيَّامُ تَشْمَارِ
وابْكُوا فَتَى الحيِّ وافَتْهُ مَنيَّتُهُ ... في يَوْمِ نائِبَةٍ ، نابَتْ وأقْدَارِ
كَاْنَ ابْن عَمِّكُمُ ، مِنْكُمْ وضيفُكُمُ ... فيكُمْ فَلِمْ تَدْفَعُوا، عَنْهُ بإخْفَارِ[3]
حُلْوٌ حَلاَوَتُهُ، فَصلٌ مَقَالَتُهُ ... فَاشِ جُمَالَتُهُ، للعظم جَبَّارُ
حَمَّالُ ألويةٍ ، هَبَّاطُ أودِيَةٍ ... شَهَّادُ أنديةٍ ، لِلجَيشِ جَرَّارُ

(١) عبد الرحمن، ممدوح ، **المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر**، ص٣٢.
(٢) البطل، علي ، **الصورة في الشعر الجاهلي**، بيروت: دار الأندلس، بلا، ص٢٢١.
(٣) انظر: **ديوان الخنساء**، ص ١٥٤-١٥٧.

فَقُلْتُ لّها رَأَيْتُ الدَّهْرَ لـيس لـه مُعَاتِـبٌ وَحْـدَهُ ، يُـسْدِي وَنَيَّـاًرُ
فَبِـتُّ سَـاهِرةً ، لِلـنَّجمِ أرقبُـهُ حتَّـى أتَـى دُونَ غَـوْرِ الـنَّجمِ أسـتَارُ
لم تَرَهُ جارةٌ، يَمـشْي بـساحَتِها لِرِيَبـةٍ حـيْنَ يُخلْـي بَيْتَـهُ الجَـارُ
وما تراه ومـا، في البَيْـتِ يأكُلـهُ لكنَّـهُ بـارزٌ، بالـصَّحْنِ مِهْمَـارُ
قَدْ كَانَ خَالِصتي،مِنْ كُلّ ذِي نَسَبِ فَقَـدْ أصِـيبَ فَمَـا ، لِلعْـيَشِ أوْطَـارُ
مثل الرُّدْيْنِيِّ كَمْ ، تَنْفَـدْ شَـبِيبَتُهُ كأنَّـهُ تَحْـتَ طـيِّ البُـرْدِ إسْـوَارُ
لِيَبَكـهِ مُقتِّـرٌ ، أَفْنَـى حَرِيْبَتَـهُ دَهْـرٌ وحَاْلَفَـهُ ، بُـؤسٌ وإقْتَـارُ
ورُفْقَـةٌ حـارَ هَـادِيهُم بَمَهْلَكـةٍ كـأنَّ ظُلْمَتَهـا ، في الطُّخْيَـةِ القـاَرُ
جَوَّابُ قـاصِيَةٍ ، جَزَّارُ نـاصِيَةٍ عَقَّادُ ألويَةٍ ، لِلخَيْـلِ جَـرَّارُ(١)

وقولها :

مِنّا تغامِضُهً ، لـو كـان يَنْفَعُـهُ بَـأسٌ لـصادَفَنا ، حَيَّـاً أولي بَـاسِ(٢)

وقولها :

يا عَيْن جُودِي بَدمْعٍ غَيْـر إنْـزَافِ وأبْكي لِصخْرٍ فلـن ، يَكفيكـه كـافِ(٣)
كُوني كَوَرقَاءَ فِيْ، أفْنَـانِ غيلَتِهـا أو صَـائِحٍ في فُـرُوعِ النَّخْـلِ هَتَّـافِ
وأبكي على عَارضٍ بالَودْق مُحتفِلٍ إذا تَهاوَنَـتِ الأحـسابُ رَجَّـافِ
ومُنْزِل الضَّيْفِ إن، هَبَّتْ مُجَلْجِلَـةٌ تَرمِي بِـصُمّ سَـرِيع الَخْـسفِ وَسَّـافِ
أبا اليَتَـامى إذا ، ماشَتْوَةٌ حَجَـرت وفي المَزاحِـفِ ثَبْـتٌ غَيْـرُ وَقَّـافِ

وقولها :

تَبكْي عَلَى هَالكٍ، وَلّـى فـأورثَني عِنْـدَ التَّفَـرُّقِ حُزنـاً حُـرّهُ بَـاقِ

(١) المصدر السابق: ص ٣١٥-٣١٧.
(٢) المصدر السابق ؛ ص ٣٩٣-٤١٢.
(٣) المصدر السابق ؛ ص ٢٩٥-٣٠٠.

لو كَانَ يَشْفي سَقِيماًوَجْدُ ذي رَحِمٍ    أبْقَى أخِـــيْ ســـالماً، حُـــزْني وإشـــفَاقي
تَبْكـــي لفُرْقَتِــــهِ، عَــــيْنٌ مُفَجَّعَـــةٌ    ما إنْ يجفُّ لَهَـــا، مــن ذِكْـــره مِـــاقي (١)
خَطَّـــابُ أَنْديَـــةٍ، شَـــهّادُ أنجيَـــةٍ    لاَ وَاهِــــنٌ حِــــيْنَ تَلْقَـــاهُ ولا وَهِـــلُ
ضَخْمُ الدَّسِيْعَةِ سَهْلٌ حِـيْنَ تطرُقُــهُ    لا فَـــاحِشٌ بِـــرِمٌ، نكْـــسٌ ولا خَطِـــلُ (٢)

وقولها :

أقُولُ صِخْرٌلهُ الأحـــداثُ مِرْحُـــومُ    وكيفَ أكتُمـــهُ والـــدَّفعُ تَـــسْجِيمُ (٣)

وقولها :

يا عَيْنِ بَكِّي على صَـــخْرٍ لأشْـــجَانِ    يا عَيْنِ بَكِّي علـــى صَـــخْرٍ لأشْـــجَانِ
إنِّي ذكَرْتُ نَدَى صَـــخْرٍ فَهَـــيَّجَني    ذكرُ الحبيب علـــى سُـــقمٍ وأحْـــزانِ
طَلاَّعُ مَرْقَبَـــةٍ    مَنَّـــاعُ مَغْلَقَـــةٍ    وَرَّادُ مَـــشْرَبَةٍ    قَطَّـــاعُ أقْـــرانِ
شَهَّادُ أنْدِيَةٍ    حَمّـــالُ ألوِيَـــةٍ    قَطَّاعُ أوْدِيَةٍ    سَـــرْحانُ قِيْعَـــانِ (٤)

وتنهج الشاعرة نفس النهج في معظم مراثيها ، وخاصة حينما توظف ظاهرة " التـسميط " البلاغيـة لخدمة ظاهرة التوازي العروضي ، وتبدو هذه الظاهرة جلية في أبحر (٥): البسيط ، والطويـل ،والـوافر ، والمتقارب (٦).

---

(١) **المصدر السابق** ؛ ص ٣٨٧-٣٩٢.
(٢) **المصدر السابق** ؛ ص ٢٥٥.
(٣) **المصدر السابق** ؛ ص ٤٠٧-٤٠٩.
(٤) **المصدر السابق** ؛ ص ٣٠٥-٣٠٦.
(٥) **المصدر السابق** ؛ ص ٤١١-٤١٤.
(٦) **المصدر السابق** ؛ ص ٦٢-٦٥،٨٤-٩٥، ٢٣٠-٢٣٣، ٢٨١-٢٨٦، ٣٥١-٣٥٥.

# الصورة ومظاهر الحياة الجاهلية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي

د. ماهر المبيضين *

تاريخ تقديم البحث: ٢٨/٦/٢٠٠٦ — تاريخ القبول: ٢٩/١٠/٢٠٠٦

## ملخّص

يدرس هذا البحث موضوعات الصورة ومجالاتها في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي ومدى تعبيرها عن مظاهر الحياة الجاهلية، وبيَّن البحث أنّ موضوعات الصورة في شعره كانت نابعة من البيئة الجاهلية، وأنَّ هذه البيئة شكَّلت الإطار العام الذي ضمَّ صوره كلها، وقد ارتدَّت هذه الصورة في موضوعاتها إلى مجالات الحياة اليومية التي كـــان يعيـــشها الناس في عصره، والمشهد الطبيعي الذي كانوا يتحركون فيه، وبعض ملامح الثقافة والمعتقد.

## Abstract

### The Poetic Image and Aspects of Jahiliah Life in Bishr Bin Abi Khazem al-'Asdiy's Poetry

**Dr. Maher Mubaydeen**

This Paper studies the image in the poetry of Bishr ibn Abi Khazim al-'Asadi and its expressiveness of aspects of the Jahiliah life. The paper demonstrates that the image in al-'Asadi's stems from the Jahiliah environment. This image is a reflection of the daily life and an accurate expression of the Jahiliah era and the natural scene as well as the cultural codes and beliefs.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

**مدخل:**

يستهدف هذا البحث دراسة موضوعات الصورة ومجالاتها في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي[(١)]، ومدى تمثيلها مظاهر الحياة الجاهلية انطلاقا من مقولة مؤدّاها أنّ العملية الفنية متولّدة عن تجربة ذاتية يُعايشها الشاعر في حياته، ويستوحي معالمها وعناصر التعبير عنها من الواقع الذي يُعاينه ويتأثر به؛ فالحياة: "بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكوّنات الصورة، ولكنَّه لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقتها الموضوعية"[(٢)]؛ لذا فقد غدا من المتعارف عليه لدى النقاد أنَّ ذاكرة الشاعر تكون ملأى بأعداد هائلة من الصور، وأنَّ هذه الصور أو بعضها تُستَرْجع على نحوٍ انتقائيٍّ حالة الإبداع في أشكالٍ حسيَّة تتناسب وتجربة المبدع وحالته الوجدانية، وتنتظم داخل نسق مُتَّحد منسجم[(٣)].

ويُقصد بالصورة في هذا البحث: "أية هيئة تُثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة مُعبِّرة ومُوحية في آنٍ"[(٤)]. بغضِّ النظر عن الوسيلة البلاغية التي تتشكَّل فيها، أو الهيئة الحسية التي تتحول إليها، أو الحالة العاطفية التي تُعبر عنها.

وقد لاحظ الدارسون أنَّ موضوعات الصورة في شعر بشر كانت نابعة من البيئة الجاهلية، وأنَّ هذه البيئة شكَّلت الإطار الذي احتوى صوره عامة، وأنها ترتدّ من حيث اهتمام الشاعر إلى المجالات التالية بالترتيب:

أولاً: الحياة اليومية التي كان يُمارسها الناس في عصره.

ثانياً: المشهد الطبيعي الذي كان يتحرك فيه.

ثالثاً: المعتقد الديني والثقافة.

---

(١) انظر ترجمته في: ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م) الدينوري، ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد شاكر، ط٢، القاهرة، ١/ص٢٧٠.

القرشي، أبو زيد (ت ١٧٠هـ-٧٨٦م): **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، تحقيق علي محمد علي الهاشمي، ط٢، دار القلم، دمشق، ٢/ص٥٠٥.

وأبو عبدالله بن محمد، المرزباني (ت ٣٨٤هـ/٩٩٤م): **الموشَّح**، تحقيق علي محمد البجّاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥م، ص٨٠.

والأصفهاني، أبو الفرج (ت ٣٥٦هـ/٩٦٦م): **الأغاني**، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١١/ص١٠١.

وبلاشير، **تاريخ الأدب العربي**، تعريب إبراهيم الكيلاني، دمشق، ١٩٧٣م، ٢/٨٧.

وبروكلمان: **تاريخ الأدب العربي**، تعريب عبدالحليم نجار وآخرون، القاهرة، ١٩٧٣م، ١/ص١١٨.

والفريجات، عادل: **بشر بن أبي خازم الأسدي**، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، ١٩٨٢م، ص٥٤.

(٢) عبدالله، محمد حسن: **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، القاهرة، ص٣٣.

(٣) الرباعي، عبدالقادر: **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دراسة في النظرية والتطبيق، ط٢، مكتبة الكتّاني، إربد، ١٩٩٥، ص٨٠.

(٤) **المرجع السابق**، ص٨٥.

**أولاً: الحياة اليومية:**

**١. الظَّعائن:**

اهتمَّ بِشر بن أبي خازم كغيره من الشعراء الجاهليين بوصف الظعائن اهتماماً كبيراً، فقد ضمَّ ديوانه إحدى عشرة قصيدة تحدث فيها عن الظعائن[١]، ورسم في هذه القصائد صوراً فنية متعددة لها امتزج فيها الجمال الحسيّ والمعنويّ؛ ولعلّ أبرز هذه الصور الحديث عن الجمال الأخَّاذ للمرأة الظاعنة، وصغر سنّها، وعدم علمها ما يعلم النساء من الحب، وهي ترحل بكامل زينتها، وتكون هوادجها جميلة مزركشة، تعلوها مفارش ملوَّنة وتسترها كللٌ رقيقة حمراء، كما في قوله[٢]:

تَبيَّن خَلِيلي هَــلْ تــرى مِــنْ ظَعَــائنٍ ... غَرائــــرَ أبكـــــارٍ ببُرْقَـــةِ ثَمْـــــثَمِ[٣]
دَعَــــاهُنَّ ردْفِي فَــــارْعَوَيْنَ لِـــــصَوتهِ ... فَيـــا لَـــكِ بُعـــداً نَظْـــرةً مِـــنْ مُكلِّـــمِ
عَلـــيهنَّ أمثَـــالٌ خُـــدَارى وفَوقَهـــا ... مِـــنَ الـــرَّيطِ والـــرَّقمِ التَّهاوِيـــلُ كالـــدَّمِ

ويلاحظ أنّ معظم شعراء الجاهلية كانوا يبدأون حديثهم عن الظعائن بإعلان خبر الرحيل: "ويختار الشاعر منهم -في الغالب- صاحبين له يطلب إليهما أن يُحدِّقا معه في الجِمال التي تهيَّأت استعداداً للهجرة، ويتساءل عما يرى، أحقيقة أم وهم؟"[٤].

ويبدو أنَّ هذا المشهد قد روَّع الشَّاعر وأسلمه إلى ما يُشبه اللاوعي فراح يستعيد خيوطه حالمــاً، غير أنه سرعان ما يصحو ليجد رفاقه إلى جواره وقد شدُّوا مطيَّهم للرحيل، يقول بشر[٥]:

ومِنْهــا خَيَــالٌ مــا يَــزالُ يَرُوعُنــا ... ونَحــنُ بِــوَادِي الجَفْــرِ جَفْــرِ يَمْــبَمِ[٦]
إِذَا ما انْتَبَهــتُ لم أَجــدْ غَــيرَ فِتْيَــةٍ ... وغَـــيرَ مَطِـــيٍّ بِالرِّحَـــالِ مُخَـــزَّمِ

ويستقصي بشر صوراً متنوعة لهذا الجمال الأنثوي، فيتحدث عن جمال عَينيّ المرأة الظاعنة ووضاءة

(١) الأسدي، بشر بن أبي خازم (ت ٢٢ ق. هـ/٥٩٨م)، **الديوان**، تحقيق عزة حسن، ط٢، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٢م. الصفحات: ٤٩، ٦٤، ٦٥، ١٦٧، ١٩٣، ١٩٤. وانظر: عز الدين، حسن البنا: **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي دراسة في جماليّات الشعر الشفاهي**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٣، ص٨٥.

(٢) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص١٩٣.

(٣) الغرائر: جمع غِرَّة، وهي الجارية الشابة الحديثة السن التي لم تجرب الأمور، وبرقة ثمثم: اسم موضع، والبرقة: الرملة يخلطها حصى.

(٤) أبو سويلم، أنور: **الإبل في الشعر الجاهلي**، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٣م، ج١، ص٣٣.

(٥) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص١٩٤.

(٦) يمبم: هو ينبم، ويقال أينبم بالألف، وهو وادٍ شجير، والجفر في اللغة: البئر الواسعة القعر.

وجهها(١)، وسواد شعرها(٢)، وبياض أسنانها(٣)، وعذوبة ريقها، وامتلاء جسمها(٤).

وتبدو هؤلاء النِّسوة في مشهد الظعائن الذي يرسمه بشر مُنعَّماتٍ لم يَعرِفْنَ شظف العيش، وقد تبيَّن هذا في وُجوهِهن وتمثَّل في حُسنِ حَالِهِنَّ حُسنُ غذائهن، يقول(٥):

وَفِي الأَظْعَانِ آنِسةٌ لعوبٌ تَيَمَّمَ أَهلُها بَلداً فَسَاروا
مِن اللاَّتي غُذينَ بِغَيرِ بُؤْسٍ مَنازِلُها القُصَيْبَةُ فَالأُوارُ
غَذَاها قَارِصٌ يَجْرِي عَليهَا وَمَحْضٌ حِينَ تَنْبَعِثُ العِشَارُ(٦)

وتكون رحلة هذه الظعائن ليلاً قاصدة منابع المياه والأراضي الخصبة مُنكِّبة الأراضي الجدباء المُقْفِرة، كما في قوله(٧):

تَؤُمُّ بِهَا الحُداةُ مِياهَ نَخْلٍ وفِيهَا عَن أَبَانَيْنِ ازْوِرَارُ
بليلٍ مَا أَتَيْنَ عَلى أَرومٍ وشَابةَ عَنْ شَمَائِلِها تِعارُ(٨)

وهو يُميِّز في شعره بين أنواع من الظعائن، فثمَّة ظعائن قومه، كما في قوله(٩):

ولَيْسَ مُبَيِّنٌ فِي الدَّارِ إلاَّ مَبِيتُ ظَعائِنٍ وَصَدىً يَصِيحُ

وظعائن الخليط الذي يُقيم مع قومه فوقعت بينهم أُلفَة، كما في قوله(١٠):

بِأَحْسَنَ مِنْهَا إِذْ تَرَاءَتْ وذُو الهَوى حَزِينٌ ولكِنَّ الخَليطَ تَجَنَّبُوا

وقوله(١١):

فَانْهلَّ دَمْعِي في الرِّدَاءِ صَبَابَةً إِثْرَ الخَلِيطِ وَكُنْتُ غَيْرَ مُغلَّبِ
فَكَأَنَّ ظَعْنَهُمُ غَدَاةَ تَحَمَّلُوا سُفُنٌ تَكَفَّأُ فِي خَلِيجٍ مُغْرِبِ

(١) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص٢.
(٢) **المصدر السابق**: ص٧.
(٣) **المصدر السابق**: ص٦٣.
(٤) **المصدر السابق**: ص٢-٤.
(٥) **المصدر السابق**: ص٦٤.
(٦) القارص: اللبن الذي أخذ فيه الطعم. والمحض: اللبن الذي يُحلب وتذهب رغوته، والعِشار: الإبل لها عشرة أشهر من حملها إلى أن تنتج وبعدما تنتج بشهرين.
(٧) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص٦٢. وأبانان: جبلان هما: أبان وسلمى.
(٨) أروم وشابة: موضعان، وتعار: اسم جبل في بلاد قيس.
(٩) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص٤٩، وانظر: ص١٦٧، ص١٩٣.
(١٠) **المصدر السابق**: ص٨.
(١١) **المصدر السابق**: ص٣٥، وانظر في ذلك: ص٥٤، ص٦١، ص١٧٨.

وهم غالبا ما يرحلون فجأة ويحتملون مسرعين ولا يقى منهم أحد، يبدو هذا في قوله[١]:

أَلاَ ظَعَنَ الخَلِيطُ غَدَاةَ رِيعُوا ... بِشَبْوَةَ، فَالمَطِيُّ بِنَا خُضُوعُ

أَجَدَّ البَيْنُ، فَاحْتَمَلُوا سِرَاعاً ... فَمَا بِالدَّارِ إِذْ ظَعَنُوا كَتِيعُ

وظعائن الأعداء، ويأتي الحديث عنها في سياق تهديده لهم بالحرب وسخريته منهم، كما في قوله[٢]:

لَهُمْ ظُعُنَاتٌ يَهْتَدِينَ بِرَايَةٍ ... كَمَا يَسْتَقِلُّ الطَّائِرُ المُتَقَلِّبُ

فَوارِسُنَا بِالحِنْوِ لَيلَةَ نَازَلُوا ... كَفَى شَاهِدُوهُمْ لَوْمَ مَنْ يَتَغَيَّبُ

وهذه الإشارة المقتضبة لِظعنات الأعداء جاءت في سياق حديثه عن الهزيمة التي لحقت بهم، وهُنَّ يهتدين براية الحرب التي هي أشبه براية استسلام منها براية هزيمة[٣].

ويصف بشر مشاعره إزاء هذا المشهد المتكرر الذي طالما روّعه، فيصف شقاء قلبه، وشدّة وجده، وأشجان فؤاده، وسأقِفُ هنا عند نموذج واحد يُمثّل ذلك، يقول[٤]:

فَبِتُّ مُسَهَّداً أَرِقاً كَأَنِّي ... تَمَشَّتْ فِي مَفَاصِلِيَ العُقَارُ

أُرَاقِبُ فِي السَّماءِ بَنَاتِ نَعْشٍ ... وَقَدْ دَارَتْ كَمَا عَطَفَ الصِّوَارُ

وَعَانَدَتِ الثُّرَيَّا بَعدَ هَدْءٍ ... مُعَانَدَةً لَهَا العَيُّوقُ جَارُ

فهو لا يستطيع النوم، ولا يكاد يقوى على النهوض وحَمْل نفسه، وكأنَّ الخمر قد دبَّ دبيبها في مفاصله وعظامه؛ وهنا يأخذ الشاعر في مراقبة رحلة النجوم في السماء ورعيها، ولعلَّ مراقبة الشاعر لبنات نعش ذات علاقة بِفكرة العرب عن هذه النجوم وما اتَّصل بها من أساطير تُشير إلى قتل (الجدي) (نعشا)، لذا فإن بناته (بنات نعش) في مطاردة مستمرة للَّحاق بـ (الجدي) وأخذ الثأر منه[٥].

ورُبَّما أقام الشاعر، انطلاقاً من استيعابه ثقافة قومه، علاقة بين هذا القتل الأسطوري ورحلة بنات نعش وبين رحلة الظعائن التي شبهها بجماعة البقر الوحشي التي روَّعها أمرٌ ما فراحت تروغ منه، ممَّا سبَّبَ الهمَّ والتّسهيد للشاعر وهو يتبصَّر هذين المشهدين.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ بشراً كغيره من الشعراء ربط حديثه عن الظعن بالنخيل والسفن، إذ إنَّ للنخيل: "أهمية خاصة في وجدان العربي القديم، وجودها يرتبط دائما بمعنى الحياة والخصب والنَّماء...،

---

(١) الأسدي، بشر بن أبي حازم : **الديوان**، ص١٢٩، وانظر: ص٥٤، ص٦١.

(٢) **المصدر السابق**: ص١٢.

(٣) عز الدين، حسن البنا: **قصيدة الظعائن**، ص١٢٩.

(٤) الأسدي، بشر بن أبي حازم : **الديوان**، ص٦٥.

(٥) الشّامي، يحيى عبد الأمير: **النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢م، ص٨٠.

ويرتبط ذكر الظعائن بالسفن، وعلاقة الإبل بالسفن علاقة ممتدة الجذور في ذِهن الجاهلي، لا أظنها تقتصر على التشابه في الحركة والشكل، أنّ ما يفعله السراب من رفع لأشخاص الظعائن يُحوِّل حركتها إلى مـــا يُشبه انسياب السفن على صفحة الماء، وحركة أعناق الإبل المتموجة لا تبعد كثيراً عن تموُّج مقدم السفينة على سطح الماء"(١).

**٢. الرحلة:**

وبعد أن يظعنَ الأحبَّةُ يقف الشاعر على أطلالهم مناجيا مسائلاً فلا يسمع منها جواباً، فيتملّكـــه الهمُّ والأسى؛ فيتركها مرتحلاً، ومن هنا جاء وصف الرحلة في القصيدة الجاهلية لا باعتبار هذه الرحلة واقعاً يعيشه الناس فحسب، بل أصبح ذلك عنصرا بنائيًّا مُهماً في تلك القصيدة، وكان الانتقال إلى وصف الرحلة غالباً ما يتم بعلاقة أسلوبية مفضَّلة لدى بشر، وهي فعل الأمر المقترن بالفاء كما في قوله(٢):

فَـــسلِّ همَّـــك عـــن سَـــلْمى بنَاجِيـــةٍ خَطَّارةٍ تَغْتَلِـــي في السَّبْـــسَبِ القَـــذفِ(٣)
وجنْـــاءَ مُجْفَـــرةِ الجَنبـــيْنِ عَاسِـــفَةٍ بكُلِّ خَـــرْقٍ مَخُـــوفٍ غَـــيرِ مُعْتَـــسفِ(٤)

كما يلاحظ أن دوافع الرحلة تُمثِّل رغبة الشاعر في الخلاص من همومه وأحزانه ومأزقه، ولا أريد أن أتحدث هنا عن وصف بشر لناقته التي يذرع على ظهرها مناكب الأرض لأن ذلك بحاجة إلى دراســـة أخرى، وإنَّما أُشير إلى حديثه عن المَشاقِّ التي كان يواجهها في رحلته، والظروف القاسية التي تسير فيهـــا ناقته، كما في قوله السابق يصف مسيرها في أرض قفر بعيدة لم يسلكها أحد من قبل لأنها مُخيفة.

ويرسم بشر في قصائد أخرى معالم الأمكنة الصحراوية التي يسلكها، فيتحدث عـــن الفلـــوات الواسعة التي خَلت من الأنيس والمعالم، فيحار الطرف فيها فلا يدري إلى أي وجهة يسير، يبدو هذا المشهد في قوله(٥):

وَمُقْفِـــرةٍ يَحَـــارُ الطَّـــرفُ فِيهـــا عَلَـــى سَـــنَنٍ بِمُنْـــدَفَعِ الـــصُّداحِ

أمَّا زمان الرِحلة فهو (ليلة رجَبيّة) شديدة البرد، كما في قوله(٦):

فَبَاتَـــتْ عَليـــهِ لَيلـــةٌ رَجَبيَّـــةٌ تُكَفِّئُـــهُ رِيْـــحٌ خَرِيـــقٌ وتُمْطِـــرُ

(١) سويلم، أنور أبو: **الإبل في الشعر الجاهلي**، ج١، ص٤٢-٤٤.
(٢) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص١٥٨، وانظر: ص١٦٨.
(٣) الناقة الخطّارة: التي تخطر بذنبها في السير، أي تضرب يميناً وشمالاً من النشاط. وتغتلي: ترتفع وتسرع في السير، والسبسب: الأرض القفـــر البعيدة لا ماء بها ولا أنيس.
(٤) مجفرة الجنبين: أي عظيمة الجنبين، والعاسفة: مثل العسوف، وهي التي تمر على غير هداية فتركب رأسها في الـــسير. والخـــرق: الفـــلاة الواسعة، وغير معتنق: أي غير مقطوع.
(٥)الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص٤٥.
(٦) **المصدر السابق**، ص٨٢. وليلة رجبية: أي من ليالي شهر رجب، والخريق: الريح الباردة الشديدة الهبوب.

ويكون زمانها في يوم قائظ لافح الحر، كما في قوله(١):

تَجـــاوبُ هَامَهـــا فِـــي عَوْرَتيهـــا إِذَا الحِرْبَـــــاءُ أَوْفَـــــى بِـــــالبَراحِ

تلك هي عناصر الرحلة في شعر بشر: همٌّ يقضُّ مضجعه، وناقة صلبة قوية، وأرض واسعة مخيفة، وزمان صعب قاس. وعلى الرغم من ذلك فإنَّ اليأس لم يتسرَّب إلى نفس الشاعر، فإرادة الحياة قوية لديه، لذا فقد ظل يغُذُّ الخطا ليحقق هدفه، لينفرج هذا الموقف المتأزم بوصول الشاعر إلى مبتغاه، وهـــو غالبـــاً الممدوح، كما في قوله(٢):

لَّما تَخَالَجَـــتِ الأَهْـــواءُ قُلْـــتُ لَهَـــا حَـــقٌّ عَليــــكِ دُؤوبُ اللَّيـــلِ والـــسَّهَدُ
حتَّـــى تَـــزُوري بَنِـــي بَـــدْرٍ فَـــإِنَّهُمُ شُـــــمُّ العَـــرانِينِ لا سُـــودٌ وَلا جُعُـــدُ

وإخالُ أنَّ انتهاء الرحلة بالوصول إلى الممدوح ليست مجرد وسيلة من وسائل التكسب، وإنما هو تعبير عن إحساس مؤدَّاه أنَّ التغلَّب على الظروف الطبيعية والاجتماعية القاسية التي تُرغم الناس —أفـــراداً وجماعات إلى الارتحال- لا يتمُّ إلا بالتَّعاضد البشريِّ والعمران الاجتماعي مُمَّثلاً بالممدوح النَّموذج الذي غدا مناطا للاستقرار ورمزا للحماية والأمن والسكينة؛ لذا أشار الشاعر في الأبيات السابقة إلى تخالج الأهواء واختلافها، وجعلها السبب المباشر لرحلته، وبالتالي لعلها العامل الرئيس في رحلة الظعائن وخروجها مـــن مستقرها بحثاً عن الأمن. ولهذا فإنَّنا لو تأمَّلنا الصفات التي أسبغها بشر على ممدوحيه لألفينا أنَّها تدور حول أصلٍ واحد هو السكينة والاستقرار، فقرنهم بالجبل (رضوى) ووصفهم بالحلم والتَّعقل، ورجاحة الـــرأي، ونفاذ الفكر، وحماية الجار والإحسان إليه، وملاحقة الجناة للاقتصاص منهم. يقول(٣):

القَاعِـــدينَ إذا مَـــا الجَهْـــلُ قِـــيمَ بـــهِ وَالثَّـــاقِبين إذا مَـــا مَعْـــشَرٌ خَمَـــدُوا
لا جَارُهُمْ يَرْهَـــبُ الأَحْـــدَاثَ وَسْـــطَهُمُ وَلا طَرِيـــــدُهُمُ نَـــــاجٍ إِذَا طَـــــرَدُوا

ولا ريب في أنَّ هذه الصفات تُعبِّر عن حالة المخاض التي يعيشها المجتمع الجاهلي وهو يـــسعى إلى حالة من التصالح والاستقرار.

**٣. الحرب:**

استغرق الحديث عن الحرب كثيراً من الجهود الفنية للشاعر، وهذا يعود إلى الحروب المتعددة التي خاضها بنو أسد، ويُستشفُّ من الصور التي رسمها الشاعر لقومه كثرتهم العدديَّة، فقد اســـتباحوا (ســـنام

(١) الأسدي، بشر بن أبي حازم : **الديوان**، ص٤٥.
(٢) **المصدر السابق**: ص٥٧.
(٣) **المصدر السابق**: ص٥٧-٥٨.

الأرض إذ قَحطَ القِطارُ)[١]، وفرسانهم (كَمِثلِ اللَّيلِ ضَاقَ بهَا الفَضَاءُ)[٢] وهم يحيطون بالشاعر شباباً وشيباً[٣]، وإذا ما بسطوا نفوذهم على بلد فلا يستطيع أحد استباحته[٤]، وجيشهم (رَحِيبُ السَّربِ ليس له كِفاءُ)[٥] عريض الجانبين، لُهام، شديد الرُّكن[٦]، (أَرعن مُطْنِب)[٧]، كأنه (نَشَاصُ الثُّرَيَّا هيَّجتها جَنوبُها)[٨].

وتُوضِّح الصور بعض السمات المعنوية والقتالية للجيوش الأسدية، فهم (قَومٌ غِضاب)[٩]، متمرسون في القتال[١٠]، لا يَخِيمُون عن المنادي ولا يُروِّعُهم اللِّقاء[١١]، يشخصون لأعدائهم جهارا[١٢]، ويسمون إلى الحرب (سُمُوّ البُزْلِ في العَطَنِ الرَّحِيب)[١٣]، لابسين دروعاً سابغة وقوانس سناها كأنه (ضِرامٌ مَرَته الرِّيح في أعلى يَفَاعِ)[١٤] ويبدون على ظهور خيولهم أُسداً، أو (العِقبانُ طَارت لِلوِقَاعِ)[١٥].

وقد قذف هذا الجيش الرُّعب في قلوب القبائل المُعادية، فأخذت تَسدُّ الثَّنايا والطُّرق لئلاَّ يصل إليها، وامتنعت بعض القبائل عن إشعال النار حتى لا يهتدي الأسديون لها، في حين هربت قبائل من ديارها بحثا عن أماكن أكثر أمنا، يبدو هذا في قول بشر[١٦]:

وَشَبَّتْ طَيِّئُ الجَبَلينِ حَرْبَاً ... تَهِرُّ لِشَجْوِهَا مِنْهَا صُحَارُ
يَسُدُّونَ الشِّعَابَ إِذَا رَأَوْنَا ... وَلَيْسَ يُعِيذُهُمْ مِنَّا انْجحَارُ
وَأَصْعَدَتِ الرِّبَابُ فَلَيْسَ مِنْهَا ... بِصَارَاتٍ ولا بِالحُبْسِ نَارُ
وَأَنْزَلَ خَوْفُنَا سَعْدَاً بِأَرْضٍ ... هُنَالِكَ إِذْ تُجِيرُ وَلا تُجَارُ[١٧]

(١) الأسدي، بشر بن أبي حازم : **الديوان**، ص٧٣.
(٢) **المصدر السابق**: ص٤.
(٣) **المصدر السابق**: ص٢١.
(٤) **المصدر السابق**: ص٤٤.
(٥) **المصدر السابق**: ص٥.
(٦) **المصدر السابق**: ص٥.
(٧) **المصدر السابق**: ص٣٩.
(٨) **المصدر السابق**: ص١٦.
(٩) **المصدر السابق**: ص١٠.
(١٠) **المصدر السابق**: ص١١٠.
(١١) **المصدر السابق**: ص٦.
(١٢) **المصدر السابق**: ص١٦.
(١٣) **المصدر السابق**: ص٢٣.
(١٤) **المصدر السابق**: ص١١١.
(١٥) **المصدر السابق**: ص١١٠.
(١٦) **المصدر السابق**: ص٦٧-٦٩. تهر: تكره، وصحار: مدينة كبيرة في عُمان.
(١٧) سعد: هم بنو سعد بن زيد مناة بن تميم.

كذلك فهو لا يَكفُّ في شعره عن تهديد القبائل الأخرى، فعندما تَنَاهى إلى مَسامعه أنَّ بني سعد ابن عامر يُبيّتون –إثر الهزيمة التي حلَّت بهم يومي النِّسار والجفار- الثأر من بني أسد، هدَّدهم بشرٌ تهديداً عنيفاً، وذلك في قوله[١]:

فَأَبْلِغْ بَنِي سَعْدٍ وَلَنْ يَتَقَبَّلُوا　　رَسُولِي وَلَكِنَّ الحَزَازَة تُنْصِبُ
لَئِنْ شُبَّتِ الحَرْبُ العَوَانُ الَّتِي أَرَى　　وَقَدْ طَالَ إِبْعَادٌ بِهَا وَتَرَهُّبُ
لَتَحْتَمِلَنْ مِنْكُمْ بِلَيْلٍ ظَعِينَةٌ　　إِلَى غَيرِ مَوْثُوقٍ مِنَ العِزِّ تَهْرُبُ

وهو لا يفتأ يزهو على القبائل الأخرى بالأمجاد الحربيَّة التي حققها بنو أسد، كما في قوله[٢]:

فَسَائِلْ عَامِرًا وَبَنِي نُمَيْرٍ　　إِذَا مَا البِيْضُ ضَيَّعها المُضِيعُ
إِذَا مَا الحَرْبُ أَبْدَتْ نَاجِذَيْهَا　　غَدَاةَ الرَّوْعِ، والتَقَتِ الجُمُوعُ
بِنَا عِنْدَ الحَفِيظَةِ كَيْفَ نَحْمِي　　إِذَا مَا شَفَّهَا الأَمْرُ الفَظِيعُ
عَقَائِلَنَا ونَمْنَعُ مَنْ يَلِيْنَا　　بِكُلِّ مُهَنَّدٍ صَافٍ صَنِيعُ

ويُبُثُّ بشر في شعره أسماء كثيرٍ من القبائل التي أرهبتها قوَّة بني أسد أو تحالفت معها، فيذكر بني عقيل، وبني قشير، وبني سليم الذين أسكتهم الفزع فما يتحركون ولا ينطقون، وبني كلاب الذين لم يُنجِّهم الفرار، وأشجع الذين (ولّوا تيوساً)، وبني سُبَيْع[٣]، وبني عامر وبني تميم الذين (ولَّوْا شِلالاً مُرْمِلينَ بِكُلِّ قَاعِ)[٤].

ولا نجد في شعر بشر صورة فنية متنامية متكاملة للمشهد الحربي؛ ولعل هذا يعود إلى الحماسة العارمة التي كانت تملأ نفسه وهو يتحدث عن صعود نجم قومه في الحروب، وتفوقهم على القبائل الأخرى، لذا غلب على صوره الحربيّة الطابع الجزئي الذي يرسم لقطة تصويرية سريعة، ومن هذه اللَّقطات ما يُصوِّر هيئة المقاتلين الأسديين وقد خرجوا إلى القتال في الليالي القاسية حتى تجمَّد (وَدَك السَّديف) على لِحاهُم، فبدت وكأنها زهر الرَّاء الأبيض، وقد تجمَّد من شدة البرد، تبدو هذه اللقطة التصويرية في قوله[٥]:

وَشُعْثٍ قَدْ هَدِيتُ بِمُدْلَهِمٍّ　　مِنَ المَوْمَاةِ يَكْرَهُهُ الجَمِيعُ
تَرَى وَدَكَ السَّدِيفِ عَلَى لِحَاهُمْ　　كَلَوْنِ الرَّاءِ لَبَّدَهُ الصَّقِيعُ

(١) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص٨-٩، وللاستزادة: انظر: ص١٦٥، ص٢٠٧.

(٢) **المصدر السابق**: ص١٣٣-١٣٤.

(٣) **المصدر السابق**: ص٦٨-٧٢، وانظر: ص٩٣، ص٩٥.

(٤) **المصدر السابق**: ص١١١.

(٥) **المصدر السابق**: ص١٣٤. الودك: دسم اللحم والشحم، والسديف: قطع السنام.

وتكشف الصورة ما كان يدور في نفوس الجيوش الأسديَّة وهي تتقدم لغزو أعدائها، كما في البيت التالي الذي يَصفُ ما كان يرد على خواطرهم يوم النّسار، ممَّا قَدح زناد البطولة في نفوسهم[(١)]:

إِذَا مَـــا لَحِقْنَـــا مِـــنْهُمُ بِكَتِيْبَـــةٍ تُـــذُكِّرَ مِنْهَـــا ذَحْلُهَـــا وذُنُوبُهَـــا

وثمة لقطات تصويرية سريعة تُعبِّر عن عنف القتال وضراوته، كما في قوله يصف كثافة الرماح التي استهدفت بني كلاب[(٢)]:

وَحَـــيَّ بَنِـــي كِـــلابٍ قـــد شَـــجَرْنَا بِأَرْمَـــــاحٍ كَأَشْـــــطَانِ القَلِيـــــبِ

ويُصوِّر مطاردة فرسان بني أسد لأعدائهم وتتبّعهم لآثارهم، ويقرن ذلك بصورة الريـــاح تطـــرد وتسوق السَّحاب الجهام، وذلك إذ يقول[(٣)]:

بِنَـــا كَيـــفَ نَقْـــتَصُّ آثَـــارَهُم كَمَـــا تَـــسْتَخِفُّ الجَنُـــوبُ الجِهَامَـــا

وتتَّسم الصورة التي تصف ضراوة القتال بالحركة العنيفة واللمحة الدَّالة، كما في قولـــه يـــصف الرماح والنبال، وقد نشبت في نحور الأعداء فولّوا منهزمين، فتابعهم فرسان أســـد يـــضربون رؤوســـهم بسيوفهم كمن ينقضّ بمعوله على شجر ليقطعه[(٤)]:

رَمَوْهُمْ فَلَمَّا اسْتَمْكَنتْ مِـــنْ نُحُـــورهِمْ قِطَـــاعٌ خِفَـــافٌ رِيْـــشُها وَالْمَعَابِـــلُ
تَوَلَّـــوا عَلَـــيْهِم يَـــضْرِبُونَ رُؤُوسَـــهُمْ كَمَا تَعْـــضَدُ الطَّلْـــحَ الوَرِيـــقَ الْمَعَـــاوِلُ

وأشار إلى هذه الصورة الفنيَّة أحمد الجاسم بقوله: "وعلى هذا فإن بني أسد يُـــصوِّبون الأهـــداف الدقيقة، وهم فرسان ثابتون على سروجهم، وسواعدهم تُطلق السِّهام بعزم وهم يحصدون الأعداء كمـــا يُحصد الطلح"[(٥)].

واستحسن أبو هلال العسكري[(٦)] وصف بشر لسعة الطعنة وألم وقعها على الأعداء في قوله[(٧)]:

إِذَا نَفَـــــذْتُهُمُ كَـــــرَّتْ عَلَـــــيهِم بِطَعْـــنٍ مِثْـــلِ أَفْـــوَاهِ الخُبُـــورِ[(٨)]

وفي المقابل كان يُصوِّر حالة الأعداء لحظة التقائهم بفرسان أسد، ويرسم لذلك صورا ساحرةً تعبِّر

(١) الأسدي، بشر بن أبي حازم، **الديوان** :: ص١٧.
(٢) **المصدر السابق**: ص٢٣.
(٣) **المصدر السابق**: ص١٨٨.
(٤) **المصدر السابق**: ص١٧٥-١٧٦.
(٥) الجاسم، أحمد موسى: **شعر بني أسد في الجاهلية**، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٥م، ص١٢٥.
(٦) العسكري، أبو هلال (ت٣٩٥هــ/١٠٠٤م): **ديوان المعاني**، عُني بنشره مكتبة القدسي،القاهرة، ١٣٥٢هــ، ص٤٦.
(٧) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص٩٦.
(٨) الخبور: جمع الخَبْر، وهي المزادة العظيمة.

عن ارتباكهم وحَيرتهم، وقد أشرأبّت أعناقهم وهم يرون الجيوش الأسدية تنقضُّ عليهم من علٍ، وتتـــدافعُ تدافعَ السَّحاب(١):

فَلَمَّـــا رَأَوْنَـــا بالنِّـــسارِ كَأَنَّنَـــا  نَـــشَاصُ الثُّرَيَّـــا هَيَّجَتْهَـــا جَنُوبُهـــا
فَكَانُوا كَذَاتِ القِدْرِ لَمْ تَـدْرِ إِذْ غَلَـتْ  أَتُنْزِلُهَـــا مَذْمُومـــةً أَمْ تُـــذِيبُها

ويصوِّرهم في لقطة أخرى منهزمين وقد فقدوا صوابهم، فطاروا شعاعا في الأرض(٢):

سَـــمَوْنَا بِالنِّـــسَارِ بِـــذِي دُرُوءٍ  عَلَـــى أَرْكَانِـــه شَـــذَبٌ مَنِيْـــعُ(٣)
فَطَـــارَتْ عَـــامِرٌ شَـــتَّى شِـــلالاً  فَمَـــا صَـــبَرتْ وَمَـــا حُمِـــيَ التَّبِيْـــعُ

ويرتبط حديث بشر عن هزيمة الأعداء بتصوير جُثَثِهم وهي ملقاة على الأرض على وجوهها وقد أخذت الضِّباع تنهشها وتطوف بأشلائها(٤):

فَكَـــمْ غَـــادَرْتَ مِـــن كَـــابٍ صَـــرِيعِ  تُطِيـــفُ بِـــشِلْوِهِ عُـــرْجُ الـــضِّبَاعِ

ويرتبط الحديث عن هزيمة الأعداء بتصوير راياتهم، فقد كانت راية أسد يوم الجفار علـــى هيئـــة (الأسد)، وكانت راية تميم في صورة (العقاب)، وهنا يجعل الشاعر الصراع بين هاتين الرايتين، فإذا الأسد راية تعلو العقاب وتُلقيه أرضا لتدوسه الأقدام، تبدو هذه الصورة في قوله(٥):

وَرَأَوْا عُقَـــابَهُمُ المُدِلَّـــةَ أَصْـــبَحَتْ  نُبِذَتْ بِأَغْلَبَ ذِي مَخَالِـبَ جَهْـضَمِ(٦)

وغالبا ما كان بشر يُنهي قصيدة الحرب عنده بمشهدٍ تصويري يصف ما حَلَّ بنـــساء الأعـــداء، وكيف أنَّهنَّ أمسينَ سبايا، وقد حَملهُنَّ الأسديون على أقتاب غليظة وأسرعوا بهنَّ في الـــسَّير فـــدُميت أعجازهن، بل إنَّ خدمهم وعبيدهم كانوا يستحقبون نساءهم الجميلات ويتَّخذونهنَّ لهم، يقول(٧):

بَنِـــي عَـــامرٍ إِنَّـــا تَرَكْنَـــا نِـــسَاءَكُم  مِنَ الشَّلِّ والإِيْجَـــافِ تَـــدْمَى عُجُوبُهـــا
عَضَارِيطُنا مُـــسْتَحقِبو البِـــيضِ كَالـــدُّمَى  مُـــضَرَّجَةً بِـــالزَّعْفَرَانِ جُيُوبُهَـــا(٨)

(١) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص١٦.
(٢) **المصدر السابق**: ص١٣٥.
(٣) يوم النسار: بين بني أسد وأحلافها، وبين بني عامر وفيه قُتلت عامر.
(٤) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص١١١.
(٥) **المصدر السابق**: ص١٨٢.
(٦) الجهضم: القوي الشديد الذي إذا قبض على شيء مات مكانه من شدة القبضة.
(٧) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص١٩.
(٨) العضاريط: جمع عضروط، وهو الأجير الذي يخدم على طعام بطنه.

**٤. صور اجتماعية متفرقة:**

وثَمَّة مظاهر اجتماعية متفرقة صوَّرها بشر في شعره، فقد أشار إلى المُغنيات اللواتي يَعزفنَ على المَزاهِر، ووصف حَانةً زارها مع ثُلَّةٍ من أصدقائه، فاستقبلهم فيها فتيان قاما على خدمتهم وقدما لهم الأسماك والخبز، ثم يصور الزقاق التي كانت مصفوفة في الحانة والخمر يترف منها، يبدو هذا المشهد في قوله(١):

فَقَدْ أَرَانِي بِبَانقْيَاءَ مُتَّكِئاً　　يَسْعَى وَلِيدَانِ بالحِيْتَانِ وَالرُّغُفِ
وَقَهْوَةٍ تُنْشِقِ المُسْتَامَ نَكْهَتُهَا　　صَهْبَاءَ صَافِيَةٍ مِنْ خَمْرِ ذِي نَطَفِ
يَقُولُ قَاطِبُهَا لِلْشرْبِ قَدْ كَلَفَتْ　　وَمَا بِهَا ثَمَّ بَعدَ القَطْبِ مِنْ كَلَفِ
تَرَى الظُّرُوفَ وَإِنْ عَزَّ الَّذِي ضَمِنَت　　مَصْفُوفةً بَيْنَ مَبْقُورٍ وَمُجْتَلَفِ

ويظهر من الصور الخمريَّة أنَّ بَعض الناس كان يَتَّجرُ بها حتى غلب لفظ (التَّاجر) على بائعها(٢)، كما في الصورة الطريفة التالية التي يُشبِّه بها غُرْمُول الفرس بِزقٍّ خَلا مِمَّا فيه من الخمر فعلَّقه التاجر(٣):

وَخِنْذِيذٍ تَرَى الغُرْمُولَ منهُ　　كَطَيِّ الزِّقِّ عَلَّقَهُ التِّجَارُ

وتُظهِرُ الصورة التجارية بعض أساليب البيع والشراء عندهم، مثل (الكيل) و(المُعَايرة)(٤) وتشير إلى بعض التُّجار الفرس الذين كانوا يفِدِونَ إلى الجزيرة العربية وتَصِفُ هيئتهم (دَهَاقِينُ أَنبَاطٍ عَلَيهَا الصَّوَامِعُ)(٥)، كما تشير إلى بعض الدكاكين المشهورة آنذاك (دُكَّان العِبَادِيِّ) ويبدو أنَّ هذه الدُّكان كانت ضخمة وثيقة حتى إنَّه شبَّه ناقته بها في الصَّلابة والمتانة(٦).

وتردَّد ذكر السُّفن التجارية أكثر من مرة في شعر بشر(٧)، وقد قدَّمَ وصفاً طريفاً لسفينة ركبها، وكيف أنَّها كانت مصنوعة من ألواح ضخمة ضُمَّ بعضها إلى بعض بالمَسامير والخِيطان الوثيقة، وقد قُيِّدت حتى لا تمتصَّ الماء، ويصور الخوف الذي أخذ بمجامع قلوبهم بسبب الأمواج العالية والرياح القوية، حتى إنهم كانوا لا يَجرُؤون على النظر إلى هذه الأمواج من هولها، وكانت هذه السفينة مُحَمَّلة بأنواع الطِّيب من العُود الهِنديّ والرَّند والمِسك بالإضافة إلى الأسلحة، ولعل صُنوف هذه البضائع يشير إلى أنَّ هذه

---

(١) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص١٥٩. بانقياء: ناحية من نواحي الكوفة بأرض النجف جيدة الخمر.
(٢) عبدالرحمن، نصرت: **الصورة الفنيَّة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢م، ص٤٨.
(٣) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص٧٦. والغرمول: وعاء الذكر.
(٤) **المصدر السابق**: ص٥٧.
(٥) **المصدر السابق**: ص١١٣.
(٦) **المصدر السابق**: ص١٢٠.
(٧) **المصدر السابق**: ص٣٥، ص١٧٠.

السفينة كانت قادمةً من الهند، تبدو صورة هذه السفينة في قوله[١]:

مُعَبَّدةِ السَّقَائفِ ذَاتِ دُسْرٍ ... مُضَبَّرَةٍ جَوانِبُهَا رَدَاحِ
إذَا رَكِبَتْ بِصَاحِبِهَا خَلِيجاً ... تَذَكَّرُ مَا لَدَيْهِ مِنْ جُنَاحِ
يَمُرُّ المَوْجُ تَحْتَ مُشَجَّراتٍ ... يلَينُ المَاءَ بالخُشُبِ الصِّحَاحِ
وَنَحْنُ عَلَى جَوَانِبِهَا قُعُودٌ ... نَغُضُّ الطَّرْفَ كَالإبِلِ القَمَاحِ[٢]
فَقَدْ أُوقِرْنَ مِنْ قُسْطٍ وَرَنْدٍ ... وَمِنْ مِسْكٍ أَحَمَّ ومِنْ سِلاحِ

ويُستَشف من شِعر بشر بعض البضَائع التي كانت تُباع في الأسواق مثل (المَلاب) وهو صنف من العطور[٣]، والملابس المُذْهَبَة[٤]، شديدة البياض، والثياب (الأَتحَميَّة)[٥]، و(النَّصع الحِمْيَريِّ) وهي ثياب شديدة البياض، و(الخُمُر) البيضاء[٦]، والثياب اللينة الرقيقة، والخَزّ المُوشَّى[٧]، والقُرْطُف[٨]، والقُطُوع والطَّنافس[٩]، والسُّتُور المُزَرْكَشة التي كانتْ تُلقى على الرَّكائب[١٠]، والقَلائد التي تُتَّخذ من الدُّر والجُمان[١١]، وأَسْورة العَاج[١٢]، والأوعية المُعجَبة وقد شبَّه بها رحم الأتان[١٣]، والزُّجَاج[١٤].

ونقِفُ على بعضِ الحِرف التي كان يُمارسها القوم آنذاك، مثل (الخَرَّاز) الذي يُعدُّ خيوط الجلد لعمله[١٥] مستخدماً (أطراف الأَثافِي) في ثقب المَزاودِ عند الخَرز[١٦]، والحدَّاد النافخ الكِير[١٧]، والصَّنَّاع في

(١) الأسدي، بشر بن أبي حازم، **الديوان** : ص٤٧-٤٨.
(٢) الإبل القَماح: التي ترفع رؤوسها وتغضّ البصر عند الحوض ولا تشرب الماء لشدّة برده أو لعلّة أخرى.
(٣) الأسدي، بشر بن أبي حازم، **الديوان**: ص٣٢.
(٤) **المصدر السابق**: ص٣٣.
(٥) **المصدر السابق**: ص٤٣.
(٦) **المصدر السابق**: ص٧٧.
(٧) **المصدر السابق**: ص١٩٣.
(٨) **المصدر السابق**: ص١٥٤.
(٩) **المصدر السابق**: ص١٣١.
(١٠) **المصدر السابق**: ص١٩٣.
(١١) **المصدر السابق**: ص١٦٢، ص٨٣.
(١٢) **المصدر السابق**: ص٥١، ص٥٣.
(١٣) **المصدر السابق**: ص٣٦.
(١٤) **المصدر السابق**: ص١٩٨.
(١٥) **المصدر السابق**: ص٨٣.
(١٦) **المصدر السابق**: ص١٤٩.
(١٧) **المصدر السابق**: ص٥٤.

تشكيل الأصداف[١]، والطّالِي الذي يطلِي الأواني النُّحاسيَّة[٢]، ومن الصور الطريفة في هذا السياق صورة (الوَاشِمة) التي تَشِمُ النِّساء على أذْرعهن بالنُّؤور[٣]، ومن هذه الصِّناعات صناعة الدُّمَى، ويبدو أن صَنعاء كانت مشهورة بها، وقد وردت في شعر بشر باعتبارها مثلا في الجمال، حيث قَرَنَ جمال صاحبته بها[٤]:

كَـــأَنَّ عَلَـــى الحُـــدُوجِ مُخَـــدَّراتٍ دُمَـــى صَـــنْعَاءَ خُـــطَّ لَهَـــا مِثَـــالُ

ومن صور الحياة اليومية التي رسمها بشر صورة الصَّائد الذي يَحترف الصَّيد ويجعل منــه معاشــه وكَسْبَه، وثمَّة صورة مُثيرة يرسمها بشرٌ لأحد الصَّائدين؛ فهو أَشْعَث أغبر سريع خفيف اللَّحم، كأنه الذئب يترصَّد فريسته بين الأشجار، وعندما يعود إلى منزله يتحلّق أطفاله العِجَاف حوله عابسين كأنهم اليَعاسِيب في الصخور[٥]:

وبَـــاكَرَهُ عِنـــد الـــشُّرُوق مُكَلَّـــبٌ أَزلُّ كَـــسِرْحَانِ القَـــصَيْمَةِ أَغْـــبَرُ
أَبُو صِـــبْيةٍ شُـــعْثٍ تُطِيـــفُ بِشَخْـــصِهِ كَـــوالِحُ أَمْثَـــالُ اليَعاسِـــيبِ ضُـــمَّرُ

أما منظر الصيد نفسه فيبدو فيه (المُكَلَّب) يَشلِي كلابه إثر ثور وحشيّ، فتدركه وتدور بينها وبين الثور معركة عنيفة تكون الغلبة فيها للثور، وعندما يرى المُكَلَّب ما حَلَّ بكلابه يَصِيت بها، فتأتيه مـــسرعة وقد أثخنتها الجراح، يبدو هذا المشهد في قول بشر[٦]:

فَبَـــاكَرَه عنـــد الـــشُّروق غُدَيَّـــةً كِلابُ ابنِ مُرٍّ أَو كِـــلابُ ابـــنِ سِـــنْبِسِ[٧]
فَأَرسَـــلها مُـــسْتَيقِنَ الظَّـــنِ أَنَّهَـــا سَتَحْدِسُـــهُ فِـــي الغَيـــبِ أَقْـــربَ مَحْـــدِسِ
وَأَدْرَكْنَـــهُ يَأْخُـــذْنَ بالـــسَّاقِ والنَّـــسا كَمَـــا خَـــرَّقَ الوِلْـــدَانُ ثَـــوْبَ المُقَـــدِّسِ[٨]
فَـــأَزْهَقَ زِنْبَاعَـــا وَأَتْلَـــفَ فَارِغَـــاً وَأَنْفَـــذَهُ مِنْهَـــا بِطَعْنَـــةِ مُخْلِـــسِ
فَلَمَّـــا رَأَى رَبُّ الكِـــلابِ عَـــذِيرَهَا أَصَـــاتَ بِهـــا مِـــنْ غَـــائِطٍ مُتَـــنَفِّسِ
وَمَـــرَّ يُبَـــارِي جَانِبَيْـــهِ كَأَنَّـــهُ عَلَـــى البِيـــدِ والأَشْـــرافِ شُـــعْلَةُ مُقْـــبِسِ
يَقُـــوُم إِذا أَوْفَـــى عَلَـــى رَأْسِ هَـــضْبَةٍ قِيَـــامَ الفَنِيـــقِ الجَـــافِرِ المُتَـــشَمِّسِ

(١) الأسدي، بشر بن أبي خازم : **الديوان**، ص١٠٢.
(٢) **المصدر السابق**: ص١٩٨.
(٣) **المصدر السابق**: ص٩٥.
(٤) **المصدر السابق**: ص١٦٧، وللاستزادة، انظر: ص١٩.
(٥) **المصدر السابق** ، ص٨٤.
(٦) **المصدر السابق**: ص١٠٣-١٠٤.
(٧) ابن مرّة وابن سنبس: صائدان من طيء.
(٨) المقدِّس: الرَّاهب الذي يأتي بيت المقدس.

وتُوحي الصورة في شعر بشر ببعض العَادات التي كان يمارسها القوم آنذاك، مثل إسْبال ذوي الجاه ثيابهم تحت كُعوبهم[١]، ورَقْي الإنسان عندما تَلْدغه أفعى[٢]، وطرح الأسير أرضاً[٣]، ورفع الضَّريح عن الأرض[٤]، وزيارة قبور الموتى، وتَوطُّؤ النِّسَاء المَقاليت جُثَّة القَتيل إذا كان سيداً كريماً حتى يعيش أبناؤها، كما يبدو في قوله[٥]:

تَظَلُّ مَقَالِيتُ النِّسَاءِ يَطَأْنَهُ ... يَقُلْنَ: أَلا يُلْقَى على المَرْءِ مِئْزَرُ

وتعكس الصورة تفاوتاً اجتماعياً واضحاً بين الأغنياء والفقراء في العصر الجاهلي، فالأغنياء يعيشون في مقعد نهاء وروضٍ بالصحارى مُنَوَّر، يشربون الخمر، ويجتمعون على الميسر، ويُنَاغُونَ الحِسَان[٦]، وهم كذلك يمنحون الكُومَ الهِجَان مع أولادها[٧]، ويَهبُون القيّنات شَبه الرَّبرب[٨]، ويُطعِمون أضيافهم النُّوق السَّمينة الفتيَّة[٩]، أما نساؤهم فَغُذين من غير بؤس ويجري عليهن القَارِص والمَحْض[١٠].

ويقابل ذلك صورة الإنسان الفقير، ولا سيما (أُمَّهات العِيال) اللاَّتي لا يَجدنَ مَنْ يقوم عَليهن[١١]، ويرسم بشر صورة مُؤَثِّرَة لإحداهُن، تبدو فيها وهي ترتدي ثيابا رثَّة وحولها أبناؤها يتضوَّرون جوعاً فتُسكِتهم بالماء، يقول[١٢]:

لِيبكِكَ الضَّيفُ والمُجَالِسُ والـ ... حَيُّ المُخَوِّي وطَامِعٌ طَمِعَا
وَذَاتُ هِدْمٍ بَادٍ نَوَاشِرُها ... تُصْمِتُ بِالمَاءِ تَوْلَباً جَدِعا

## ثانياً: الصُّورة والمَشْهد الطَّبيعيّ:

ذكر بشر أنواعا متعددة من النَّبات في شعره، مثل الأراط والأَراك والأَقاح والأَلاء، والبَان والخِلاف والرَّاء والرَّند، والرَّيط، والسِّدر، والسَّلم والضّال والعُبريّ والعَرْعَر[١٣].

(١) الأسدي، بشر بن أبي حازم: **الديوان**، ص٦٦.
(٢) **المصدر السابق** ، ص٢١٧.
(٣) **المصدر السابق**: ص١٠٣.
(٤) **المصدر السابق**: ص٢٥٠.
(٥) **المصدر السابق**: ص٨٨. المقاليت: جمع مقلات، وهي المرأة التي لا يعيش لها ولد.
(٦) **المصدر السابق**: ص١١٩.
(٧) **المصدر السابق**: ص٣٩، وانظر: ص٢٠٠.
(٨) **المصدر السابق**: ص٣٨.
(٩) **المصدر السابق**: ص١٣٦.
(١٠) **المصدر السابق**: ص٦٤.
(١١) **المصدر السابق**: ص١٧٤.
(١٢) **المصدر السابق**: ص١٢٧.
(١٣) **المصدر السابق**: ص٥١، ص١٨٧، ص٤٣، ص٨١، ص١٣٥، ص١٤٦، ص١٣٤، ص٤٨، ص١٩٣، ص٢، ص٢١٤، ص١٤٣، ص١٦٧.

وقد وردت تلك النباتات في سياقاتٍ شعريةٍ متنوعة، وتَختفي وراء بعضها أبعاد إنسانية، فقد جاءت الإشارة إلى الأَراك في سِياق حديثه عن أحزانه (أَرَاكِيَّة)، مُكَنِّيَاً بهذه الكلمة عن (الحَمائم) التي اتخذها أنموذجاً للحزن، يقول[1]:

أُبكِّي بُكاءَ أَراكِيَّةٍ عَلَى فَرْعِ سَاقٍ تُنَادِي حَمَامَا

وجاء حديثه عن العَرعَر والبَان مُتمِّما لصورة الجبل، وما هو عليه من وعورة[2]:

وَصَعْبٌ يزِلُّ الغَفْرُ عَنْ قُذُفاتِهِ بِحَافَاتِهِ بَانٌ طِوالٌ وَعَرْعَرُ[3]

وتبدو (الأَرطَاة) مَربعاً للثور الوحشيّ في ليلة (رَجَبِيَّة) مظلمةٍ شديدةِ البرد[4]، حيث ينام في حِقْفها[5]، فإذا ما اشتدَّ البرد أخذ يحفر أصلها ليهيّئ لنفسه كناساً يأوي إليه[6].

ويطول المقام لو تقصَّينا السِياقات الشعرية التي وردت فيها تلك النباتات، ولكنَّ ما وردَ يَشِفُّ عن مسألة مَفادها أنَّ صورة النبات في شعر بشر تعكس بيئة صحراوية، وأنَّ هذا النبات يَرِدُ للتعبير عن حالة شعوريَّةٍ معينة لدى الشاعر.

وعلى الرغم من غلبة الصورة الصحراوية على شعر بشر فإننا نقف على كثير من الصُّور التي تُمثِّل الحياة الزراعية، وهي في الغالب صور جميلة زاهية، كما في الأبيات التالية التي يُصور فيها الأراضي الخصبة التي انهمر عليها الغيث وغدت مرعىً خصيباً لنُوقِهم التي قرَّت أعينها فيها[7]:

فَإنَّ الجِزْعَ جِزْعَ عُرَيْتِنَاتٍ وبُرْقَةَ عَيْهَلٍ مِنْكُم حَرَامُ[8]
سَنَمْنَعُها وَإنْ كَانَتْ بِلاداً بِهَا تَرْبُو الخَواصِرُ والسَّنَامُ
بِها قَرَّتْ لَبُونُ النَّاسِ عَيْناً وَحَلَّ بِهَا عَزَالِيَهُ الغَمَامُ[9]

ويُصوِّر في أبيات أخرى سهلاً خصيباً مُمْرَعاً طال نبته وتَميَّز على غيره، وبدا النبات كأنَّه شامة في وجهه[10]:

(١) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**: ص١٨٧.
(٢) **المصدر السابق**: ص٨١.
(٣) صعب: أي الجبل، والغَفر: ولد الأروى، وهو الوُعول، وتسكن شغاف الجبال. وقذفات الجبال: ما أشرف من رؤوسها.
(٤) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص٥١.
(٥) **المصدر السابق**: ص٥٥.
(٦) **المصدر السابق**: ص٨٢.
(٧) **المصدر السابق** ، ص٢٠٧-٢٠٨.
(٨) عُرَيْتنات: اسم وادٍ، وبرقة عيهل: موضع.
(٩) اللبون: النّوق ذوات اللبن، والعزالي: جمع عزلاء، وهي فَمُ المزادة.
(١٠) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص٢٠٨.

وغَيْثٍ أَحْجَمَ الرُّوَّادُ عَنْهُ ... بِهِ نَفَلٌ وَحَوذَانٌ تُؤَامُ
تَغَالَى نَبْتُه واعْتَمَّ حَتَّى ... كَأَنَّ مَنَابِتَ العَلَجَانِ شَامُ

وغدت الطبيعة مصدراً هاماً من مصادر الصورة في شعر بشر وأمدَّته بفيض وافرٍ من الصور؛ ولعلَّ هذا يدلُّ على أنَّهُ كان يراها نموذجاً يقيس عليها الأشخاص والأشياء والمعاني، كما في قوله يصف هيئة الظعائن وقد مالت قليلاً على ظهور الإبل ويقرنها بـ (نَخِيل مُحَلّم) الذي أثقله الثَّمر فانحنى[١]:

كَأَنَّ حُمُولَهم لَمَّا اسْتَقَلّوا ... نخيلُ مُحَلَّمٍ فيها انْحِنَاءُ

ويتضمَّن شعر بشر إشارات موحية إلى بعض الجَنائن والبساتين مثل (جنَّة يَثْرِب) التي شبَّه بها النُّوق ومعها أولادها[٢]:

وَالَمانِحُ المِئةَ الهِجَانَ بِأَسْرِهَا ... تُزْجَى مَطَافِلُهَا كَجَنَّةِ يَثْرِبِ

ويعود إلى مثل هذه الصورة فيشبّه الإبل التي يَهبها الممدوح بـ(جَنَّة مَلْهَم) في الجمال والكثرة، فيقول[٣]:

وَأَوْهَبُ لِلكُومِ الهِجانِ بِأَسْرِها ... تُسَاقُ جَميعاً مِثْلَ جَنَّةِ مَلْهَمِ

وتَرُوق صورة ذَنب النَّاقة بكثافته وحركته بشرا فَيقرنها بعذْق نَخْلٍ كَثير الحمل جَنِيّ الثَّمر[٤]:

كَأَنَّ على أَنْسَائِهَا عِذْقَ خَصْبَةٍ ... تَدَلَّى مِنَ الكَافُورِ غَيرَ مُكَمَّمِ

غير أنَّ قوائم الناقة تبدو بعد أن أتعبها السير في الهاجرة كأنها أعمدة صفصاف[٥]:

فَأَبْقَى الأَيْنُ والتَّهْجِيرُ مِنْهَا ... شُجُوبَاً مِثْلَ أَعْمِدَةِ الخِلافِ

ويقرن جمال المرأة ببعض مظاهر الجمال في الطبيعة، فهو مثلاً يستمد صورته في وصف سواد شعر المحبوبة وتجعّده من عناقيد النَّضيج من ثمر الأراك[٦]:

رَأَى دُرَّةً بَيْضَاءَ يَحْفِلُ لَوْنُها ... سُخَامٌ كَغِرْبَانِ البَرِيرِ مُقَصَّبُ

وحين يتأمل جمال المرأة يقف عند محاسن أسنانها فيقرنها بـ (أُقْحُوانٍ جَلاه غِبّ سَارِية قطار)[٧]، وبـ (الأَقاحِي النَّديّ)[٨].

(١) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**: ص٢، وللاستزادة، انظر: ص١٣.
(٢) **المصدر السابق**: ص٣٩.
(٣) **المصدر السابق** ، ص٢٠٠.
(٤) **المصدر السابق**: ص١٩٦.
(٥) **المصدر السابق**: ص١٤٦. والشُّجوب: القوائم وعمد البيوت.
(٦) **المصدر السابق**: ص٧.
(٧) **المصدر السابق**: ص٣.
(٨) **المصدر السابق**: ص٤٣.

ويتخذ بشر المنظر الطبيعي إطاراً لبعض صوره، بحيث تتحرك الصورة فيه وتتفاعل معه، كما في قوله يصف جمال صاحبته ودلالها وقد ارتَدتْ ثياباً جميلة فيشبِّهها برشأ يرعى في وادٍ مُمرعٍ وَيَنُوش أغصان الضَّال الرقيقة، وبظبية مُوشَّحة تتطاول وترفع أيديها لتتناول أغصان السَّلم، يبدو هذا المنظر في قوله[١]:

كَــأَنَّ الأَتْحمِيَّــةَ قَــامَ فِيهــا ... لِحُــسْنِ دَلالِهــا رَشَــأٌ مُــوافِي
مِنَ البِــيضِ الخُــدودِ بِــذِي سُــدَيرٍ ... يَنُــشْنَ الغُــصْنَ مِــنْ ضَــالٍ قِــضَافِ
أَوِ الأَدْمِ المُوشَّــحةِ العَــواطِي ... بأَيْــدِيهنَّ مِــنَ سَــلَمِ النِّعَــافِ[٢]

فإذا ما انتقل بشر للذم اختار من النبات ما يلائم هذه الغاية، كما في قوله يهجو بُجَيرا الذي يخدع الناس بمظهره فيقرنه بشجرة الألاء ذات الورق الجميل ولكنَّه مرُّ المَذاق[٣]:

فَــإِنَّكُم ومِــدْحَتَكُم بُجَيْــراً ... أَبَــا لَجَــأٍ كَمَــا امتُــدِحَ الأَلاءُ[٤]
يَــراهُ النَّــاسُ أَخْــضَرَ مِــنْ بَعِيــدٍ ... وتَمْنَعُــهُ المَــرَارَةُ وَالإِبَــاءُ

**ثالثاً: الصورة والمعتقد والثقافة:**

ثمَّة صورٌ دينيَّةٌ متعددة في شعر بِشرٍ يُمكن أن تساعد في إلقاء بعض الضّوء على معتقدات القوم آنذاك؛ فقد ورد ذِكر لفظ الجلالة (الله) مرتين في شعره، الأولى في سياق التعجب من القبور، وذلك في قوله[٥]:

للهِ دَرُّ القُبُــورِ مَــا حُــشِيَتْ ... أَرْوَعَ شِــبْهاً لِلبَــدْرِ إِذْ سَــطَعَا

والثانية في سياق الدُّعاء في قوله[٦]:

أَجَبْنَا بَنِي سَعدِ بــنِ ضَــبَّةَ إِذْ دَعَــوا ... ولله مَــوْلَى دَعْــوَةٍ لا يُجِيبُــهَا

وثمَّة صورة تتصل بعقيدة الجَاهِليين آنذاك اتصالاً وثيقاً وهي حجُّهم إلى الكعبة، فقد أقسم في إحدى قصائده (بِربِ الدَّامِياتِ نُحورُها)، وبالنُّوقِ نفسِها، وذلك في قوله[٧]:

(١) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**: ص١٤٣، وللاستزادة، انظر: ص٨.
(٢) العواطي: الظِّباء التي تتطاول وترفع أيديها وتضعها على الغصن لتناول الشجر، والنِّعاف: جمع نعف، وهو السفح ينحدر من حزونة الجبل، ويرتفع عن منحدر الوادي.
(٣) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص٣-٤.
(٤) الألاء: شجر الدُّفلى، ويكون حسن المنظر مُرَّ الطَّعم.
(٥) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص١٢٤.
(٦) **المصدر السابق**: ص١٥.
(٧) **المصدر السابق**: ص٨-٩.

حَلَفتُ بِربِ الدَّامِياتِ نُحُورُها وَمَا ضَمَّ أَجْوازُ الجِواءِ ومِذْنَبُ
وبِالأَدْمِ يَنْظُرْنَ الجِلالَ كَأَنَّهَا بِأَكْوَارِهَا وَسْطَ الأَرَاكَةِ رَبْرَبُ

ومن الصور الدينية التي تحمل ظلالاً وثنيَّةً في شعر بِشر صورة (البَلِيَّة) وهي ناقة المتوفى التي كانت تُشدُّ عند قبره، وتُحرم من الطعام والشراب حتى تُبلى: "وكانوا إذا مات الرجل بَلُوا ناقته أو بعيره، فعكسوا عنقها وأداروا رأسها إلى مؤخرها، وتركوها في حفيرة لا تُطعَم، ولا تُسقى حتى تموت. وربّما أُحرقت بعد موتها وربَّما سُلِخت ومُلئ جلدها تماماً، وكانوا يزعمون أنَّ من مات ولم تُبلَ عليه حُشِر ماشياً، ومَنْ كانت له بليَّة حُشِر راكباً على بليَّته"(١)، وقد شبَّه سنام ناقته بجثمانها، وذلك في قوله(٢):

أَمُوناً كَدُكَّانِ العِبَادِيِّ فَوقَهَا سَنَامٌ كَجُثْمَانِ البَلِيَّةِ أَتْلَعُ

ومن الصور الدينية الوثنية إشارته إلى (إِسَاف) وهو صنم كانت العرب في الجاهلية تنحر عنده في مكة وتَتمسَّح به، وتُظهِر الصورة النِّساء والحَوائضِ لا يَقتربنَ من (إِسَاف) حتى يَطهُرن، وقد عبدهما خُزاعة وقريش ومن حجَّ البيت بعد من العرب(٣)، يقول(٤):

عَليهِ الطَّيرُ مَا يَدْنونَ مِنْهُ مَقَامَاتِ العَوَارِكِ مِنْ إِسَافِ

وتحمل بعض الصور الدينية في شعر بشر ظلالا كتابية ومعرفة ببعض قصص الأنبياء، فقد أشار في إحدى قصائده إلى يوسف عليه السلام وإخوته، وذلك في قوله(٥):

فَقُلْ كَالذِي قَال ابنُ يَعْقُوبَ يُوسُفٌ لإِخْوَتِهِ وَالحُكْمُ فِي ذَاكَ رَاسِبُ

والذي قاله يوسف لإخوته: "تقدَّموا إليَّ، فتقدموا، فقال: أنا يوسف أخوكم الذي بِعتموه إلى مصر، والآن لا تتأسفوا ولا يَشُقُّ عليكم أنكم بِعتموني إلى هاهنا، فإنَّ الله قد بعثني قُدَّامكم لأحييكم"(٦).

وجاءت بعض الصُّور ذات طابع نصراني، مثل صورة الصُّلبان التي تُنْصب وسط البيعة، كقوله(٧):

إِذَا غَدَوْا وَعِصِيُّ الطَّلحِ أَرجُلُهُمْ كَمَا تُنَصَّبُ وَسْطَ البِيْعَةِ الصُّلبُ

(١) أبو سويلم، أنور ، **الإبل في الشعر الجاهلي**، ١/ص٢٤٣.
(٢) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص١٢٠.
(٣) ابن الكلبي (ت ٢٠٦هـ/٨٢١م): **كتاب الأصنام**، تحقيق : أحمد زكي، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، الدار القومية للنشر، القاهرة، ١٩٢٤م، ص٩.
(٤) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**: ص٢٣٣.
(٥) **المصدر السابق**: ص٤٢.
(٦) سفر التكوين، **دار الكتاب المقدسي في الشرق الأوسط**، إصحاح (٤٥)، ص٧٧.
(٧) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص٢٢٧. والبِيعة هنا: كنيسة النصارى.

وصورة تعلُّق الوِلدان النَّصارى بِثَوبِ الرَّاهب الذي جاء من بيت المقدس تبركا به[١]:

وَأَدْرَكْنَـــهُ يَأْخُـــذْنَ بِالـــسَّاقِ والنَّـــسا كَمَـــا خَـــرَّقَ الوِلْـــدَانُ ثَـــوْبَ الْمُقَـــدِّسِ

وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ بشراً كان ذا ثقافة واسعة بالنَّصرانيَّة وتعاليمها، وهي ملحوظـــةٌ رآهـــا الباحث ظاهرةً في شعره كما في الأبيات سالفة الذكر.

وثمة ثلاث صور للكتابة في شعر بشر، الأولى أشار فيها إلى بعض أدوات الكتابة في عصره، وهي (صحائف الكتاب) وقد شبَّه بها الدِّيار والمنازل، كما في قوله[٢]:

كَأَنَّهَـــا بَعـــد عهـــدِ العَاهِـــدينَ بِهـــا بَينَ الذَّنُوبِ وحَزْمَـــيْ وَاحِـــفٍ صُـــحُفُ

والثانية ذكره (كِتاب بَني تَميم)، وهو أحد الكتب المأثورة في عصره، وذلك إذ يقول[٣]:

وَجَـــدنَا في كِتَـــابِ بَنِـــي تَمِـــيمِ أَحَـــقُّ الخَيْـــلِ بِـــالرَّكضِ الْمُعَـــارُ

وَالصورة الثالثة (صَوت اليَراع)، وقد شبَّه به صوت المطر، وذلك في قوله[٤]:

عَفَاهَـــا كُـــلُّ هَطَّـــالٍ هَـــزِيمٍ يُـــشَبَّهُ صَـــوْتُهُ صَـــوْتَ اليَـــرَاعِ

وثمَّة صور أخرى تعكس ما استقرَّ لدى الجاهليين من أخبار وأمثال، وقد وظَّف بـــشر ذلـــك في التعبير عن تجربته الشعرية، من ذلك قوله يتوعد أعداء قبيلته بأن مصيرهم ســـيكون كمـــصير (الحمـــار وجُندب)[٥]:

فَلَو صَادَفُوا الـــرَّأْسَ الْمُلَفَّـــفَ حَاجِبَـــاً لَلاَقَـــى كَمَـــا لاَقَـــى الحِمَـــارُ وَجُنْـــدبُ

وقوله يستدعي خبر الفَرس (الشَّقراء) التي يُرْوى أنَّها رَمْحت ولداً لها بِسَنَابِكها فلم يعد شـــرَّها سَنابك رجليها، ومثلها كان حال المغدور ابن ضَبَّاء[٦]:

لأصْـــبحَ كَالـــشَّقْرَاءِ لم يَعْـــدُ شَـــرُّها سَـــنَابِكَ رِجْلَيهـــا، وعِرْضُـــكَ أَوفـــرُ

وعندما رثى الشاعر نفسه وأدرك أنه ميَّت لا محالة التفت إلى خبر (القَارِظ العَتريّ) الذي يُضرب

(١) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**: ص١٠٣.

(٢) **المصدر السابق** ، ص١٣٧.

(٣) **المصدر السابق**: ص٧٨.

(٤) **المصدر السابق**: ص١٠٩.

(٥) **المصدر السابق**: ص١١. الحمار وجندب: رجلان كانا مع حاجب بن زرارة، ويبدو أنهما قتلا في المعركة.

(٦) **المصدر السابق**: ص٨٥، وانظر: حمزة الأصفهاني (ت ٣٦٠هـ/٩٧٠م): **الدُّرر الفاخرة في الأمثال السائرة**، تحقيق عبدالحميد قطامش، القاهرة، ١٩٧١م، ج١/٢٣٩.

به المثل في المفقود الذي لا يعود[١]:

فَرجِّـــي الخَـــيرَ وانْتَظِـــري إيَـــابِي إذَا مَـــا القَـــارِظُ العَنَـــزِيُّ آبَـــا

وقد أُعجبَ الأقدمون بقدرة بشر على توظيف الأمثال في شعره، وعدّوه علامة على مهارتـه في التَّصرف في المعاني وأوردوا من أبياته في كتب الأمثال التي ألَّفوها[٢].

واستثمر المثل القائل (لَمْع الأصمَّ) للإشادة بقومه، وأنَّهم رهن الإشارة في الاندفاع للقتال[٣]:

أَشَـــارَ بِهِـــم لَمْـــعَ الأَصَـــمِّ فَـــأَقبلُوا عَـــرَانِينَ لا يَأْتِيـــهِ لِلنَّـــصرِ مُجْلِـــبُ

وأنهى بشر إحدى قصائده بمَثلٍ سائر، فقال[٤]:

ولا يُنْجِـــــي مِـــــنَ الغَمَـــــرَاتِ إلاَّ بُرَاكَـــــاءُ القِتَـــــالِ أَوِ الفِـــــرَارُج

وقد علَّق أبو هلال العسكري على هذا البيت قائلاً: "فقطعها على مثل سائر، والأمثال أحبُّ إلى النفوس لحاجتها إليها عند المُحاضرة والمُجالسة"[٥].

وقد لا يُورد بشر المثل بلفظه وإنما يَستفيد من معانيه ودلالاته، كما في قوله في الأعداء[٦]:

فَكَانُوا كَذَاتِ القِدْرِ لَمْ تَـــدْرِ إذْ غَلَـــتْ أَتُنْزِلُهَـــــا مَذْمُومَـــــةً أَمْ تُـــــذِيبُهَا

وأصل هذا المثل: (ما يَدري أَيخثُر أَمْ يُذِيب) [٧].

ويطول المقام لو تتبَّعنا الأمثال كلها التي استدعاها بشر في شعره، وقد أسلفنا أن الأقـدمين قـد أُعجبوا بقدرة الشاعر على توظيف المثل في شعره، وجعلوا ذلك علامة على قدرته ومهارته في التصرف في المعاني.

**الخلاصة:**

في ضوء ما تقدم من دراسة للصورة ومظاهر الحياة الجاهلية في شعر بشر بن أبي خازم الأســدي،

---

(١) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**: ص٢٦، وانظر: الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (ت ٥١٨هـ/١١٢٤م): **مجمع الأمثال**، تحقيق: محي الدين عبدالحميد، ط٣، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٢م، ج١/٧٥، وانظر: ابن سلام، أبـو عبيـد القاسـم (ت ٢٢٤هـ/٨٣٨م): **الأمثال**، تحقيق : عبدالحميد قطا، دار المأمون للتراث، دمشق، ص٣٤٤.

(٢) الميداني: **مجمع الأمثال**، ١/٦، ٧٥، ابن سلام، أبو عبدالقاسم: **الأمثال**، ص٢٩٨، الأصفهاني، حمزة: **الدرر الفاخرة في الأمثال السائرة**، ١/٢٢٣.

(٣) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص١٠، وانظر: الميداني: **مجمع الأمثال**، ١/٦.

(٤) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص٧٩.

(٥) العسكري، أبو هلال (ت٣٩٥هـ/١٠٠٤م): **الصناعتين**، تحقيق : علي محمد البجَّاوي وأبي الفضل إبراهيم، ط٢، مكتبة البابي الحلـبي، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٤٤٤.

(٦) الأسدي، بشر بن أبي خازم: **الديوان**، ص١٦.

(٧) ابن سلام، أبو عبيدالقاسم: **الأمثال**، ص٢٩٩.

خلُصت الدراسة إلى أنَّ بشراً من الشعراء الذين عَنوا بتوظيف مظاهر الحياة ومجالاتها في صوره المتعددة، فقد كانت موضوعات صوره نابعة من بيئة الجاهلية، حيث شكَّلت هذه البيئة الإطار العام لصوره كلها.

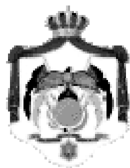
وقد تم حصر تلك الصور في ثلاثة محاور هي:

**أولاً: الحياة اليومية التي يمارسها الناس في عصره،** فقد اهتمَّ بشر بتوظيف مَظاهر الحياة ومجالاتها في صوره، من ذلك حديثه عن حركة الظعائن التي جاءت صورها وقد امتزج فيها الجمال الحِسِّيّ والمعنويّ، ثم تحدَّث عن الرحلة التي رأى فيها واقعاً يعيشه الناس وعنصراً بنائياً مهماً في القصيدة، ثم وظَّف الحرب توظيفاً ملائماً في صوره الفنية، حيث استغرق الحديث عنها كثيراً من الجهود الفنية لبشر لكثرة الحروب التي خاضها قوم الشاعر.

كما وظَّف الشاعر مظاهر اجتماعية متعددة في صوره الفنية، من ذلك إشارته إلى المُغنِّيات والحَانة، والخمر والتجارة، والسفن التجارية، والحِرف التي كان يمارسها القوم آنذاك، ومظهر الصيد، فضلاً عن بعض العادات والسُّلوكيَّات التي كان يمارسها القوم آنذاك.

**ثانياً: الصورة والمشهد الطبيعي:** وفي هذا الجانب ذكر بشر أنواعاً متعددة من المظاهر الطبيعية التي وظَّفَها في صوره، من ذلك توظيف النباتات الصحراوية التي عرفتها البيئة الجاهلية، كما صوَّر جمال المرأة ببعض مظاهر الجمال في الطبيعة، حتى غدت الطبيعة مصدراً مهما من مصادر الصورة في شعره، حيث كان يراها نموذجا يقيس عليها الأشخاص والأشياء والمعاني.

**ثالثاً: الصورة والمعتقد والثقافة:** ثمَّة صور دينية وثقافية متعددة وردت في شعر بشر ساهمت إلى حدٍّ ما في إلقاء الضوء على معتقدات القوم آنذاك، ومما جاء في ذلك ورود لفظ الجلالة، وبعض الأيمان، بالإضافة إلى بعض الصور الوثنيَّة كالإشارة إلى البليَّة والصَّنم وإساف، كما وظَّف الشاعر بعض المشاهد الثقافية في صوره، من ذلك إشارته إلى بعض أدوات الكتابة، ومعرفته الواسعة بما استقرَّ لدى الجاهليين من أخبار وأمثال، إذ وظَّف الشاعر المثل توظيفاً استفاد من معانيه ودلالاته، حتى أُعجِب الأقدمون بقدرته على توظيف المثل في شعره، حيث عدُّوا ذلك علامة على مهارة الشاعر وتصرفه في المعاني.





**The Hashemite Kingdom of Jordan** **Mutah University**

# Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

## An International Refereed Research Journal

**Vol.** (3), **No.** (1), **Thu'L-hijja** 1427 **(January** 2007**)**

ISSN 1026-3721

Jordanian Journal of

# Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. (3), No. (1), Thu'L-hijja 1427 (January 2007)

## Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
## An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

**Editorial Correspondence**

**Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,**

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**Deanship of Academic Research**

**P.O. Box (١٩)**

**Mu'tah University, Mu'tah (٦١٧١٠),**

**Karak, Jordan.**

**Tel: (٠٣-٢٣٧٢٣٨٠)**

**Fax. ++٩٦٢-٣-٢٣٧٠٧٠٦**

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

**Vol.** (3), **No.** (1), **Thu'L-hijja** 1427 **(January** 2007)

**Conditions of Publications**:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A٤ paper, ٢,٥ margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by ٣ ½ inch diskette in MS Word ٩٧ or higher. The length of the manuscript should not exceed ٤٠ pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

**Notes for Contributors:**

-An Arabic and English abstract of c.١٥٠ words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

**References**:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([١], [٢]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral ١ and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

**Basic Format**

**Books**

The information should be arranged in five units: (١) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (٢) date of the author's death in lunar and solar calendars. (٣) the title and subtitle of the book in bold print (٤) name of translator or editor/compiler (٥) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

**Example:**

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d ٢٥٥ AH./٧٧١ AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. ٢nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, ١٩٦٥, vol. ٣, p.٤٠.

**Subsequent references to the same source**:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.٣, p. ٤٠.

**Manuscripts:**

(١) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (٢) title of the manuscript in bold print (٣) place, folio number and/or page number.

**Example:**

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d ٧٣٠ AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number ٤٢٤, folio ٥٠.

**Articles in Periodicals**:

(١)author's name (٢) title of the article in quotation marks (٣) title of the journal in bold print (٤) volume, number, year and page number.

**Example:**

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.١٠, number ٢, ١٤١٥AH./١٩٩٥AD., pp. ١٧٩-٢١٦.

**Edited Books ( Conference Proceedings, dedicated books)**

١. author's name (٢). title of the article placed in quotation marks (٣). title of the book in bold print (٤). Name(s) of the Editor ٥. Edition, publisher, date and place of publication ٦. page(s) number.

**Example:**

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā'il Al-'Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān 'Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, ١st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, ١٩٩٧, p. ٤١٧.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**An International Refereed Research Journal**

**Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University**

**Price Per Issue:** (JD 3)

**Subscription:**

Subscriptions should be sent to:

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**
**Deanship of Scientific Research**
**Mu'tah Jordan**
**Karak- Jordan**

## Annual Subscription:

**Individuals:**

- Jordan : [JD 10] Per year
- Other Countries: [$30] Per year

**Institutions:**

- Jordan : [JD 20] Per year
- Other Countries: [$40] Per year

**Students:**

- [JD 5] Per Year

**Subscrber's Name & Address:**

| | |
|---|---|
| *Name* | |
| *Address* | |
| *Job* | |

*Form:*

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

**Signature:** **Date:** / /200

# المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

**ثمن العدد**: (٣) دنانير

## قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة**
**الكرك - الأردن**

**قيمة الاشتراك السنوي:**

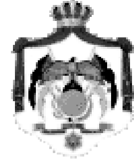
- **للافراد:**
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- **للمؤسسات:**
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- **للطلبة:** **(٥) دنانير سنوياً**

**اسم المشترك وعنوانه:**

| | |
|---|---|
| الاسم | |
| العنوان | |
| المهنة | |

**طريقة الدفع:** ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

**التوقيع** :  **التاريخ** : / / ٢٠٠



المملكة الأردنية الهاشمية



جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٣) العدد (٢) ربيع الأول ١٤٢٨هـ / نيسان ٢٠٠٧م

ISSN 1026-3721

# المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

**مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن**

**وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.**


## ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي


**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللغة العربيّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٣) العدد (٢) ربيع الأول ١٤٢٨هـ / نيسان ٢٠٠٧م

## بسم الله الرحمن الرحيم

### المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

### مجلة علمية عالمية محكمة

### تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

**أ- شروط النشر:**

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســـــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

**ب- تعليمات النشر:**

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: (١)، (٢)، (٣) ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

**الكتب المطبوعة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ( ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي:

الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

**الكتب المخطوطة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

**الدوريات:**

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص " "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

**وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:**

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص "     "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودهـا في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محـصورة بـين قوسـين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسـماء والمـصطلحات العربيـة بـالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآيـة. وتثبـت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين((   )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن
هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)
ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

## محتويات العدد

المجلد (٣) العدد (٢) ربيع الأول ١٤٢٨هـ / نيسان ٢٠٠٧م

البحوث باللغة العربية

# الفصل بين الشعر والدين في التراث النقدي عند العرب

د. كامل يوسف عتوم *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٢/١٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١١/١

## ملخّص

شغلت قضية العلاقة بين الشعر والدين أو الأخلاق الأوساط الثقافية المختلفة قديما وحديثا، وقد أثيرت بوضوح في التراث النقدي عند العرب، وأفرزت تيارات ما بين التأييد والمعارضة والتوسط. وتحاول هذه الدراسة إلقاء الأضواء على البواعث التي أدت إلى القول بضرورة الفصل بين الشعر والدين أو الأخلاق في الحكم، وتحاول أيضا كشف بعض مظاهر هذا التوجه وانعكاساته على الواقع النقدي.

## Abstract

**The Dissociation between Poetry and Religion in the Arab Literary Critique Tradition**

**Dr. Kamil Atoum**

The releationship between poetry and religion (or ethics) was and has been a major concern among various cultural quarters. It was certainly a hot issue in the tradition of criticism among Arab with supporters, opponents, and those in the middle: this study attempts to shed light on the incentives that led to the argument for poetry-religion dissociation in valuation. It also attempts to unveil certain features at this orientation along with its underpinnings on literary criticism.

* قسم اللغة العربية، كلية التربية بصحار - سلطنة عمان.

تعد قضية العلاقة بين الشعر والدين من القضايا القديمة الحديثة التي استرعت اهتمام الأوساط الثقافية المختلفة، وقد أثيرت بقوة في التراث النقدي عند العرب. وسنحاول إلقاء الأضواء على البواعث التي أدت إلى إيمان بعضهم بضرورة الفصل في الحكم، والكشف عن بعض مظاهر الفصل وانعكاساته على الواقع النقدي. وهذه الدراسة لم تفصل بين الدين والأخلاق من منطلق الإيمان بأنهما يصدران من معين واحد، ويتجهان إلى غاية واحدة، فإذا كان الدين هو منبت الأخلاق، وهو الرقيب عليها والمقوم لها ــ فإن الحكم بالقبول أو الرفض متشابه على كلا المستويين.

**الشعر بوصفه تخييلا:**

لعل أهم بواعث الفصل بين الشعر والدين في الحكم النقدي عند العرب تلك النظرة إلى الشعر بوصفه تخييلا، وهذا الفهم صدر ــ فيما صدر ــ عن أساس ديني، انطلقت بداياته من تأويلات قوله تعالى: ﴿والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون﴾(١). فقد ذهب أبو الحسن الرماني إلى أن الهيمان خلط في القول، وإن كان هذا الخلط بليغا(٢)، ورأى الزمخشري أن الهيمان قلة المبالاة بالغلو، ومجاوزة القصد فيه(٣)، وهوعند الشريف الرضي صفة " من لا رجاحة معه، وهي مخالفة لصفات ذي الحلم الرزين، والعقل الرصين"(٤)، فالنشاط العقلي الرصين على نقيض النشاط المرتبط بالخيال، ومن طبيعة الشعر أو الهيمان القول دون الفعل، والمبالغة ومجاوزة القصد، وهذه السمات التي تشير إلى الانفلات من الضوابط العقلية يصعب تقبلها وتبرير وجودها إلا في ظل فعاليات الهيمان أو التخييل.

لقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم(( إن من البيان لسحرا))(٥) ، فالبيان يسحر المتلقي أو يفعل به ما يشبه السحر، وقد ارتبط لفظ السحر في القرآن الكريم بالتخييل، فقال تعالى:﴿ يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى﴾(٦)، وإذا كان الشعر سحرا وتخييلا فقد خرج من عباءة العقل، و سمح بإعادة النظر في قيمة محتوى الشعر الفكري والقيمي، و ساعد على الفصل بين الشعر وأحكام الدين التي وضعت لعالم محكوم بقبضة العقل، وساعد كذلك على تضاؤل مسؤولية الشاعر عن المحتوى الناتج عن هيمانه وملكة خياله.

إن الموقف الإسلامي من القيم السلبية كالفحش والإقذاع والهجاء، والبعد عن الحق والصواب لا لبس

(١) **الشعراء**: ٢٢٤-٢٢٦.

(٢) الرماني، علي بن عيسى (ت ٣٨٤هـ/٩٩٤م ): **النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**. تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨، ص: ٩٢، ١٠٠.

(٣) الزمخشري، محمود بن عمر(ت ٥٣٨هـ/ ١١٤٣م): **الكشاف**، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص:٣/١٣٣.

(٤) الشريف الرضي، محمد بن الحسين(ت ٤٠٦هـ/ ١٠١٥): **تلخيص البيان في مجازات القرآن**، المكتبة العلمية، بغداد، د.ت، ص:١٧٠.

(٥) البخاري، محمد بن إسماعيل(ت ٢٥٦هـ/٨٦٩): **الأدب المفرد**، دولة الإمارات العربية، وزارة العدل،١٩٨١،ص: ٣٧٥.

(٦) **طه**: ٦٦.

فيه في عالم الواقع، ولكننا نجد بعض التغير في هذا الموقف إذا ما وجد ذلك في الشعر من منطلق الوعي بطبيعة الشعر المجازية التخييلية، أو لنقل السحرية. وقد ورد أن الرسول صلى الله عليه وسلم استمع إلى كعب بن زهير في بردته المعروفة، وكان فيها الغزل الحسي، دون أن يعترض على هذا، وقال ابن العربي:" أما الاستعارات والتشبيهات فمأذون فيها، وإن استغرقت الحد، وتجاوزت المعتاد،... وقد أنشد كعب بن زهير النبي صلى الله عليه وسلم (بانت سعاد)، ... فجاء في هذه القصيدة من الاستعارات والتشبيهات بكل بديع، والنبي صلى الله عليه وسلم يسمع ولا ينكر، حتى في تشبيه ريقها بالراح"[١]. وورد أن عمر بن الخطاب أدرك عبد الرحمن بن عوف في سفر، وكان يغنى له، فقال عمر": ما هذا يا عبد الرحمن ؟ فقال نقطع به سفرنا، فقال عمر: إن كنت لا بد فاعلا فخذ:

أتعرفُ رَسْما كاطرادِ المذاهبِ لعمرة وحشا غير موقفِ راكبِ
تبدّت لنا كالشمس تحت غمامةٍ بدا حاجبٌ منها وضنّت بحاجبِ"[٢].

وقد أفرز الوعي بطبيعة الشعر أحكاما خاصة عند الفقهاء، فالشافعي لا يرد شهادة الشاعر؛ لأن الكلام قد لا يكون محض الصدق أو بيان الكذب، وإن وجد الإفراط الذي لا يمحض أن يكون كذبا مستعلنا[٣]، وقال الغزالي:" التوسع في المدح وإن كان كذبا فإنه لا يلتحق في التحريم بالكذب، كقول الشاعر:

ولو لم يكن في كَفّهِ غير روحه لجادَ بها فليتّق اللهَ سائله

فإن هذا عبارة عن الوصف بنهاية السخاء، فإن لم يكن صاحبه سخيا كان كاذبا، وإن كان سخيا فالمبالغة من صنعة الشعر، فلا يقصد منه إن يعتقد صورته"[٤]. وذهب ابن حزم إلى إثبات حقيقة الشعر باعتباره كذبا، ولذا ـ كما يرى ـ منع الله نبيه قول الشعر، وقد أخرج من حد الشعر ما جاء من الحكم والمواعظ ومدح النبي، وأضاف:" وأما ما عدا ذلك فإن قائله إن تحرى الصدق فقال:

الليلُ ليلٌ والنهارُ نهارُ والبَغلُ بغلٌ والحمارُ حمارُ
والديكُ ديكٌ والحمامةُ مثلهُ وكلاهما طيرٌ له منقارُ

صار في نصاب من يهزأ به، ويسخر منه، ويدخل في المضاحك، حتى إذا كذب وأغرق فقال:

ألفَ السقمُ جسمَهُ والأنين وبَراهُ الهوى فما يَستبينُ
لا تراهُ الظنونُ إلا ظنونا وهو أخفى من أن تراه الظنونُ

---

(١) ابن العربي، أبو بكر محمد بن عبد الله(ت ٥٤٣هـ/١١٤٨م): **أحكام القرآن.** تحقيق: محمد علي البجاوي، ط٢، مطبعة الحلبي، ١٩٦٨،ص: ١٤٣٤/٣.

(٢) اليزيدي، محمد بن العباس(ت٣١٠هـ/٩٢٢م): **أمالي اليزيدي**، عالم الكتب، بيروت، د.ت، ص: ١٠١.

(٣) الشافعي، محمد بن إدريس(ت ٢٠٤هـ/٨١٩م): **الأم.** ط١، دار الفكر، ١٩٨٠، ص: ٢٢٤/٦.

(٤) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد(ت ٥٠٥هـ/١١١١م): **إحياء علوم الدين.** ط١، المطبعة البحرية، ١٣١٨هـ ، ص: ١١٤/٣. والبيت لأبي تمام.

قد سمعنا أنينه من قريبٍ فاطلبوا الشخصَ حيث كان الأنينُ
لم يعش إنه جليدٌ ولكن ذابَ سُقما فلم تجده المنونُ

حسن وملح"[١].

والوعي بطبيعة الشعر في التراث النقدي يمكن أن يفسر لنا الكثير من المواقف النقدية، فقد لاحظ الأصمعي تغيرا في الشعر ما بين الجاهلية والإسلام، هذا التغير الذي جاء بفعل النهج الإسلامي في دعوته إلى التمسك بالحق والصواب،والبعد عن الفحش والإقذاع والمبالغات،ولذا قال الأصمعي: "الشعر نكد بابه الشر فإذا دخل في باب الخير ضعف"[٢]، فالخير الذي جاء به الإسلام يدفع الشعر إلى ميدان العقل، والشر في الجاهلية يمنح الشعر الحرية في الغلو والمبالغة، وذوق الأصمعي ما زال متعلقا بالنمط الجاهلي، على أن القول بهذا الضعف موقف استوجبته طبيعة المرحلة المفصلية، وواقع يشير إلى تغير في الأسلوب والطريقة المألوفة، وهذا ما حسمه القاضي الجرجاني بقوله:" فلما ضرب الإسلام بجرانه،... وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، ... فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول تبيّن اللين، فيظن ضعفا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا، وصار ما تخيلته ضعفا رشاقة ولطفا"[٣]. ولعل حسان بن ثابت الذي نعت الأصمعي شعره الإسلامي باللين[٤] ــ لم يكن بعيدا عن فهم مراوحة الشعر ما بين العقلي والخيالي، وميله إلى الجانب الخيالي، فقد سمع شعرا لعمرو بن العاص فقال:" ما هو شاعر، ولكنه عاقل"[٥].

ولقد شاعت في الأوساط النقدية مقولة:" خير الشعر أكذبه"، وهي مقولة ــ كما فسّرها عبد القاهر الجرجاني ــ تحمل دلالات فنية، وتشير إلى الكذب باعتباره تخييلا وتجويدا ومبالغة[٦]، وهذا الكذب لا يقابل قيمة الصدق أخلاقيا، بل سمة تتعلق بجوهر الشعر ، فتبعده عن الخضوع لمقاييس المنطق، وتبعد المنطق عن الخضوع لمقاييسه، ولعل هذا ما قصده البحتري ــ كما ذكر عبد القاهر ــ في قوله:

كلّفتمونا حدودَ منطقكم في الشعر يكفي عن صدقهِ كذبُه[٧].

---

(١) ابن حزم الأندلسي، علي بن أحمد(ت ٤٥٦هـ/١٠٦٣م): **رسائل ابن حزم الأندلسي**. تحقيق: إحسان عباس، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص: ٤/٣٥٤-٣٥٥.

(٢) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم(ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م): **الشعر والشعراء**. تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦، ص: ١/٣٠٥.

(٣) القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز(ت٣٩٢هـ/١٠٠١م): **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، مطبعة الحلبي، د.ت، ص: ١٨-١٩.

(٤) المرزباني، محمد بن عمران (ت ٣٨٤هـ/٩٩٤م): **الموشح**. تحقيق: علي البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت، ص: ٧٥-٧٦.

(٥) الأصمعي، عبد الملك بن قريب (ت ٢١٦هـ/٧٣١م): **فحولة الشعراء**. تحقيق: ش. توري، ط ٢، دار الكاتب الجديد، بيروت، ١٩٨٠، ص: ١٩.

(٦) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن(ت ٤٧١هـ/١٠٧٨م): **أسرار البلاغة**. تحقيق محمود محمد شاكر ، ط١، دار المدني، جدة، ١٩٩١، ص: ٢٧١.

(٧) **المصدر السابق**، ص: ٢٧٠.

ومن معين هذا الفهم يقول دعبل الخزاعي:" لم يكذب أحد قط إلا اجتواه الناس إلا الشاعر؛ فإنه كلما زاد كذبه زاد مدح الناس له"(١). ويتطور هذا التوجه ليصبح الشعر المرتبط بالحقائق أكثر بعدا عن البلاغة، فقد رأى الشريف المرتضي أن الشعر مبني على التوسع والإيماء والإشارة(٢)، وأن الكلام إذا جرى كله على الحقيقة فإنه يخرج عن قانون البلاغة(٣).

وفي مجالس الخلفاء النقدية نجد بوضوح ما يؤكد الوعي بطبيعة الشعر التخييلية، فقد "أنشد راعي الإبل عبد الملك بن مروان، فبلغ قوله:

أخليفة الرحمن إنا معشرٌ حنفاءُ نسجد بكرة وأصيلا
عربٌ نرى لله في أموالنا حق الزكاة مُنزلا تنزيلا

فقال عبد الملك: ليس هذا شعرا، هذا شرح إسلام، وقراءة آية"(٤)، في حين نجد الخليفة عمر بن عبد العزيز الذي يطلب المعقول والحق والصواب، يقول حينما خوطب بقول الشاعر:

وإذا الدر زانَ حسنَ وجوهٍ كان للدر حسنُ وجهك زيْنا

" أعطي صاحبكم مقولا، ولم يعط معقولا"(٥). وكذلك نجد سليمان بن عبد الملك يتراجع عن محاسبة الشاعر إذا ما أفحش وبالغ، فقد أراد إقامة الحد على الفرزدق لقوله:

فبتنَ بجانبيّ مصرّعات وبتّ أفضّ أغلاقَ الختام

لولا أن درأ الفرزدق الحد عن نفسه، عندما ذكّر سليمان بقوله تعالى:" وأنهم يقولون ما لا يفعلون"(٦).

**الأثر الفلسفي:**

تأثرت فاعليات النقد العربي بالنهج الفلسفي الذي ساهم في استقواء التيار الذي يفصل بين الشعر والدين أو لأخلاق في الحكم النقدي، على الرغم من حرص الثقافة الفلسفية على تقدير النشاطات الإنسانية -بما فيها الشعر- التي تخدم الجانب الأخلاقي. فالفارابي يرى أن الأقاويل الشعرية كاذبة بالكل؛ لأنها تقوم على التخييل(٧)، وذهب مسكويه إلى أن "المعنى الشعري لا يحتمل من النقد إلا بقدر ما يليق

(١) ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت ، د.ت، ص: ٢/٢٦٩.
(٢) الشريف المرتضي، علي بن الحسين(ت ٤٣٦هـ/١٠٤٤م): **أمالي المرتضي**. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧، ص: ٢/٩٥.
(٣) **المصدر السابق**، ص: ٢/٣٠٠.
(٤) المرزباني، **الموشح**، ص: ٢٠٧.
(٥) ابن الجوزي، **سيرة ومناقب عمر بن عبد العزيز**. تحقيق: نعيم زرزور، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤، ص: ١٧٢.
(٦) الزمخشري، **الكشاف**، ص: ٣/١٣٣. والآية، الشعراء: ٢٢٦.
(٧) الفارابي، أبونصر محمد بن طرخان(ت ٣٣٩هـ/٩٤٤م): **رسالة في قوانين صناعة الشعر**، ضمن كتاب: فن الشعر، أرسطو طاليس. ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط ٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص: ١٥١.

بصناعة الشعر، ولو حملنا معاني الشعر على تصحيح الفلسفة، وتنقيح المنطق لقلّ سليمه، وانتهك حريمه"، والمعاني الشعرية" مبنية على تحقيقات مغالطة الشعراء، ومذاهبهم، وعاداتهم في صناعاتهم"، وعليه فلا يصح ــ عنده ــ أن نطلب المعرفة والحق بشهادة الشعر؛ لأن الشعر من هذا الباب" كلام لا يصح، ودعوى لا تثبت"(١). وكذلك كان الشعر عند ابن سينا نشاطا تخيليا(٢)، وكانت غاية الأقاويل الشعرية عند ابن رشد دفع مضرة أو استجلاب منفعة، ببسط النفوس إلى ما يراد، وقبضها عما لا يراد، بما يخيل لها في الشعر من حسن أو قبح(٣)، وجاء حازم القرطاجني المتأثر بالفلسفة ليقول:" الشعر لا يعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من تخييل"(٤).

وسنتوقف عند قدامة بن جعفر الذي قد يكون أوضح مثال على التأثر بالنهج الفلسفي، فقد رأى أن كل ما يصنع له طرف في غاية الجودة، وآخر في غاية الرداءة، وأن الصانع يسعى إلى الطرف الأجود، وفي صناعة الشعر يكون" العاجز عن هذه الغاية[ غاية الجودة ] من الشعراء، إنما هو من ضعفت صناعته"(٥)، وحدّد في ظل النهج المنطقي عناصر الشعر على أساس الحد والنوع والجنس، فجاءت معايير الشعر بوصفه صناعة من خلال الحديث عن عناصر الشعر وحالات تآلفها(٦).

ويقول قدامة:" إن المعاني كلها معرّضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أن لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والعضيهة، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة"، ويضيف قدامة:" وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته"(٧).

فالحرية ــ كما يرى قدامة ــ متاحة للشاعر في تناول أي موضوع من الموضوعات، أو أي معنى من

(١) أبو حيان التوحيدي،علي بن محمد(ت ٤١٤هـ/١٠٢٣م) و مسكويه، أبو علي أحمد بن محمد(ت ٤٢١هـ/١٠٣٠م): **الهوامل والشوامل**. تحقيق: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١، ص: ١٩، ٨٥.

(٢) أرسطو طاليس: **فن الشعر**. ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص: ١٦١-١٦٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص: ٦٥-٦٦.

(٤) القرطاجني، حازم بن محمد(ت ٦٨٤هـ/١٢٨٥م): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط ٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص: ٨٧.

(٥) قدامة بن جعفر(ت ٣٣٧هـ): **نقد الشعر**، تحقيق: س.أ.بونيباكر، مطبعة بريل، ليدن، ص: ٣.

(٦) **المصدر السابق**، ص: ٧.

(٧) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص: ٤ - ٥.

المعاني، ولا ينظر إلى المعاني من حيث جودتها أو رداءتها في ذاتها، وإنما بمقدار التجويد إلى الغاية المطلوبة؛ لأن "الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال"(١)، والمعول عليه هو الصورة المتشكلة، حيث تكون الموضوعات أو المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة.

ونلحظ تأثر قدامة بمبدأ " الهيولي والصورة" في الفكر الفلسفي(٢)، حيث طبق هذا المبدأ تطبيقا مباشرا حين ردّ ماهية الشعر إلى شكله، وقد أكد شراح أرسطو في فهمهم للصورة والهيولي" أن كل شيء مصنوع لا بدّ له من صورة وهيولى ــ شكل ومادة ــ يتركب منهما، وقالوا : إن العلاقة بين الاثنين وثيقة، فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادة، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل... دون صورة، لكن المادة الواحدة يمكن أن تتشكل بأشكال أو صور مختلفة، تتفاوت قيمتها تبعا لما يحدث فيها من تأليف مخصوص"(٣). وقد قال أبو سليمان المنطقي:" إن كل هيولي مهيّأة لصورها الخاصة لها، وكل صورة مهيّأة لهيولاها الخاصة لها"(٤)،" فكل ما يقوّم فإنما يتقوم بهما، ... ثم على حسب ما عليه الصورة في هذا المتقوم يكون شرف جوهره"(٥).

إن الأساس الفلسفي للعلاقة بين الصورة والهيولي دفع إلى التمسك بالنظرة إلى الشعر باعتباره صناعة، لا تتأثر بمادة المعاني، وقيمتها الأخلاقية، ومن هنا " طبق (قدامة) الأصل الفلسفي العام في المادة والصورة على مسألة صلة الشعر بالأخلاق،... ليبين أن للشعر حقيقة ذاتية صورية، هي التي تقاس بها جودة الشعر"(٦).

ولقد أفضى المنطق الأرسطي بقدامة إلى الاهتمام بعناصر الشعر وحالات تآلفها(٧)، وبما يعيب الشعر على المستوى المنطقي، مثل: فساد التفسير، والاستحالة، والتناقض(٨)، وكأنه أراد إيجاد منطق للشعر ، ينطبق تماما على أصول المنطق العقلي (٩)، ولا غرابة مع هذا التوجه أن يكون وصف الشاعر ــ عنده ــ

---

(١) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص: ٣.

(٢) الصورة عند الفلاسفة تقابل المادة، وهي ما يتميز به الشيء مطلقا، أما الهيولي فهي مرادفة للمادة، وهي جوهر في الجسم، قابل لما يعرض لذلك الجسم من الاتصال والانفصال. انظر: **المعجم الفلسفي**، صليبا، جميل: دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت، ص: ٧٤٢/١، ٥٣٦/٢.

(٣) عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، مصر، ١٩٧٣، ص: ٣٤٩.

(٤) أبو حيان التوحيدي،علي بن محمد(ت ٤١٤هـ/١٠٢٣م): **المقابسات**. تحقيق: محمد توفيق حسين، ط ٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص: ٣٥١.

(٥) **المصدر السابق**، ص: ٢٣٢.

(٦) أرسطو طاليس: **كتاب أرسطو طاليس في الشعر**( نقل أبي بشر متّى بن يونس). حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص: ٢٥٧-٢٥٨.

(٧) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص: ٩.

(٨) **المصدر السابق**، ص: ١٢٢- ١٢٦.

(٩) عباس، إحسان: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**. ط ٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣، ص: ٢٨.

هو الذي يستجاد لا اعتقاده، وأن لا يوصف الشاعر بالصدق، وإنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني أن يقدمه بصورة متميزة[١]، وأن " الذي يراد به إنما هو المبالغة والتمثيل، لا حقيقة الشيء"[٢]. وكل هذا ساعد على استقواء تيار الفصل بين الشعر والدين أو الأخلاق في الحكم على الشعر.

**الدفاع عن الشاعر:**

لقد أثيرت قضية العلاقة بين الشعر والدين أو الأخلاق في الصراع النقدي الذي ينتصر لشاعر، أو يقلل من شأن آخر، وهذا الصراع خضع ــ على الأغلب ــ فيما خضع لنظرتين: الأولى تعتبر الشعر تخييلا ومبالغة، لا يحاسب الشاعر عليه، وأصحاب هذا التوجه لا يعتبرون الشعر انعكاسا لواقع الشاعر العقدي والأخلاقي، وهؤلاء من المدافعين عن الشاعر، وهم أقرب إلى التيار المعتمد على المعايير الشكلية في أحكامهم، أما النظرة الثانية، فيمثلها خصوم الشاعر المهتمين بمضامين الشعر، ومدى تطابقها مع الدين والواقع والمألوف، والحكم على الشعر من خلال ذلك، ومن ثم محاسبة الشاعر ؛ لأنهم يرون في شعره دليلا على طبيعة معتقده وأخلاقه.

وأهم الصراعات النقدية التي نرى فيها الانتصار للشاعر هي تلك الصراعات التي دارت حول أبي تمام والمتنبي، فمن المنتصرين ــ مثلا ــ لأبي تمام، أبو بكر الصولي، فقد رأى أن أبا تمام رأس في الشعر، وصاحب مذهب حسن لم يبلغه فيه أحد، فأراد أن يبين فضله ومكانته، وهاجم دون هوادة كل من طعن في أبي تمام وشعره، ووصفهم بالجهل والتعصب[٣]، وحاول الصولي خلال دفاعه الفصل بين الدين والشعر في الحكم، حيث قال:" وقد ادعى قوم عليه الكفر، بل حققوه، وجعلوا ذلك سببا للطعن في شعره، وتقبيح حسنه، وما ظننت أن كفرا ينقص من شعر، ولا أن إيمانا يزيد فيه"، وذهب الصولي إلى أن قتل الخلفاء بعض الشعراء لم يكن إلا بسبب كفرهم، وكان ذلك "بإقرار وبينة، وما نقصت بذلك رتب أشعارهم، ولا ذهبت جودتها، وإنما نقصوا هم في أنفسهم، وشقوا بكفرهم"[٤].

لقد أراد الصولي الفصل بين معتقد الشاعر وشعره، والحكم على الشعر بمعايير تخص الشعر وحده، ورأى أن معايير الدين لا تحكم بالجودة أو الرداءة على الشعر، ولكنها تحكم على صحة معتقد الشاعر من خلال أقواله وأفعاله. ولكن إيمان الصولي بالفصل يهتز، حيث أظهر أن " البينة" على معتقد الشعراء تأتي أيضا من جهة الشعر، وقد قال:" على أنه ما ينبغي لجاد ولا مازح أن يلفظ بلسانه، ولا يعتقد بقلبه ما

(١) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص: ٦.

(٢) **المصدر السابق**، ص: ٣١.

(٣) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى(ت ٣٣٥هــ/٩٤٦م): **أخبار أبي تمام**. تحقيق: خليل عساكر وزميليه، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧، ص: ٤-٥.

(٤) الصولي، **أخبار أبي تمام**. ص: ١٧٢-١٧٤.

يغضب الله عز وجل ، ويتاب من مثله"، وكأن الصولي ـ على هذا التوجه ـ إذا وجد شاعرا يقدّم شعرا متميزا، ومتضمنا في الوقت نفسه ما يصطدم مع العقيدة، فإنه يشيد بجودة شعره، ويقدمه إلى الخليفة ليقيم عليه الحد؛ ومن هنا، وليخرج من هذا المأزق، حرص الصولي كل الحرص على القول بأن شعر أبي تمام يشهد بضد ما اتهموه به، ورأى أن الذين حكموا على أبي تمام بفساد العقيدة لا يملكون أدلة، وهذا ـ عنده ـ مخالف لأوامر الله ، وسنة رسوله، وما عليه جملة المسلمين، والناس على ظاهرهم حتى يأتوا بما يوجب الكفر من فعل أو قول[١].

وفي دائرة الصراع النقدي حول المتنبي نجد في الجانب المنتصر له من يفصل بين الدين والشعر في الحكم النقدي، فهذا ابن جني ـ صديق المتنبي ـ رأى أن الآراء والاعتقادات لا تقدح في جودة الشعر[٢]، وهذا شبيه برأي الصولي في دفاعه عن أبي تمام.

ويعتبر القاضي الجرجاني خير مثال في وساطته للمدافعين عن المتنبي، فقد أراد أن ينهج نهج القضاء، وحاول ـ كما ذكر ـ التزام طريق العدل، واستيفاء الحجج[٣]، وأورد شواهد فضل المتنبي الكثيرة، ورأى أنه إذا عثرنا على زلة فيجب البحث عن عذر أو رخصة لها، فإذا لم نجد نقول:" زلة عالم،... وأي عالم سمعت به ولم يزل ويغلط ! أو شاعر انتهى إليك ذكره لم يهف ولم يسقط"[٤]. والتساهل هنا في هذه العثرات وسيلة القاضي لتحقيق غايته التي يفصح عنها بقوله:" إن غايتنا فيما قصدناه أن نلحقه بأهل طبقته، ولا نقصّر به عن رتبته، وأن نجعله رجلا من فحول الشعراء"[٥].

وتوقف القاضي عند ما ورد في شعر المتنبي من أبيات تبدو كأنها تمس العقيدة، وكانت مصدر اتهام المتنبي، فقال:" والعجب ممن يُنقص أبا الطيب، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة، وفساد المذهب في الديانة، كقوله:

يترشّفن من فمي رشفاتٍ    هن فيه أحلى من التوحيدِ

وقوله:

وأبهرُ آيات التهاميّ أنه    أبوكم وإحدى مالكم من مناقبِ".

وقال:" فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عُدّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن

(١) الصولي، **أخبار أبي تمام**، ص: ١٧٢-١٧٣.

(٢) البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص: ١/٢٨٢.

(٣) القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص: ٨٢، ١٧٧.

(٤) **المصدر السابق**، ص: ٤.

(٥) **المصدر السابق**، ص: ٤١٦.

تشهد الأمة عليهم بالكفر، ... والدين بمعزل عن الشعر[١].

وأحسب ـــ هنا ـــ أننا أمام الجرجاني في لبوس القاضي، فقد استبعد الشعر بوصفه دليلا شرعيا على ضعف عقيدة الشاعر، وهذا له سند من تأويلات قوله تعالى:" وأنهم يقولون ما لا يفعلون"[٢]. ورأى بعض الدارسين أن رأي الجرجاني يعكس إيمان عصره بالفصل بين الأدب والدين[٣]، وأن الفصل " تقليد فكري عند العرب"[٤]، وذهب أحدهم إلى أن رأي الجرجاني في الفصل بين الدين والشعر يعبر عن إقرار النقاد العرب لمبدأ " التحرر الفكري"؛ ولذا أعرب عن فرحته" بهذه "النظرات التقدمية"[٥]. ونلحظ أن هذه الآراء قد عممت وبالغت؛ لأن التيار الأخلاقي في النقد العربي لا يقل فاعلية عن التيار الذي يفصل بين الشعر والدين أو الأخلاق.

وإذا كان التعصب لشاعر والدفاع عنه قد ساعد على تأكيد عملية الفصل بين الشعر والدين أو الأخلاق فإن العصبية القبلية ربما ساهمت في الاتجاه نفسه، فقد قيل بأن مشيخة من قريش كانت تستحسن من نسيب عمر بن أبي ربيعة ما كانت تستقبحه من غيره[٦]، كاستقباحها شعر الفرزدق الفاحش[٧].

**سيادة المعايير الفنية:**

لقد كانت المعايير الفنية الوجه الأظهر في فاعليات النقد في التراث، كالحديث عن الصورة البلاغية والصياغة، واللفظ والوزن والقافية، والعناية بعناصر كالتناسب والاعتدال والجزالة والرقة، ولا غرابة أن تأخذ معالجات حسن التأليف وجودة الصنعة مساحة واسعة في النقد العربي؛ لأن هذا ضروري للتأكد من الخصائص النوعية للشعر، فالحكم على الشعر بما هو شعر يتطلب هذا، بل إن التيار الأخلاقي في النقد لم يستبعد المعايير الفنية، فهو لا يستخدم معاييره إلا بعد التأكد من تحقق الشروط الفنية.

ولا شك أن المتأمل في التراث النقدي سيجد تعلقا قويا بالشكل، وهذا التعلق لا نجده عند النقاد فحسب، بل نلحظه عند المتلقين من شتى الأوساط الثقافية والاجتماعية، ونلحظه كذلك عند من أعطى السيادة للمعايير الدينية والأخلاقية في الحكم. فالنابغة عند أبي بكر الصديق "أحسنهم شعرا، وأعذبهم

(١) القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ص: ٦٣-٦٤.

(٢) **الشعراء**: ٢٢٦.

(٣) السمرة، محمود: **القاضي الجرجاني الأديب الناقد**. ط ١، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ١٩٦٦، ص: ١٦٠-١٦١.

(٤) صبحي، محي الدين: نظرية النقد الأدبي عند العرب. **مجلة الفكر العربي**، عدد٢٥، سنة٤، ١٩٨٢، ص: ٢٨٥.

(٥) قلقيلة، عبده عبد العزيز: **القاضي الجرجاني والنقد الأدبي**. ط ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص: ٢٨٨

(٦) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت ٣٥٦هـ/٩٦٦م):**الأغاني**. ط ٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٨،ص: ١/١٢٢.

(٧) ابن سلام ، محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣٢هـ/٨٤٦م): **طبقات فحول الشعراء**. تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت، ص: ١/٤٤ ، ٣٧٣.

بحرا، وأبعدهم قعرا"، وزهير عند عمر بن الخطاب" لا يعاظل بين القول، ولا يتّبع حوشيّ الكلام"[(١)]، وامرؤ القيس عند علي بن أبي طالب "أصحهم بادرة، وأجودهم نادرة"[(٢)].

واهتم الرواة وأهل اللغة والنحو بمعايير فنية، كالجزالة وقوة البناء وحسن التشبيه، فالأخطل عند أبي عبيدة" أشبه بالجاهلية، وأشدهم أسر شعر"[(٣)]، وعبد الله بن قيس الرقيات" أشد قريش أسر شعر"[(٤)]، والجعدي" أوصف الناس لفرس" عند يونس بن حبيب[(٥)]، وامرؤ القيس وذو الرمة أحسن الشعراء تشبيها عند حماد الراوية[(٦)].

ولعل الجاحظ أكثر النقاد عشقا للشكل، فهو صاحب المقولة المشهورة: " المعاني مطروحة في الطريق، ... وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولته، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[(٧)]، وقال:" أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا"[(٨)]، وقد تساهل في إيراد المزاح والباطل في الشعر والنثر؛ لأنه يرى:" أن المزاح جد إذا اجتلب ليكون علة للجد، وأن البطالة وقار ورزانة إذا تكلفت لتلك العاقبة"[(٩)]، ولا يرى في ذكر أسماء العورة حرجا، ومن اعتقد بغير هذا ـ عنده ـ فهو رجل ليس له من العفاف إلا التصنع[(١٠)].

ونجد الكثير من الموازنات النقدية تنطلق من أسس فنية، فقد قال الآمدي:" وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، ... وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير نافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف"، واعتبر صناعة الشعر مثل أي صناعة أخرى" لا تجود ولا تستحكم إلا بأربعة

---

(١) ابن رشيق، أبوعلي الحسن(ت ٤٥٦هـ/١٠٦٣م): **العمدة**. تحقيق: محمد قرقزان، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨، ص: ١/١٥٤، ١٥٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص: ١/١٠٠.

(٣) أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، ص: ٨/٢٩٢.

(٤) ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، ص: ٢/٦٤٨.

(٥) **المصدر السابق**، ص: ١/١٢٨.

(٦) أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، ص: ١٧/٣١٣.

(٧) الجاحظ، عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ/٨٦٨م): **الحيوان**. تحقيق : عبد السلام هارون، ط ١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ص: ٣/١٣١ـ١٣٢.

(٨) ابن رشيق، **العمدة**، ص: ١/٣١٦.

(٩) الجاحظ، **الحيوان**، ص: ١/٣٧.

(١٠) الجاحظ، عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ/٨٦٨م): **رسائل الجاحظ**. شرح وتقديم: عبد.أ. مهنا، ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨، ص: ٢/٦٢.

أشياء: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة"[١].

إن إقبال الناقد القديم على جماليات النص، والتعلق بما يحققه من متعة، قد ساهم في تجاهل مضامين الشعر، وما فيها من قيم وأفكار قد تتضاد مع القيم والأفكار السائدة، ومن هذا الواقع تعلق الناقد بالشعر الجاهلي، وشهد له بالتميز؛ مما ساعد على استقواء تيار الفصل بين الشعر والدين أو الأخلاق. ومع ذلك كله، يجب التنبه إلى أن وجود تيار الفصل لا يعني أن النقد العربي اتسم بسمات هذا التيار وحده، ويرى إحسان عباس أنه إذا رأينا نقدا يفصل بين الأدب والأخلاق فعلينا أن نذكر دائما وجود تيار مضاد يربط بينهما ربطا وثيقا، وعلينا أن لا نكبر أي جانب على حساب الآخر[٢].

إن الواقع الأعم للنقد العربي يشير إلى سيادة المعايير الفنية في الحكم، ويشير كذلك إلى استخدام المعيار الديني الأخلاقي بوصفه معيارا إضافيا، تبدأ فاعليته بعد التأكد من تحقق الشروط الفنية، وتزداد أهميته في حالات الموازنة والمفاضلة، والكشف عن جودة الشعر أو رداءته تبعا لموافقته للمبادئ والقيم السائدة أو تصادمه معها، على أن المعايرة الدينية الأخلاقية تتطلب من الناقد أولا الحكم على الشعر بما هو شعر،وتتطلب كذلك ثقافة دينية كبيرة، وأحسب أن المعري كان أهم ناقد عرض مقومات المعايرة الدينية في كتابه "زجر النابح"، فكان منها ــ إضافة إلى سعة الثقافة بشتى ألوانها ــ معرفة أساليب الخصوص والعموم، والحذف والوصل والتعجب والقلب [٣].

**بعض مظاهر الصراع النقدي ما بين الفصل والوصل:**

لعل المساجلة بين ابن المعتز وأبي بكر الأنباري تكشف تباين الوعي بطبيعة الشعر، وتباين الموقف النقدي حول دور الدين والأخلاق في الحكم، فقد كتب ابن الأنباري إلى ابن المعتز حينما رأى في بعض شعر أبي نواس خروجا على مبادئ الدين والأخلاق، فقال:" إن لكل ساقطة لاقطة، وإن لكلام القوم رواة، وكل مقول محمول، فكان حق شعر هذا الخليع ألاّ يتلقاه الناس بألسنتهم، ... والحسن ابن هانئ ومن سلك سبيله من الشعر الذي ذكرناه شطّار كشفوا للناس عوارهم، وهتكوا عندهم أسرارهم، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم، وحسّنوا ركوب القبائح، فعلى كل متدين أن يذم أخبارهم وأفعالهم، وعلى كل منصور أن يستقبح ما استحسنوه،... وقول هذا الخليع: تركُ ركوب المعاصي إزراء بعفو الله تعالى حض

(١) الآمدي، الحسن بن بشر(ت ٣٧٠هـ/٩٨٠م): **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**. تحقيق: السيد أحمد صقر، ط ٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢، ص: ٤٢٣/١، ١٢٥-١٢٦.

(٢) عباس، إحسان: **نظرة جديدة في النقد القديم**، ضمن كتاب: في النقد الأدبي، إعداد: لجنة من الباحثين، ط١، مؤسسة ناصر للثقافة، ١٩٨١، ص ١٤٧.

(٣) المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله: **زجر النابح**. تحقيق: أمجد الطرابلسي، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٥، ص: ٧-٩، ١٤-١٥، ٢٥، ٦٧، ٩٧-٩٨، ١٢٠-١٢١، ١٣٩-١٤٧،١٤٠، ١٦٩-١٧٣.

على المعاصي". وأجابه ابن المعتز:" لم يقل أبو نواس ترك المعاصي إزراء بعفو الله تعالى، ... والبيت الذي أنشده بحضرتنا:

لا تَحظر العفوَ إن كنت امرأ حرجا   فإنّ حظركَهُ بالديـن إزراءُ

وهذا بيت يجوز للناس جميعا استحسانه والتمثل به، و لم يؤسس الشعر بانيه على أن يكون المبرّز في ميدانه من اقتصر على الصدق، و لم يغو بصبوة، و لم يرخّص في هفوة، و لم ينطق بكذبة، و لم يُغـرق في ذم، ولا يتجاوز في مدح، و لم يزوّر الباطل، ويُكسبه معارض الحق"، وأورد ابن المعتز أمثلة من الشعر الفاحش لأمرئ القيس والنابغة، وذكر أن مثل هذا الشعر ينشد في حلق المساجد، ويرويه العلماء الموثوق بصدقهم، وأن النبي صلى الله عليه وسلم، والسلف الصالح لم ينهوا عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر[١]. ومن الملاحظ أن ابن الأنباري قد حكّم المعايير الدينية حينما استقبح الفحش في الشعر، واستشعر أثره في السلوك، في حين استبعد ابن المعتز المعايرة الأخلاقية على أساس ديني.

ويكشف لنا أبو حيان التوحيدي دور المعايرة الأخلاقية للشعر في عصره، والصراع حول مشروعيتها في الحكم، حين ذكر أبيات العباس بن الأحنف:

إذا أردت سُلوّا كان ناصركم   قلبي وما أنا من قلبي بمنتصر
فأكثروا أو أقلّوا من إساءتكم   فكل ذلك محمولٌ على القدر
وضعتُ خدي لأدنى من يطيف بكم   حتى احتقرتُ وما مثلي بمُحتقر

وقال:" وأبو عبد الله المرزباني شيخنا إذا سمع هذا جنّ واستغاث، وشق الجيب وحَوْلق، وقال: يا قوم أما ترون العباس بن الأحنف، ما يكفيه أن يفجر حتى يكفر؟ متى كانت القبائح والفضائح والعيوب والذنوب محمولة على القدر؟ ... لعن الله الغزل إذا شيب بمجانة، والمجانة إذا قرنت بما يقدح في الديانة. ورأيت أبا صالح الهاشمي يقول له: هوّن عليك يا شيخ، فليس هذا كله على ما تظن، القدر يأتي على كل شيء، ويتعلق بكل شيء،... وما هذا التضايق والتحارج في هذا المكان، والشاعر يهزل ويجد، ويقرب ويبعد، ويصيب ويخطئ، ولا يؤاخذ بما يؤاخذ به الرجل الديان، والعالم ذو البيان"[٢]، فالمرزباني حكم بمعيار ديني، حيث رأى في الشعر ما يدل على الفجور، فاستقبح الغزل إذا شيب بمجانة تقدح في الديانة، في حين رفض الهاشمي محاكمة الشاعر على مضامين شعره، ومعاملته معاملة الفقيه أوالعالم.

وقد نجد تساهلا أمام الشعر الذي يخرج على القيم الأخلاقية، وهذا يخضع لبنية الناقد الأخلاقية، وما

(١) الحصري، إبراهيم بن علي(ت ٤٥٣هـ/١٠٦١م): **جمع الجواهر**. نشره: محمد أمين الخانجي، مطبعة الرحمانية، مصر، ١٣٥٣هـ ، ص:٣٣-٣٤.

(٢) أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد(ت ٤١٤هـ/١٠٢٣م): **الإمتاع والمؤانسة**. تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص: ٢/١٧٧-١٧٨.

يؤمن به، ويرجع أيضا إلى تباين وجهات النظر حول حدود الأخلاقي وغير الأخلاقي؛ أما النقاد الذين رأوا في بعض الأشعار ما يصطدم مع مبادئ العقيدة، فقد أظهروا الريبة والحذر في التعامل معها، وتركزت آراؤهم حول استهجان هذا الشعر واستقباحه، ولعل بعض هذا الشعر كان من الصراحة بحيث يصعب على شعارات التخييل والمبالغة تبريرها؛ ولذا نرى الكثير من النقاد يستهجن الشعر الذي قد يظهر العبث والاستهتار بمبادئ العقيدة، فهذا مهلهل بن يموت استغرب الشعر الذي سماه" كفريات أبي نواس"، ورأى أنه لا يوجد عذر في البوح به[١]، وذهب ابن وكيع التنيسي إلى أن هذا اللون من شعر المتنبي يخرج من حد الكبر إلى حد الكفر، ورأى أن محبة تجويد الكلام لا تبرر وجود هذا النمط[٢]، بل إن الثعالبي الأكثر تساهلا في الشأن الأخلاقي كان مستهجنا لإفراط المتنبي في بعض أبياته، وقال:" للإسلام حقه من الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولا وفعلا ونظما ونثرا"[٣]، وأورد العسكري أشعارا سماها" كلام الملحدين"، وقال:" قبّحهم الله، لقد أعظموا القول، و لم ينتفعوا إلا بالفضيحة في الدنيا والآخرة"[٤]، وهذا الشعر — عنده — " مردود لا يشتغل بالاحتجاج له، والتحسين لأمره"[٥]، والشعراء من هذه الطبقة عند المعري يجب لعنهم والتبرؤ منهم[٦]، واستهجن عبد القاهر الجرجاني العبث والهزل الذي يمس العقيدة في الشعر[٧]، ورفض ابن شرف هذا اللون من الشعر، ورأى أن المعاني ليست ضيقة حتى يستعان عليها بالكفر[٨].

وقد يتهم الشاعر بالكفر والزندقة أو الفسق؛ لما يتضمنه شعره مما قد يبدو متضادا مع المبادئ والقيم، وإن نجا بعضهم انطلاقا من الإيمان بأن الشعراء يقولون ما لا يفعلون، ولسيطرة النظرة إلى الشعر باعتباره تخييلا ومبالغة. والاتهام بالكفر أو الزندقة أخطر اتهام يمكن أن يواجهه شاعر أو كاتب أو عالم، وقد دفع إلى هذا الواقع — فيما أرى — السلطة السياسية، وتشدد بعض المذاهب، فالسلطة السياسية قد ترى في الشعر المتضاد مع المبادئ والقيم تحديا لمهابتها ومهمتها في الحفاظ على الدين، ومن هنا نسمع بأن الوليد

(١) ابن يموت، مهلهل (ت ٣٣٤هـ/٩٤٥م): **سرقات أبي نواس.** تحقيق: محمد مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، د.ت، ص: ١٤٤-١٤٦.

(٢) ابن وكيع، الحسن بن علي التنيسي(ت ٣٩٣هـ/١٠٠٢م) : **المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره.** تحقيق: محمد رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨٢، ص: ٢٠٣.

(٣) الثعالبي، أبو منصور(ت ٤٢٩هـ/١٠٣٧م): **يتيمة الدهر.** ط ١، مطبعة الصاوي، مصر، ١٩٣٤، ص: ١/١٦٨.

(٤) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله(ت ٣٩٥هـ/١٠٠٤م): **ديوان المعاني**، مكتبة المقدسي، د.ت، ص: ٢/٢٥١.

(٥) العسكري،أبو هلال الحسن بن عبد الله(ت ٣٩٥هـ/١٠٠٤م): **الصناعتين.** تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٢، دار الفكر العربي، د.ت، ص: ٣٧٦.

(٦) المعري، **زجر النابح**، ص: ٢٢-٢٣.

(٧) الجرجاني، عبد القاهر ، **أسرار البلاغة**، ص: ٢٣٣.

(٨) ابن شرف، محمد بن سعيد القيرواني(ت ٤٦٠هـ/١٠٦٧م): **رسائل الانتقاد.** تحقيق: حسن حسني عبد الوهاب، ط ١، دار الكتاب الجديد، بيروت،١٩٨٣، ص: ٣٧.

بن عبد الملك قتل الشاعر وضاح اليمن لتشبيبه بفاطمة بنت عبد الملك[١]، وأن سليمان بن عبد الملك نفى الأحوص؛ لأنه شبب بنساء المدينة[٢]، وقد قيل بأن الرشيد حبس أبا نواس لقوله:

ما جاءنا أحدٌ يخبر أنه          في جنة من مات أو في نار[٣].

وتصدت بعض الاتجاهات الفكرية بقوة للشعراء الذين يترآى في شعرهم ما يصدم الحس الديني، ويتضح هذا عند المعتزلة، فقد هاجم واصل بن عطاء بشارا، وهدده بالقتل، وقال: "أما لهذا الأعمى من يقتله"[٤]، وكان أبو الهذيل العلاف المعتزلي يلعن العباس بن الأحنف، ويقول بأنه" يعقد الكذب والفجور في شعره"، ورأى القاضي أحمد بن أبي دواد في بعض شعر أبي نواس ما يمس الدين، ولعنه لقوله:

يا أحمد المرتجى في كلّ نائبةٍ          قم سَيدي نعص جبارَ السماواتِ[٥].

**ازدواجية المعايير:**

إن أكثر الظواهر شيوعا في التراث النقدي هي ازدواجية المعايير ما بين الفني والديني أو الأخلاقي، والتفاوت الواضح بين النظرية والتطبيق، سواء أكان ذلك عند أنصار التيار الأخلاقي أم أنصار تيار الفصل.

وصدرت هذه الازدواجية منذ فعاليات النقد الأولى، فهذا ابن أبي عتيق يستقبح التعبير الحسي الصريح في غزل عمر بن أبي ربيعة، ومن ذلك تعليقه على قول عمر:

حبذا أنت يا بغوم وأسما          ء وعيص يكننا وخلاءُ

"ما أبقيت شيئا يتمنى يا أبا الخطاب إلا مرجلا يسخن لكم فيه الماء للغسل"[٦]، وسمعه مرة يقول:

فما نلتُ منها محرما غير أننا          كلانا من الثوب المطرف لابسُ

فقال:" أبنا يلعب ابن أبي ربيعة؟ وأي محرم بقي؟ "، ويسافر إلى مكة ليسأل عمر:" أما زعمت أنك لم تركب حراما قط؟ قال: بلى، قال: فما قولك: كلانا من الثوب المطرف لابس ؟ فقال له: إذا أخبرك: خرجت بعلة المسجد، .. فأخذتنا السماء، فأمرت بمطرفي، فسترنا الغلمان به لئلا يروا بها بلة فيقولوا :هلا استترت بسقائف المسجد؟ فقال له ابن أبي عتيق: يا عاهر، هذا البيت يحتاج إلى حاضنة"[٧]، ولا يخفى

(١) الأصفهاني، **الأغاني**، ص: ٦/٢١٣.

(٢) ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، ص: ٢/٦٥٦.

(٣) عبادة، سعيد : **أبو العلاء الناقد الأدبي**، ط ١، دار المعارف القاهرة ،١٩٨٧، ص: ٣٠٩-٣١٠.

(٤) المبرد، أبو العباس محمد بن اليزيد(ت ٢٨٥هـ/٨٩٨م): **الكامل**، تحقيق: محمد أحمد الدالي، ط ١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦، ص: ٣/١١١٣.

(٥) المرزباني، **الموشح**، ص: ٣٣٩، ٣٦٤-٣٦٥.

(٦) الأصفهاني، **الأغاني**، ص: ١/١٦٥.

(٧) المبرد، **الكامل**، ص: ٢/٧٨١-٧٨٢.

استقباح ابن أبي عتيق لصورة الفحش، فهو لا يريد من عمر أن يخرج على القيم السلوكية المطلوبة، سواء أكان ذلك على مستوى الواقع المعاش أم المضمون الشعري المعبر عن هذا الواقع. ومع ذلك نجد ابـــن أبي عتيق يستخدم المعيارين: الفني والأخلاقي في تقييم شعر عمر، فقد قال:" لشعر عمر لوطة بالقلب، وعلق بالنفس، ودرك للحاجة، ما ليس لشعر غيره، وما عصي الله عز وجل بشعر أكثر مما عصي بشعر عمــــر، وخذ عني ما أصف لك: أشعر قريش من دَّقّ معناه، ولطف مدخله، وسهل مخرجه، ومتن حشوه، وأنارت معانيه، وأعرب عن صاحبه"[١].

وظهرت الازدواجية في بيئة اللغويين، رغم تعلقهم بالبحث اللغوي الأقرب إلى الجانب الفني، فقد قال أبو عمرو بن العلاء:" ما أحد أحب إليّ شعرا من لبيد بن ربيعة؛ لذكره الله عز وجل، ولإسلامه، ولذكره الدين والخير، ولكن شعره رحى بزر"[٢]، وقال أبو عمرو الشيباني:" لولا ما أخذ فيه أبو نواس من الرفث لاحتججنا بشعره؛ لأنه محكم القول"[٣]. ونرى أن كلا الناقدين قد استخدم المعيار الأخلاقي والمعيار الفني في الحكم، فابن العلاء أحب شعر لبيد لما فيه من قيم وخير، ولكن شعره رحى بزر بالمعيار الفني، والشيباني أعجب بشعر أبي نواس؛ لأنه محكم القول، لكنه لا يحتج بشعره بسبب تطبيق المعيار الأخلاقـــي الـــذي لا يستحسن الرفث في الشعر.

وحاول الأصمعي أن يمنح صفة الفحولة لمن يستحقها من الشعراء، فحاتم الطائي وعروة بن الورد ليسا بفحلين، وإن كانا شاعرين كريمين، وعنترة شاعر فارس وليس بفحل، وتظهر محنة الأصمعي في محاولتـــه منح صفة الفحولة لشعراء مسلمين، لأنه لا يستطيع تجاهل التوجه الإسلامي في عملية الحكم، فذهب يحكم بالمعيارين: الفني والأخلاقي معا، حيث كان يثبت صفة الفحولة لبعض الشعراء، وفي الوقت نفسه يؤخرهم عن رتبهم بفعل المعايرة الدينية الأخلاقية، فقد قال عن الشمّاخ وأخيه مزرّد:" الشماخ فحل، ومزرد ليس دون الشماخ، ولكنه أفسد شعره بما يهجو الناس[٤]، وقال عن الشاعر الســـيد الحميري الذي عرف بسبه للســـلف:" قبّـــحه الله ما أسلكه لطريق الفحول لولا مذهبه، ولولا ما في شـــعره ما قدمت عليه أحـــدا في طبقته"[٥]، أما الحطيـــئة فقد" أفســـد مثل هذا الشعر الحسن بهجاء الناس، وكثرة الطمع"[٦]، وتحرج الأصمعي من وضع جرير والفرزدق والأخطل في مراتبهم، وقال:" لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأن، ولا

---

(١) المرزباني، **الموشح**، ص: ٢٦٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص: ٨٤.

(٣) ابن المعتز، أبو العباس(ت ٢٩٦هـــ): **طبقات الشعراء**. تحقيق: عبد الستار فراج، ط ٢، دار المعارف، مصر، د.ت، ص: ٢٠٢.

(٤) الأصمعي، **فحولة الشعراء**، ص: ١٢،١٤.

(٥) الأصفهاني، **الأغاني**، أبو الفرج ص: ٢٢٧/٧.

(٦) **المصدر السابق**، ص: ١٤٢/٢.

أقول فيهم شيئا؛ لأنهم إسلاميون"[١].

ونرى الجاحظ ــ رغم عشقه للشكل ــ يجمع بين الاهتمام بالصناعة والمعنى، فقد أورد أن أحسن الكلام ما " ألبسه (الله) من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة،... فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا،... صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"، كما حذّر من "المعنى الحقير الفاسد، والدنيء الساقط"[٢]، وهو تعبير يعج بالحس الأخلاقي. وفي بعض تطبيقاته أخذ على أبي عمرو الشيباني استحسانه:

لا تحسبنّ الموتَ مــوت البلى    فإنما الموتُ سؤال الرجــال

كلاهما مــوت ولكن ذا    أفظع من ذاك لذلّ السؤال

وقال ساخرا :" وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أدخل في بعض القيل لزعمت أن ابنه أشعر منه"[٣]، فحكم بمعيار فني، و لم يحفل بالمعنى؛ لأن التعبير غير متميز، ولكن مما يدل على ازدواجية المعايير عنده أن هذين البيتين كانا من مختاراته بين طائفة الأمثال والحكم السائرة في مكان آخر[٤].

وتحدث ابن قتيبة عن اللفظ والمعنى، واللفظ عنده يقابل الشكل أو الأسلوب، والمعنى يمثل الفكرة والقيم الأخلاقية، وقد قسم الشعر إلى أربعة أضرب، فكان أفضلها ما حسن لفظه وجاد معناه، وأقلها شأنا ما تأخر لفظه ومعناه[٥].

وربط ابن طباطبا قيمة الشعر بمدى تقبل الفهم له، والفهم ــ عنده ــ يتقبل الشعر الحسن، ويرفض الرديء لأنسه بأنماط من الكلام، واستيحاشه من أنماط أخرى، على أن الأنس قرين الاعتدال المرتبط بالعدل والصواب والحق والمألوف، والاستيحاش قرين الكلام الجائر والخطأ والباطل والمحال والمجهول[٦]، فأصبحت المعايرة الأخلاقية ملازمة للمعايرة الفنية في الحكم، وهذا ــ كما قيل ــ "يجعلنا نعيد النظر فيما ردده بعض الدارسين عن فصل النقاد العرب ــ بإطلاق ــ بين الشعر والأخلاق"[٧].

ونجد الازدواجية في المعايير عند المدافعين عن شاعر بعينه، حيث أظهروا الفصل بين الشعر والدين أو

(١) الأصمعي، **فحولة الشعراء**، ص: ١٢.

(٢) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ/٨٦٨م): **البيان والتبيين.** تحقيق: عبد السلام هارون ، ط ٤، بيروت، د.ت، ص: ١/٨٣، ٨٥-٨٦.

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ص: ٣/١٣١.

(٤) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ص: ٢/١١٧.

(٥) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص: ١/٦٦-٦٨.

(٦) ابن طباطبا، محمد بن أحمد (ت ٣٢٢هـ/٩٣٣): **عيار الشعر.** تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص: ٤٣.

(٧) عصفور، جابر: **مفهوم الشعر.** ط ٣، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص: ٦٥.

الأخلاق، دفاعا عن الشـــاعر وعقيـــدته، فالقاضي الجرجاني المنافح عن المتنبي يـــطبق المعايير الأخلاقية إذا كان الحديث عن غير المتنبي، فقد قال:" فأما القذف والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيـــه إلا إقامة الوزن، وتصحيح النظم"، واستقبح بعض أبيات أبي نواس؛ لما فيها من فحش، واستحسن الشعر الذي لا يتجاوز العادة والمألوف، كما هو شعر البحتري(١).

كما نجد عند بعض من يعتمد ــ في الأساس النظري ــ الأسس الفنية تجاهلا لهذه المنطلقات في الجانب التطبيقي، إذا أراد الانتقاص من شاعر بعينه، فهذا الآمدي ــ كما مر ــ يهتم بالمعايرة الفنيـــة، ولكنـــه توقف عند الكثير من أبيات أبي تمام ، واستـــقبحها على أساس ديني أخلاقي، وذلك كتعليقاته الواردة على قول أبي تمام:

رضيتُ وهل أرضى إذا كان مسخطي من الأمر ما فيه رضا من له الأمرُ

وقوله:

الـــودّ للقربى، ولكن عُرْفه للأبـــعد الأوطان دون الأقربِ(٢).

وهذا ابن وكيع التنيسي يرى" أن الصدق غير ملتمس من الشاعر، وإنما المراد منه حـــسن القـــول في المبالغة في الوصف"(٣)، ولكن ابن وكيع يتخلى عن عدم التماسه الصدق من الشاعر إذا ما اقترب المتنبي مما يمس الدين، أو مما يجعله ابن وكيع كذلك، وعابه من هذا الوجه في غير مرة، كتعليقاته الواردة على قـــول المتنبي:

سَـــعوا للمعالي وهم صبـــية وسادوا وجادوا وهم في المهودِ

وقوله:

زعيـــما للقنا الخطيّ عزمي بســـفك دم الحواضر والبوادي

وقوله:

أو كان صادف رأسَ عازر سيفـــُه في يوم معركة لأعيا عيـــسى

وقوله:

فجعـــلتُ ردّي عرْسَـــه كفارة من شربها، وشربتُ غير أثيم(٤)

وحدّثنا قدامة بن جعفر بفعل المؤثرات الفلسفية المنطقية ــ كما ذكرنا ــ عن معايير تقيس جـــودة الشعر بغض النظر عن المادة أو المعاني، من حيث جلالها أو هوانها ،ولكنه ألحّ على تحقق جـــودة أغـــراض

(١) القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص: ٢٤،٢٩، ٥٩.

(٢) الآمدي، **الموازنة** ، ص: ١/١٧٥، ٢١١-٢١٢.

(٣) ابن وكيع، **المنصف** ، ص: ٢-٣.

(٤) **المصدر السابق**، ص: ٢٠٣، ٢٦١-٢٦٢، ٢٦٧.

الشعر، ضمن مخطط أخلاقي، يعطي كل غرض ما يناسبه من الفضائل، ففي المدح عاب قدامة المدح بالأجداد، والأوصاف الجسمية، ودعا إلى التمسك بالفضائل النفسية، أما الهجاء فيكون بسلب تلك الفضائل[(١)]، فتتحقق الغاية الأخلاقية من خلال تحقير النقيض، ويصل الأمر إلى أن قدرة الشاعر على استيعاب الفضائل الخاصة لكل غرض جزء من عملية التجويد، وقد قال:" والبالغ في التجويد إلى أقصى حدوده من استوعبها، و لم يقتصر على بعضها"[(٢)]. لقد أراد قدامة أن يفصل بين الشعر والأخلاق ، ويحكم بمعايير تخص صناعة الشعر، وأراد كذلك الحكم على جودة أغراض الشعر بمعايير أخلاقية، فالأخلاق في عملية الحكم ــ على هذا التوجه ــ تبقى في حركة متأرجحة، ما بين الاهتمام بها في الأغراض، والانفصال عنها في أصول الصناعة.

وقد رأينا في موقف الفلاسفة النقاد أن الأقاويل الشعرية عندهم كاذبة بالكل؛ لأنها تقوم على التخييل، ولفظة الكذب هنا لا تقلل من قيمة الشعر، أو تلغي الغاية الأخلاقية، وإنما لتمييز الأقاويل الشعرية عما يعتمد على البرهان، ويكون صدقا كله[(٣)]. وقد ذهب الفارابي إلى أن الأقاويل الشعرية تركّب من أشياء، تخيّل في الأمر شيئا أفضل أو أخس[(٤)]، فالشاعر يرسم صورة، قد تكون محببة أو كريهة منفرة، وكأنه يقصد حدوث سلوك معين عند المتلقي باستفزازه إليه، واستدراجه نحوه[(٥)]، والشعر عند الفارابي نافع ممتع، فمنه ما يستعمل في أمور الجد، وهي الأشياء النافعة في الوصول إلى السعادة، ومنه ما يستعمل في" أصناف اللعب" للمتعة[(٦)]، والإيمان بالفائدة والمتعة يغذي ازدواجية الحكم عنده. ويرى زكي نجيب محمود أن الفارابي قد حل مسألة الفصل حلا وسطا، حيث طبق المعايير الفنية في بناء الصورة الخيالية، وفتح المجال كي تأخذ المعايير الأخلاقية دورها، فإذا كانت الصورة محببة إلى النفس سلكت على هداها، وإذا كانت الصورة منفرة كفّ المتلقي عن مزج نفسه بها[(٧)]. ويجب أن نحذر الخداع، وذلك حينما نقف عند بعض المقولات النقدية الفلسفية التي تقلل من شأن مادة الشعر وتهتم بما يقع في المادة من تخييل، كقول حازم القرطاجني:"الشعر لا يعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من تخييل"[(٨)]؛ لأن هذا لا يعني تجاهل القيم الأخلاقية، وإعلاء شأن الأبعاد الجمالية، بل قد يعني تأكيد القيمة الجمالية بوصفها سبيلا لا غنى عنه

(١) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص: ٢٨- ٤٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص: ٢٩.

(٣) عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص: ٢١٧-٢١٨.

(٤) الفارابي، محمد بن طرخان(ت ٣٣٩هـ-٩٥٠م): **إحصاء العلوم**. تحقيق: عثمان موافي، ط ٣،مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٦٨، ص: ٨٣.

(٥) الفارابي: **كتاب الشعر**. تحقيق: محسن مهدي، مجلة شعر، بيروت، عدد ١٢، ١٩٥٩، ص:٩٤.

(٦) الفارابي: **الموسيقى الكبير**. تحقيق: غطاس عبد الله خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص: ١١٨٤.

(٧) محمود، زكي نجيب: **فلسفة وفن**، مكتبة الأنجلو مصرية، د.ت، ص: ١٠٣-١٠٤.

(٨) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص: ٨٧.

حتى يحدث الشعر آثاره في سلوك المتلقي[١].

ولعل بعض الدراسات في الإعجاز القرآني ساهمت في ازدواجية المعايير ما بين الفني والأخلاقي، فالباقلاني حاول إثبات الإعجاز بطريقتين، كل منهما تكمل الأخرى، الأولى: حسن النظم وبراعته، والثانية: محتوى هذا النظم القائم على نموذج مثالي من الحق والصدق والخير، فالقرآن الكريم عند الباقلاني" سَمْت شريف،... من حكمة وأحكام،... وتعليم أخلاق زكية،... ومواعظ نافعة،... ونواه زاجرة عن القبائح والفواحش،... تجد فيه الحكمة وفصل الخطاب، مجلوة عليك في منظر بهيج، ونظم أنيق، ومعرض رشيق". ولا يخفى تأكيد هذا النموذج المثالي الأخلاقي والفني في هذا السمت الشريف، في حين كان الشعر عنده" سمت قد تناولته الألسن، وتداولته القلوب، وانثالت عليه الهواجس، وضرب الشيطان فيه بسهم، وأخذ منه بحظه"[٢]، ومن هنا رأى الباقلاني أنه يمكن الحكم على الشعر بالمعيارين الفني والأخلاقي؛ لنرى مدى التميز، مستحضرا النموذج القرآني الذي لا يمكن لأي كلام أن يطاوله ، خاصة في الجانب الأخلاقي، فقد ذهب الباقلاني إلى أن الكلام يجب أن يخدم الغرض، مع البعد عن المستكره والمبتذل والركيك، وعلى الشاعر أن يتنبه إلى ما يقع في الشعر من تفاوت ما بين حكمة حسنة وسخف مستشنع[٣]، وقد توقف عند معلقة امرىء القيس، وكان المعيار الأخلاقي وسيلته الأولى في الحكم على الشعر[٤].

ومن الصعب العثور على نقد يستبعد المعايرة الأخلاقية تماما في تراثنا، إلا إذا توقفنا عند بعض الآراء النقدية، دون النظر في جملة آراء الناقد على المستويين: النظري والتطبيقي. ولعل الاستثناء الوحيد هو موقف الصوفية من تأويل الشعر الغزلي، حيث تنتفي ضرورة المعايرة الأخلاقية للشعر، وهذا الفهم يتعلق بعملية تأويل للشعر في مجالس الخواص الصوفية فحسب، فالغزالي حذر في غير مرة من أثر شعر الغزل الحسي ، ولكن تحذيره اقتصر على تداول مثل هذا الشعر في مجالس العامة؛ لأن" بواطنهم مشحونة بالشهوات،... فلا تحرك الأشعار من قلوبهم إلا ما هو مستكن فيها"، أما في مجالس الخواص الصوفية فلا ضرورة للمعايرة الأخلاقية؛ لأن قلوبهم عند الغزالي مستغرقة بحب الله تعالى، و"أولئك لا يضر معهم الشعر الذي يشير ظاهره إلى الخلق، فإن المستمع ينزل كل ما سمعه على ما يستولي على قلبه [٥].

(١) عصفور، جابر، **مفهوم الشعر**، ص: ١٩٠.

(٢) الباقلاني، محمد بن الطيب(ت ٤٠٣هـ/١٠١٢م): **إعجاز القرآن**. تحقيق: السيد أحمد صقر، ط ٣، دار المعارف، مصر، د.ت، ص: ٣٠١-٣٠٢.

(٣) الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص: ١١٧، ١٧١.

(٤) **المصدر السابق**، ص: ١٦٠-١٧٠.

(٥) الغزالي، **إحياء علوم الدين**، جـ: ١/٣٥-٣٦، ٢/٢٨٢، ٣/٢٢٨.

فالصوفي يتجاوز دلالات الشعر الظاهرية، ويتخذ من لغة الغزل رموزا للعبور إلى عالم الباطن، وقال الغزالي:" لا يظن جاهل أن المستمع لأبيات فيها ذكر الفم والصدغ، إنما يفهم منها ظواهرها[١]، فليس من شرط تخيل المتلقي موافقة مراد الشاعر ولغته، وهذا ما أكده الغزالي في غير مرة، وقد قال:" وليس على المستمع مراعاة مراد الشاعر من كلامه، بل لكل كلام وجوه، ولكل فهم في اقتباس المعنى منه حظوظ[٢]، وقال:" وأما قول الشاعر فيجوز تنزيله على غير مراده"[٣]. ومن المثير أن يسبق هذا الفهم بعض آراء النقد الحديث التي أعطت المتلقي سلطة واسعة في تأويل النص.

## الإشكال القديم الحديث:

لم تنته الأبحاث النظرية الجمالية والنقدية إلى نتيجة حاسمة في تحديد طبيعة العلاقة بين الأخلاقي والجمالي، وفي تأكيد إمكانية الفصل التام بينهما، وهذا ما جعل (شارل لالو) يشبه هذه العلاقة بعلاقة الرجل بالمرأة، حيث تكون ــ كما ذكر ــ زواجا أو طلاقا أو اتحادا حرا أو صداقة، فالزواج ــ بحسب الشائع ــ حياة كئيبة، وتضحيات شاقة، والطلاق هو حل المتزمتين، والاتحاد الحر فوضى دائما، والصداقة هي الأفضل، وإن كانت صداقة صعبة نادرة[٤]. ومن هنا تبدو عملية الفصل التام بعيدة المنال، خاصة وأن الإنسان بطبيعته حاول أن يجعل لكل شيء قيمة تتصل بفائدته أو ضرره، وأراد من الشعر أن يقدم الفائدة والمتعة أيضا، وهذا ما أثر على نقد الشعر، وتعرض لنا (إليزابيث درو) هذا الواقع بقولها: "ومنذ الزمن الغابر ظل النقاد يتطلبون ثنائية أخرى في الشعر، فهو يجب أن يمتع ويوجه، والبحث عن الإثارة الخلقية في الشعر غريزة عميقة في الإنسان"[٥]، ورأى ( كوليردج) أننا لا نستطيع الاستغناء عن الحاسة الخلقية في تعاملنا مع الشعر[٦]، فالشعر ينطوي لا محالة على الأخلاق والفكر، ويصعب تصوره شكلا قائما في فراغ.

ويعترف ( ت. س. إليوت) بصعوبة الفصل بين الأحكام الأدبية والدينية، حيث يقول: "إنني مقتنع بأننا فشلنا في توضيح كيف نفصل أحكامنا الأدبية كلية عن أحكامنا الدينية إذا كان هناك إمكانية للفصل الكامل،... ولكن الفصل غير موجود، ولا يمكن حدوثه أصلا"[٧].

أضف إلى هذا أن بعض التوجهات في أوساط البحث الجمالي والنقدي عند الغرب ترى أن الكشف

(١) الغزالي، **إحياء علوم الدين**، جـ: ٢/٢٨٨.

(٢) **المصدر السابق**، جـ: ٢/٢٨٢-٢٨٣.

(٣) **المصدر السابق**، جـ: ٢/٢٨٨.

(٤) شارل لالو: **الفن والأخلاق**. ترجمة: عادل العوا، الشركة العربية للصحافة والطباعة والنشر، دمشق، ١٩٦٥، ص: ٧.

(٥) اليزابيث درو: **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**. ترجمة: محمد الشوش، منشورات مكتبة ميمنة، بيروت، د.ت، ص: ٣٣.

(٦) بدوي، محمد مصطفى: **كوليردج**. دار المعارف، مصر، د.ت، ص: ٧٩.

(٧) T.S.Eliot To Criticize the Critic and other writings, London, 1978: 392.

عن عظمة الفن يحتاج إلى معيار إضافي، وأن العظمة قد تأتي من جانب المضمون، وذهب ( نورمان فورستر) إلى أن النقد الأدبي حكم جمالي وأخلاقي، وأن الحكمين ضروريان لتحديد عظمة الأعمال الأدبية، وهما متداخلان بشكل جوهري، تماما كما في الوحدة العضوية للعمل الأدبي نفسه[١]، كما أكد (ت.س.إليوت)أن تحديد عظمة الأدب لا يتم بالمعايير الأدبية وحدها، وإن وجب علينا التأكد أولا من أن الأدب الذي أمامنا هو أدب بالمعايير الأدبية[٢].

ولعل الخروج من إشكال قبول الفصل أو رفضه قد وجد حلا فيما ألمحت إليه بعض ملاحظات النقاد العرب القدامى، وذلك بقبول الفصل وقبول رفضه في آن، وقد يبدو هذا القول متناقضا، ولكن المتأمل لهذه الإلماحات يجد الجمع بين النقيضين أمرا مقبولا. فالناقد أقر بتنوع الثقافة والميول والطباع، وهذا يعني تنوع الاختيارات والأذواق، فمثلا لا يستحسن الملوك ــ كما يرى أبو العتاهية ــ شعر الزهد، وأشغف الناس به الزهاد وأصحاب الحديث والفقهاء[٣]، والناس عند ابن طباطبا مختلفون في صورهم وعقولهم وشمائلهم وأخلاقهم، ولكل منهم في استحسان الشعر اختيار يؤثره، وهوى يتبعه[٤]، والناس كذلك عند حازم القرطاجني يولعون بما له علقة بطباعهم وميولهم، فهناك من يحب وصف القيان والخمر، وهناك من يحب وصف الحرب وإطعام الضيف[٥]، وتبعا لهذا الواقع فالنقاد ــ كما يرى الباقلاني ــ مختلفون في معاييرهم، فمنهم من يختار المتانة والرصانة، أو الرقة والسلاسة، ومنهم من يختار الغموض والغرابة، وآخرون يفضلون الشعر لصدق معناه[٦].

فالناقد القديم ــ كما يبدو ــ أقر بالحرية في الاختيار و الاستحسان، وبالتالي كان للناقد حرية اختيار المعيار الذي يريده، تبعا لبنية الثقافية والأخلاقية، وهذا يعني الإقرار بتنوع الغايات الكامنة وزوايا النظر، وقد لخصّ لنا عبد القاهر الجرجاني هذا الواقع بقوله:" إن سبيل الكلام سبيل ما يدخله التفاضل، وإن للتفاضل فيه غايات، ينأى بعضها عن بعض، ومنازل يعلو بعضها بعضا"[٧]. وعللّ أبو حيان التوحيدي

(١) حمادة، إبراهيم: **مقالات في النقد الأدبي**. دار المعارف، د.ت، ١٤٦-١٤٧. وانظر: غراهم هو: مقالة في النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٥، ص: ٢٠.

(٢) طائفة من الأساتذة المتخصصين: **حاضر النقد الأدبي**، مقالات في طبيعة الأدب. ترجمة: محمود الربيعي، ط ١، دارالمعارف، مصر، ١٩٧٥، ص: ٥٨، وانظر: ويلبر.س. سكوت: **خمسة مداخل إلى النقد الأدبي**. ترجمة: عناد غزوان وجعفر الخليلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٦٨، ص:٣١.

(٣) الأصفهاني، **الأغاني**، ص: ٤/٧٢.

(٤) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص: ٤٥.

(٥) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص: ٣٧٤-٣٧٥.

(٦) الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص: ١١٣-١١٤.

(٧) الجرجاني، عبد القاهر: **الرسالة الشافية**، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨. ص: ١١٧.

تنوع المعايير في الحكم على الأشياء بالحسن أو القبح، وذلك برد القضية إلى الأساس الذي يعتمده الناقد أو المتلقي، حيث قال:" ومناشئ الحسن والقبيح كثيرة: منها طبيعي، ومنها بالعادة، ومنها بالشرع، ومنها بالعقل، ومنها بالشهوة، فإذا اعتبر هذه المناشئ صدق الصادق منها وكذب الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك"[١].

(١) أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، ص: ١/١٥٠.

# المغايرة بين الضمير ومرجعه في لغة التنـــزيل

د. حسين عباس الرفايعة *

تاريخ تقديم البحث: ٢٥/٦/٢٠٠٦ تاريخ القبول: ٤/١١/٢٠٠٦

## ملخّص

يرمي هذا البحث إلى الكشف عن ظاهرة المغايرة بين الضمير ومرجعه في لغة التنـــزيل على غير ما ذهب إليه النُّحـــاة من وجوب المطابقة بين الضمير ومرجعه؛ لذا نهض هذا البحث على تعريف المغايرة لغة واصطلاحاً، وبيـــان شـــرطها، وداعي المصير إليها ، إذْ أُديرت على المعنى الذي استدعى تلك المغايرة، مع بسط القول في أنظار المفسّرين واللغويّين، وجمع أشتات هذه الظاهرة ، وتقسيم مسائلها التي جَرَت في مدار المغايرة في العَدَد ( إفراداً، وتثنيّـــة، وجمعـــاً ) ، و( التـــذكير والتأنيث ) ، وخلص البحث إلى أنّ هذه المغايرة في لغة التنـــزيل لم تخرج على طريق العرب في التعبير ، وأنّها أمر سمـــاعيّ لا يجوز لنا أن نقيس عليه .

## Abstract

### Disagreement between
### Pronouns and their References the Language of the Holy Quran

**Hussein A. Rafaiyah, Ph. D.**

This study sheds light on the disagreement between pronouns and their references in the Language of the Holy Quran . This phenomenon, goes against the Arab Syntacticians' semi consensus on the full agreement between pronouns and their references in this variety. This study has thoroughly investigated several aspects of this phenomenon including its definition, conditions, Causes, and contextual uses. Furthermore, the study has surveyed the previous literature on this domain and it has also classified its different aspects related to number and gender .

The findings show that disagreement between pronouns and their references goes in accordance with the rules of the language of the Holy Quran, and that this disagreement is, eventually, an acoustic aspect that should not be considered in the grammar of the language of the Holy Quran.

---

* قسم اللغة العربية، جامعة الحسين بن طلال.

ممّا عَنَّ للباحث في أثناء قراءة لغة التنـــزيل، ومطالعة كتب التفسير أَنّ ثَمّةَ ظاهرة تلفـــت الانتبـــاه، وتسترعي النَظَر، وتستحق الوقوف عليها بالبحث والاستقصاء، إذ تتمثّل هذه الظاهرة في تلك المغايرة بين الضمير ومرجعه، ممّا جاء مخالفاً للنَظَر النَّحوي الذي ذهب إلى وجوب المطابقة بين الضمير ومرجعه إفراداً، وتثنية، وجمعاً، وتذكيراً، وتأنيثاً، وهذه المخالفة ما ينبغي أن تكون عبثاً، إذ لا بُدَّ من التـــوفّر علـــى داعٍ تقتضيه، وإن كان الأمر لا يخلو من حَرَج إزاء لغة التنـــزيل؛ لأَنَّ خَطَأَ التحليل في لغة التنـــزيل ليس أمراً هيّناً، ولكنّ الباحث يَرْكن إلى أنّ هذه المغايرة ( المخالفة ) في لغة التنـــزيل تتّفق مع ما عليه لغة العرب .

**المغايرة لغة واصطلاحاً**

يفيد المعجم اللغويّ أنّ المغايرة تعني : المعارضة والاختلاف[١]، وأَنَّها مصدر قياسي للفعـــل ( غَـــايَر ) الذي يفيد مشاركة بين شيئين، وأما في الاصطلاح فلم أجدْ – في حدود ما اطّلعت – مَنْ وَضَع لها حـــدّاً في هذا المدار، ويمكن القول : إنّها عدول عن المطابقة بين الضمير ومرجعه، سواءٌ أكان ذلك في مـــسألة العدد إفراداً، وتثنية، وجمعاً أم في مسألة الجنس تذكيراً وتأنيثاً .

ويبدو شرط المغايرة واضحاً، إذ لا بُدَّ من التوفّر على شيئين لوقوعها ، وهما الضمير ومرجعه (مفسّره)، فالأصل التوافق بين الضمير ومرجعه على حسب ما نَصَّ عليه أصحاب النَظَـــر النَّحـــويّ، إذ ذهبـــوا إلى وجوب المطابقة بين الضمير ومرجعه " وينبغي أن يكون هذا الضمير بِعَدَد ما يرجع إليـــه، ويرجـــع إلى الواحد واحدٌ، وللاثنين اثنان، وإلى الجمع جمع .... وينبغي أن يكون هذا الضمير مطابقاً لما يرجع إليـــه في التذكير والتأنيث، فيرجع إلى المؤنثة ضمير مؤنث، وإلى الاثنين ضميران مؤنثان، وإلى الجمع ضمير مؤنّـــث مجموع[٢].

غير أنّنا نطالع نَظَراً مغايراً في مسألة وجوب المطابقة عند داود عبده، إذ ارتأى أَنّ النّحاة قد ذهبـــوا في هذه المسألة مذهباً شططا؛ لأَنّ مسألة تفكيك الضمائر مع مرجعها أمر جائز، ولو كان واجب المطابقـــة لخفّت إليه سائر اللغات" وقد فات النُّحاة أَنَّ ظاهرة المطابقة في اللغات لا تفسير لها، بـــل مـــن الممكـــن الاستغناء عنها .... ولو كانت المطابقة ضروريّة لوجب أن تكون في جميع اللغات "[٣] .

ولسنا في معرض مناقشة هذا النظر اللغويّ؛ لأَنّ لكلِّ لغة خصّيصى لا تتوفر على غيرها سواء أكـــان

(١) الزَّبيدي، محمد مرتضى ( ١٢٠٥هــ / ١٨٠٨م ) **تاج العروس**، د . ت، مادة : ( غَيَر )، ج ٣ /٤٦٠ .

(٢) الثمانيني، عمر بن ثابت ( ٤٤٢هــ / ١٠٤٥م ) **الفوائد والقواعد**، تحقيق : عبد الوهاب محمود الكحلة، مؤسسة الرسالة ، بـــيروت، ط١، ٢٠٠٢، ٤٠٧ . وانظر : السيوطي، جلال الدين ( ٩١١هــ/١٥١٤م ) **الأشباه والنظائر**، تحقيق : عبد العال سالم مكرم، مؤســـسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ج٣/ ٧٧ .

(٣) عبده، داود ( معاصر ) **أبحاث في اللغة**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٣، ص٧٤ .

ذلك في الأصوات، أم الاشتقاق، أم التركيب، ونعرف أَنْ ستفتح فوضى كبيرة تُصَاب بها اللغة نتيجة هذا التفكيك للضمائر ممّا يدفع إلى القول : إنّ علماء العربيّة كانوا على حقّ في ضبط المسألة بوجوب المطابقة.

و لم يفت النُّحاة أن ينبّهوا – في أثناء كلامهم على الضمير – على الضمير الذي يحتاج إلى مرجع (مفسّر ) وهذا المرجع هو الاسم الظاهر في الكلام إن كان متقدّماً – وهو الأصل - أو متأخّراً، وقد أُحِلّ هذا الضمير في مكانه لئلا يُعَاد مرّة ثانية بقصد الاختصار وعدم التكرار " فأمّا المضمرات فهي كناية تفتقر إلى ما ترجع إليه، والمضمر يقع في الكلام على ثلاثة أقسام أكثرها أن يرجع إلى اسم قد تقدّم ذكره، نحو: " زيد لقيته ، وعمرو مررت به"[(١)].

وتكلّم النُّحاة على ضمير الغائب بخصوص الاحتياج إلى مرجع؛ لأنّ ضمير المتكلّم والمخاطب يعرفان بالحضور، قال ابن هشام : " وأقول : لا بُدّ للضمير من مفسّر يبين ما يراد به، فإنْ كان لمتكلّم أو مخاطب، فمفسّره حضور مَنْ هُوَ له، وإنْ كان لغائب، فمفسّره نوعان : لفظ وغيره "[(٢)] .

ومع ما ذهب إليه النُّحاة من وجوب المطابقة بين الضمير ومرجعه إلاّ أَنَّ ثمّةَ شواهد تطالعنا في لغة التنزيل برزت فيها المغايرة بين الضمير ومرجعه، ولا يمكن عَدّ ذلك من قبيل الخطأ أو التوهم لمجرد مخالفة النظر النّحويّ، وإنْ بدا ذلك عند بعض القائلين والعابثين على نحو ما طالعنا به ابن قتيبة في كتابه ( تأويل مشكل القرآن) ، إذ ذهب إلى التنبيه على هذه المسألة في أثناء ردّه على بعض العابثين الذين ذهبوا إلى أنّ في لغة التنزيل مشكلاً " إنّما يَعْرِف فَضْل القرآن مَنْ كَثُر نظرُه، واتّسع علمه، وَفَهِم مذاهب العَرَب، وافتنانها في الأساليب، وما خصَّ الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنّه ليس في جميع الأمم أُمّة أُوتِيَت العارضة والبيان واتّساع المجال ما أُوتِيَتْهُ العرب خصيصى من الله، لما أرهصه في الرسول، وأراده من إقامة الدليل على نبوّته بالكتاب، فجعله عَلَمه، كما جعل عَلَم كلّ نبيّ من المرسلين من أشبه الأمور بما في زمانه المبعوث فيه "[(٣)] .

وذهب ابن كمال باشا إلى أنّ المغايرة بين الضمير ومرجعه تُعَدُّ قبيحة إنْ أَدّى تفكيك الضمائر مع مراجعها إلى لَبْس؛ لأنّ غاية اللغة الإفهام " والحقُّ أَنّ التفكيك الذي يقع في الضمائر إنْ أدّى إلى الالتباس

(١) الثمانيني ، **الفوائد والقواعد**، ص٣٩٦، وانظر : ابن هشام جمال الدين( ٧٦١هـ / ١٣٦٤م) **شرح شذور الذهب**، تحقيق : محمّد محيي الدين عبد الحميد، د.ت، ١٣٦، وانظر السيوطي، **الأشباه والنظائر** : ٧٧/٣ .

(٢) ابن هشام، **شرح شذور الذهب** : ١٣٥ (قُدّم ؛ لأنّه أوضح عبارة ) . وانظر : سيبويه، عمرو بن عثمان ( ١٨٠هـ/٧٨٣م ) **الكتاب**، تحقيق : عبد السلام محمد هارون – عالم الكتب- ط٣، ١٩٨٣، ج٣٦٤/٢ . والصبّان ، محمد بن علي (١٢٠٦هـ/١٨٠٩م) **حاشية الصبّان**، تحقيق : إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط١، ١٩٩٧، ج١٦٠/١،

(٣) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم ( ٢٧٦هـ / ٨٧٩م ) **تأويل مشكل القرآن**، دراسة عمر محمد سعيد عبد العزيز، مراجعة : عبد الصبور شاهين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٩،ص٥٠ .

في الكلام، والاشتباه في المرام يكون مخلاً للفصاحة فلا بُدَّ من صون الكلام الفصيح عنه، وإن لم يكن مؤدياً إلى ذلك لانسياق الفهم باقتضاء الكلام، ومساعدة المقام إلى المعاني المرادة من الضمائر المنتشرة بسبب التفكيك الواقع فيها "[١].

لذا كان النُّحاة على حقّ في ضبط مسألة الضمير ومرجعه؛ لأنّ تفكيك الضمائر على إطلاقه يؤدي إلى الفوضى اللغويّة، فأمر التفكيك مرتبط بما يسوّغه، وعلى هذا السَّمت فإنّ المتلمّس لظاهرة المغايرة بين الضمير ومرجعه في لغة التنـــزيل يرى أنّها قد أُديرت على الحمل على المعنى عند النُّحاة والمفسرين ، ويطالعنا ابن كمال باشا بهذا المسوِّغ في قوله : " اعلم أنَّ اعتبار المعنى في تذكير الضمير وتأنيثه شائع ذائع بل في التذكير والتأنيث مطلقاً "[٢]. ويزاد على هذا القول أنّ مسألة المغايرة في العَدَد خاضعة للحمل على المعنى، على نحو ما تطالعنا به لغة التنـــزيل، فممّا دار في فلك مسألة العَدَد قوله تعالى: ﴿ وداود وسليمان إذْ يحكمان في الحَرْث إذ نفشت فيه غنم القوم وكُنّا لحكمهم شاهدين﴾[٣] فجاء المرجع مثنى ( داود وسليمان ) وعاد عليه ضمير مجموع في قوله ( لحكمهم )؛ لأنَّ إرادة المعنى دعا إلى هذه المخالفة بين الضمير ومرجعه، "إذ المعنى المراد أنه أرادهما والمتحاكمين إليهما"[٤] وثمّة علّة أُخرى ، وهي أَنَّ الله سبحانه وتعالى أَراد أَنْ يشْعر (بالصيغة لحكمهم) أَنّ حكمهما من الصّحة بحيثُ يَعْدل حكم الجماعة، وأَنّ الأصل في الحكم أَنْ يصدر عن "جماعة " .

وممّا جاء في مسألة العَدَد، إذ أُفرد فيه المرجع، وجمع الضمير العائد عليه قوله تعالى : ﴿ ثم استوى إلى السماء فسوّاهنّ سبع سموات ﴾[٥]، فالمرجع المتقدّم ( السماء ) جاء مفرداً ومؤنثا، ولكن الضمير العائد في (فسوّاهنّ ) جاء مجموعاً، فهذه المغايرة تحمل على اتّحاد المعنى.

إذ يطالعنا الأخفش في هذا المدار بقوله : " إنّما ذَكَر سماءً واحدة فهذا لأَنّ ذِكْر السماء قد دلَّ عليهنّ كلِّهنّ "[٦]، ومثل هذا ما ذهب إليه الفرّاء من أنّ السماء في معنى جمع[٧]، وزاد هذه المسألة بياناً الزمخشري، إذ ما ذهب إليه أنّ السماء قد حُمِلت على معنى الجهات؛ لذا جاء الضمير مجموعاً، فوحّد

---

(١) ابن كمال باشا ( ٩٤٠هـ/١٥٤٣م ) **رسائل ابن كمال،** تحقيق : ناصر سعد الرشيد، النادي الأدبي بالرياض، ١٩٨٠، ص٨١ .

(٢) ابن كمال باشا، **رسائل ابن كمال** ، ص٨٨ .

(٣) الأنبياء : ( ٧٨ ) .

(٤) الزمخشري : محمود بن عمر ( ٥٣٨هـ/١١٤١م ) **الكشاف،** ت : عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، لبنان، ط٢، ج١٢٩/٣ .

(٥) **البقرة** : ( ٢٩ ) .

(٦) الأخفش ، سعيد بن مسعدة ( ٢١٥هـ/٨١٨م) **معاني القرآن،** تحقيق : فائز فارس، المطبعة العصريّة ، الكويت، ط١، ١٩٧٩، ج٥٤/١.

(٧) الفرّاء، يحيى بن زياد ( ٢٠٧هـ/٨١٠م): **معاني القرآن،** تحقيق : محمّد علي النجار ، عالم الكتب ، بيروت ، لبنان، ط٢، ١٩٨٠، ج٢٥/١.

اللفظ لاتّحاد المعنى[١]، فلفظ السماء هنا معناها ( سبع سماوات )، إذ دلّ على ذلك ما جاء بعدها ﴿فسوّاهنّ سبع سموات﴾ والمتأخّر كثيراً ما يوضّح المتقدّم، وممّا دار من مسائل التذكير والتأنيث في باب المغايرة المحمولة على المعنى قوله تعالى : ﴿ فقلنا اضربوه ببعضها كذلك يحيي الله الموتى ﴾[٢]، إذْ وحّد الضمير وذكّره في ( اضربوه ) وأعاده على مرجعه المفرد المؤنّث ( النفس ) الوارد في الآية السابقة ﴿ وإذا قتلتم نفساً فادّارأتم فيها والله مخرج ما كنتم تكتمون ﴾ [٣]

واتفق رأي المفسّرين على أنّ مردّ المغايرة هنا يخضع لمسألة المعنى، فقد حُمِلَ المرجع ( النفس) على معنى ( الإنسان )، قال صاحب مجاز القرآن : " الهاء تعود إلى مؤنّث وهو ( النفس) حملاً على معنى التذكير ( إنسان )" [٤] وحمل بعض المفسّرين المرجع على معنى ( شخص ) أو ( قتيل ) [٥] . وهذا المسّوغ كثير في لغة التنزيل .

قال تعالى : ﴿ فشاربون عليه من الحميم ﴾[٦]، فأفرد الضمير وذكّره في ( عليه ) وهو عائد على مرجعه المجموع المؤنث ( الشجر ) المذكور في الآية السابقة ﴿ لآكلون من شجر من زقّوم فمالئون منها البطون ﴾ [٧]، فطابق بين الضمير ومرجعه في قوله : ( منها ) العائد على ( الشجر )، فهنا حمل على اللفظ، بينما حَمَل على المعنى في المغايرة الحادثة بين الضمير في ( عليه ) ومرجعه ( الشجر ) إلى هذا ذهب الأخفش في نصِّه " فشاربون عليه؛ لأنّ الشجر يؤنث ويذكّر، وأُنّث لأنه حمله على الشجرة، لأنّ الشجرة قد تدلّ على الجميع .

تقول العرب : نبتت قَبلَنا شجرة مرّة، وبقلة رديئة، وهم يعنون الجميع[٨] وتطابق هذا القول مع قول الفرّاء: " إنْ شئتَ كان على الشجر، وإن شئت فَعَلى الأكْل"[٩] وقد حرّر هذه المسألة الزمخشري بالبيان والتوضيح " وأنّث ضمير الشجر على المعنى، وذكّره على اللفظ في قوله : منها وعليه، وإنّما ذكّر

---

(١) الزمخشري، **الكشاف**، ١/١٥٢، وانظر : ابن عطية، عبد الحق ( ٥٤٢هـ/ ١١٥٤م ) **المحرّر الوجيز**، تحقيق : الرحالي الفاروق وزملائه، الدوحة، ١٩٧٧، ١/٢٢٥. والعكبري ، أبو البقاء ( ٦١٦هـ/١٢١٩م ) **التبيان في إعراب القرآن**، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ٢/١٢٧١.

(٢) **البقرة** : (٧٣) .

(٣) **البقرة** : ( ٧٢ ) .

(٤) أبو عبيدة ، معمر بن المثنى (٢١٠هـ - ٨١٣ م) **مجاز القرآن** ، تحقيق : محمد فؤاد سزكين ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ١/٤٥ .

(٥) الزمخشري : **الكشاف** ، ١/١٨١ .

(٦) **الواقعة** : ( ٥٤ ) .

(٧) **الواقعة** : (٥٢،٥٣ ).

(٨) الأخفش، **معاني القرآن** ، ٢/٤٩٢ .

(٩) الفرّاء ، **معاني القرآن**، ٣/١٢٧، وانظر : ابن عطية، **المحرّر الوجيز**، ٤/٢٥٦، وابن كمال باشا، **رسائل ابن كمال** ، ٨٨ .

الثاني على تأويل الزقوم "[١] وسيبسط القول مفصلاً لهذا المسّوغ في أثناء عَرْض مسائل هـــذه الظـــاهرة الآتية:-

**مسائل هذه الظاهرة**

يبدو لي أنّ تناول ظاهرة المغايرة ليس أمراً قائماً على الدراسة الإحصائية بقدر ما هو إبراز لهذه الظاهرة المتفاوتة في مسائلها، إذ تظهر جليّة في باب العَدَد ( إفراداً، وتثنية، وجمعاً ) بينما تقل درجتها في مـــسألة التذكير والتأنيث؛ لذا ارتأى الباحث أن يقسّم مسائل هذه الظاهرة على حسب النظر إلى المرجـــع؛ لأنّـــه أصلٌ في التقديم؛ وقد رَتّبْتُ مسائل العدد أولاً، ثم عقّبتُ بمسائل التذكير والتأنيث .

**١ - المرجعُ مفردٌ وضميره مثنّى**

تبدو هذه المسألة قليلة الدوران في لغة التنـــزيل ، إذ نطالع آية واحدة في لغة التنـــزيل في قوله تعالى : ﴿ فلمّا بلغا مجمع بينهما نسيا حوتهما فاتخذ سبيله في البحر سَرَبا ﴾[٢] فالمرجع مفرد هـــو ( الفتى )، وكان النسيان منه دون موسى، ولكنّ الضمير جاء مثنّى في قوله : ( نَسِيا ) ، وتعود علّة هذا العدول بين الضمير ومرجعه على اتحاد المعنى، إذْ عُدَّ موسى عليه السلام وفتاه شيئاً واحداً .

ويقوّي هذا ما ذهب إليه الفرّاء من أنّ إسناد الفعل إلى الاثنين ( موسى عليه السلام والفتى ) جـــاء لتحقيـــق الحمل على المعنى " وإنّما نسيه يوشع فأضافه إليهما، كما قال : ﴿ يخرج منهما اللؤلـــؤ والمرجـــان ﴾[٣]، وإنّما يخرج من الملح دون العذب"[٤] ، وقد اتفق نظر المفسّرين في هذه المسألة على القول باتحاد المعنى[٥]. وأمّا معكوس هذه المسألة من مجيء المرجع مثنى والضمير موحّداً فقد كثر دورانه في لغة التنـــزيل .

**٢ . المرجع مثنّى والضمير مفرد**

اتفق رأي النحويّين في هذه المسألة على أن يتقدّم شيئان ويُعاد الضمير على أحدهما، والغالب أن يعود الضمير على الثاني منهما [٦]، فالمرجعان المتعاطفان بالواو يعود الضمير إلى الأقرب منهما بحكم المجاورة "

---

(١) الزمخشري ، **الكشاف**، ٤/٤٦٢

(٢) **الكهف** : ( ٦١ ) .

(٣) **الرحمن** : ( ٢٢ ) .

(٤) الفرّاء ، **معاني القرآن** : ٢/١٥٤ .

(٥) ابن عطيّة ، **المحرّر الوجيز** : ٩/٣٥١، والزركشي، محمد بن عبد الله، ( ٧٩٤هـ/١٣٩٧م) ، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق : محمـــد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨،ج٤/٣٢ . والسمين الحلبي، أحمد بن يوسف ( ٧٥٠هـ /١٣٥٣م )، **الـــدر المـــصون**، تحقيق : أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٨٦، ٧/٥٢٠. والسيوطي، جلال الدين ( ٩١١هـ/١٥١٤م )، **الإتقان في علوم القرآن**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ٢/٢٨٣ .

(٦) الزركشي : **البرهان في علوم القرآن**، ج٤/٣٠، وانظر: السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ٢/٢٨٣ .

والعرب تقتصر على أحد هذين الاسمين، فأكثره الذي يلي الفعل" [١].

ويبدو لي أنّها مسألة خاضعة لاعتبار المعنى دون غيره؛ لأنّ ( الواو ) تفيد مطلق الجمع دون مراعاة للترتيب، فالضمير قد يعود على المعطوف أو على المعطوف عليه، يعزّز هذا ما ذهب إليه سيبويه " فالواو تجمع هذه الأشياء على هذه المعاني، فإذا سمعت المتكلّم يتكلّم بهذا أجبته على أيّها شئت ؛ لأنّها قد جمعت هذه الأشياء "[٢] وإلى هذا ذهب الأخفش من أنّها مسألة جائزة في عَوْد الضمير على الأوّل أو الثاني على حسب متطلّب المعنى، وإن كان القياس أن يعود على كليهما " وأقيس هذا ما كان بالواو أن يحمل عليهما جميعاً " [٣].

وممّا جاء على هذا السَّمت من لغة التنـزيل قوله تعالى : ﴿ واستعينوا بالصبر والصّلاة وإنّها لكبيرة إلاّ على الخاشعين ﴾[٤] فقد تقدّم اسمان متعاطفان ( الصبر والصلاة ) وهما المرجع، ولكنّ الضمير العائد قد أُفرد وأُنث في قوله : ( وإنّها ) إذ عاد إلى أقرب مذكور ( الصّلاة ) ومن المفسّرين من أعاده إلى معنى الاستعانة [٥] بدليل الفعل " واستعينوا "، وأرى أنّها مسألة محمولة على المعنى؛ إذ عاد الضمير على الصلاة دون الصبر؛ لأنّ مدار الحديث في الآيات السابقة جرى في ركاب الصلاة . قال تعالى : ﴿وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة واركعوا مع الرّاكعين ﴾ [٦].

ونحو هذا قوله تعالى : ﴿ يا أيّها الذين آمنوا أطيعوا الله ورسوله ولا تولوّا عنه وأنتم تسمعون ﴾ [٧].

فقد تقدّم اسمان متعاطفان بالواو وهما المرجع ( الله ورسوله )، إلاّ أنّ الضمير العائد إليهما جاء مفرداً ومذكراً في قوله ( عنه ) وكان حقّ المطابقة بين الضمير ومرجعه أن يكون ( عنهما ) ، ولكنّ اتّحاد المعنى بين المعطوف والمعطوف عليه آذن بإفراد الضمير، فالطاعة للرسول هي طاعة للّه، ويقوّي هذا قول العكبريّ : " لأنّ أمر الرسول تابع لأمر الله تعالى، ولأنّ الرسول قائم مقام الله بدليل قوله[٨]: ﴿إنّ الذين يبايعونك إنّما يبايعون الله ﴾[٩]ونصّ الزمخشري على أنّ المعطوف والمعطوف عليه في هذه الآية شيء واحد لذا وحّد الضمير كقولك : [١٠] الإحسان والإجمال لا ينفع في فلان .

(١) أبو عبيدة، **مجاز القرآن** ، ١/٣٩ .

(٢) سيبويه، **الكتاب**، ١/٤٣٨ .

(٣) الأخفش، **معاني القرآن**، ١/٨١ .

(٤) **البقرة** : (٤٥) .

(٥) ابن عطية ، **المحرّر** ١/٢٧٧، وانظر العكبري، **التبيان**، ١/٥٩ .

(٦) **البقرة** : (١٤٣) .

(٧) **الأنفال** : (٢٠).

(٨) العكبريّ، **التبيان**، ٢/٦٤٩، وانظر : الفرّاء ، **معاني القرآن**، ١/٤٣٤، والزركشي ، **البرهان** ٤/٣١.

(٩) **الفتح** : (١٠)

(١٠) الزمخشري، **الكشاف**، ٢/١٩٨.

وارتأى فاضل السامرائي [(١)]أنّ عود الضمير جاء على أقرب مذكور وهو الرســـول ( ﷺ ) وكأنّـــه المخصوص بالكلام دون المعطوف عليه .

ومّما تقدّم فيه المرجعان المتعاطفان، وأفرد الضمير الراجع إليهما قوله تعالى : ﴿ والذين يكنزون الـــذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشّرهم بعذاب أليم ﴾ [(٢)] ، فأفـــرد الضمير فـــي ( ينفقونها ) العائـــد على المرجع المثنى ( الذهب والفضة ) و لم يقل : ( ينفقونهما )، وقد جدَّ المفسّرون في طَلَب علّـــة هـــذه المغايرة، فنصَّ أبو عبيدة على أنّ أمر المغايرة في هذه الآية لا يعدو ( الاستغناء) ، فقد استغني عـــن تثنيـــة الضمير مع مرجعه، لأنّ السامع يدرك، أنّ ما حدث لأحدهما يحدث للآخر وكأنّهما في المعنى شيء واحد و لم يقل : " ينفقونهما، والعرب تفعل ذلك إذا أشركوا بين اثنين فقصروا فخبّروا عن أحـــدهما اســـتغناء بذلك وتحقيقاً لمعرفة السامع بأنّ الآخر قد شاركه ودخل معه في ذلك الخبر"[(٣)]. فأيّهما يذكر يدلّ علـــى صاحبه؛ لأنّ المعنى في المرجعين جاء متّحداً، ومن المفسّرين والنّحاة من وَجّه هذا العدول بحمل الـــذهب والفضة على معنى ( الكنوز ) [(٤)] لذلك قال : ينفقونها، وهذا الأسلوب التعبيريّ لـــيس بـــدْعاً في لغـــة التنـــزيل، ولكنّه يتفق مع ما عليه لغة العرب، إذ لم يخرج على طريق العرب في التعبير، على نحو ما نطالعه في قول حسّان بن ثابت[(٥)] :

إنّ شَرْخ الـــشباب والـــشعر الأســـود ... مـــا لم يعـــاصَ كـــان جنونـــا

فجاء المرجع ( الشباب والشعر الأسود ) ثنائياً ، وأُفـــرد الضمير في ( يُعـــاصَ ) ولـــم يقل ( يعاصيا ) ، ومثله قول جرير [(٦)] :

ما كـــان حَيْنـــك والـــشقاء ينتـــهي ... حـــتى أزورك في مغـــار مُحْـــصَدِ

فأعاد الضمير المفرد في ( ينتهي ) على مرجعه المثّنى ( حينك والشقاء )، وكان حقّ المطابقة أن يقول : (ينتهيان) ولكنّ اتّحاد المعنى في المرجع جعله شيئاً واحداً، فاقتضى ذلك إفراد الضمير .

(١) السامرائي، فاضل ( معاصر ) **معاني النحو** ، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، الأردن ، ط١، ٢٠٠٠، ج٦٣/١ .
(٢) **التوبة** : (٣٤).
(٣) أبو عبيدة، **مجاز القرآن** ، ٢٥٧/١، وانظر: الزركشي، **البرهان**، ٣١/٤.
(٤) الفرّاء ، **معاني القرآن**، ٤٣٤/١، وانظر : ابن عطية، **المحرّر الوجيز**، ٢٥٣/٨، والزركشي، **البرهـــان**، ٣١/٤، والعكـــبريّ، **التبيـــان**، ٦٤١/٢.
(٥) الأنصاريّ، حسان بن ثابت ( ٥٤هـــ/٦٧٤م ) **ديوان حسّان** ، تحقيق : يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٤١٠.
(٦) اليربوعي، جرير بن عطيّة ( ١١٤هـــ/٧١٧م ) **ديوان جرير**، تحقيق : نعمان محمد أمين، دار المعـــارف، ط٣، ص٨٤٤. وانظـــر : أبـــا عبيدة، **مجاز القرآن**، ج٢٥٧/١ .

ويختلف أمر التعاطف بـ ( أو ) عن التعاطف بـ ( الواو ) من أنّ ( أو ) يُخْبَر فيها عن أحد المتعاطفين، إذ لا يجوز الجمع فيها كما هو الحال في ( الواو ) " ومن ذلك قولك : مررت برجل أو امرأة (فأو) أشركت بينهما في الخبر، وأثبت المرور لأحدهما دون الآخر وسوّت بينهما في الدَّعوى"[١]، وهذا ما قال مثله الأخفش، يقول: " وليس هذا مثل ( أو ) لأنَّ ( أو ) إنّما يخبر فيه عن أحد الشيئين، وأنت في ( أو ) بالخيار، إن شئت جعلت الكلام على الأوّل وإن شئت على الآخر، وأن تحمله على الآخر أقيس"[٢]، لذا فإنّ إفراد الضمير العائد على المرجع المثنّى في مسألة العطف بـ (الواو) يُعَدُّ واجباً على خلاف التعاطف بـ (أو )، إذ يُعَدُّ عَوْدُ الضمير واجب المطابقة، وأنّ إفراد الضمير يُعَدُّ جائزاً في حدود ما سُمِع عن العَرَب، ونقرأ في هذا المدار قوله تعالى:﴿ وإذا رأوا تجارة أو لهواً انفضّوا إليها وتركوك قائماً﴾[٣]. فأنّث الضمير، ووحّده في قوله : ( إليها )، وهو عائد على مرجعه المثنّى ( التجارة واللهو )، فأمر هذه المغايرة يقتضيه المعنى على نحو ما نطالعه في أسباب نزول هذه الآية، إذ تفيدنا كتب التفسير أنّ التجارة كانت سبباً في الانصراف عن الصلاة، " فقد خطب الرسول – صلى الله عليه وسلم - يوم الجمعة، فقدم دِحْية الكلبيّ بتجارة من الشام، فيها ما يحتاج إليه النّاس ، فضرب بالطبل ليؤذنَ النّاسَ بقدومه، فخرج جميع الناس إليه إلاّ ثمانية نفر"[٤].

ويبدو لي أنّ كليهما يدلّ على الآخر، وإن كانت التجارة هي الأبرز، فاتّحاد المعنى في المرجع آذن بتوحيد الضمير، ويعزّز هذا القول ما ذكره صاحب التبيان " إنّما أنّث الضمير؛ لأنّه أعاده على التجارة ، لأنّها كانت أهم عندهم والله أعلم "[٥] ، وجرى في المدار نفسه قول الزمخشري : " فإنْ قلت : كيف قال: ( إليها ) وقد ذكر شيئين ؟ قلت : تقديره إذا رأوا تجارة انفضوا إليها أو لهواً انفضوا إليه، فحذف أحدهما لدلالة المذكور عليه "[٦] .

وممّا جرى في هذا المدار قوله تعالى : ﴿ وإن كان رجل يورث كلالة أو امرأة وله أخ أو أُخت فلكلّ واحد منهما السدس ﴾[٧]. فتقدّم المرجع المثنى ( رجل أو امرأة )، أحدهما مذكّر مفرد، والآخر مفرد

(١) سيبويه ، **الكتاب**، ١/٤٣٨ . وانظر : الثمانيني ، **الفوائد والقواعد** ، ٣٨٠، وابن عصفور علي بن مؤمن( ٦٦٩هـ/١٢٧٢م ) ، **المقرّب** ، تحقيق : عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوّض، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١٩٩٨. ٣٠٦، وابن هشام، **مغني اللبيب**، ٩٥.

(٢) الأخفش ، **معاني القرآن**، ١/٨١ . وانظر : ابن السّراج محمد بن سهل ( ٣١٦هـ/٩١٩م )، **الأصول في النّحو**، تحقيق: عبد المحسن الفتلي ، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط٤ ، ١٩٩٩، ج٢/٢١٣.

(٣) **الجمعة** : (١١).

(٤) الفرّاء ، **معاني القرآن**، ٣/١٥٧، وانظر : ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز** ، ٤/٤٤٩، والسامرائي ، فاضل، **معاني النّحو** ، ١/٦٣ .

(٥) العكبريّ، **التبيان**، ٢/١٢٢٣ .

(٦) الزمخشري، **الكشاف**، ٤/٥٣٩

(٧) **النساء** : ( ١٢ ) .

مؤنّث وجاءا متعاطفين بـــ (أو)، ولا يجوز التطابق ثمّة بين المرجع والضمير عند التعاطف بـــ ( أو )؛ ولذا جاء الضمير مفرداً في قوله : (وله)، وقد أُفرد الضمير باعتبار اتّحاد المعنى في المرجع، وكأنّ المتعاطفين بـــ ( أو ) شيء واحد ، قال الفرّاء : " وقوله : وله أخ أو أخت و لم يقل : ولهما، وإن شئت ذكرتهمـــا فيـــه جميعاً، تقول في الكلام : من كان له أخ أو أخت فليصله، تذهب إلى الأخ، وليصلها تذهب إلى الأخت، وإن قلت: فيصلهما فذلك جائز"[(١)].

وقد بسط العكبري القول في هذه المسألة، إذ ذهب إلى بيان علّة إفراد الضمير العائد على المرجـــع المثنى، من أنّ عَوْده كان على المرجع المذّكر دون المؤنّث ؛ لأنّ الكلام بدأ بالمرجع المذكّر ، وكأنّه يشير إلى مسألة التغليب في عود الضمير على الرجل دون المرأة، لأنّ المذكّر أخفّ من المؤنّث ، ثم ضمّ تعليلاً آخـــر يدور في فلك الحمل على المعنى، فالرجل والمرأة يمثّلان المرجع للضمير المتأخر، وهما محمولان على معـــنى (الميّت أو الموروث) لذا وحّد الضمير وذكّره قال : " إن قيل قد تقدّم ذِكْر الرجل على المرأة ، فَلِم أفرد الضمير وذكّره ؟ قيل : أمّا إفراده فلأنّ ( أو ) لأحد الشيئين وقد قال أو امرأة، فأفرد الضمير لذلك، وأمّا تذكيره ففيه ثلاثة أوجه : أحدهما يرجع إلى الرجل لأنّه مذكّر مبدوء به ، والثاني أن يرجـــع إلى أحـــدهما ولفظ (أحد) مذكّر ، والثالث أنه راجع إلى الميّت أو الموروث لتقدّم ما يدل عليه "[(٢)] ويمكن القـــول: إنّ الرجل هو مناط القوامة والتكليف ؛ لذا عادَ الضمير عليه. وإنّي لا أميل إلى الرأي الثاني الـــــذي ساقه العكبريّ من الحمل علـــى معنى ( أحد )؛ لأنّ هذا اللفظ يذكّر ويؤنّث، وعلى التأنيث جاء قوله تعـــالى: ﴿يا نساء النّبي لستنّ كأحد من النّساء﴾[(٣)]. وقد نُكّر لفظ (أحد) لعموميته - كما يبدو لي – إذْ لم يرد لفظ ( إحدى ) في القرآن الكريم إلاّ مضافاً لمعرفة، فأمهات المؤمنين لهنّ اختصاص ومكان لا يشاركهنّ فيه أحدٌ من الذكور أو الإناث .

ونحو هذا قوله تعالى : ﴿ وَمَنْ يكسب خطيئة أو إثماً ثُمّ يرم به بريئاً فقد احتمل بهتاناً وإثماً مبينـــاً ﴾[(٤)] فقد ذكر الضمير ( به ) المسبوق باسمين متعاطفين بـــ ( أو ) وهما ( الخطيئة والإثم )، وجاء عَوْد الضمير (به ) على أقرب مذكـــور ( إثماً )، جاء في معانـــي القـــرآن للفـــرّاء " ويقال : كيف قال ( به ) وقد ذكر الخطيئة والإثم ؟ وذلك جائز أن يُكْنَى عن الفعلين ولو كثر لجاز الكناية عنه بالتوحيد ؛ لأنّ الأفاعيل يقع عليها فعل واحد، فلذلك جاز، فإن شئت ضممت الخطيئة والإثم فجعلته كالواحد، وإن شئت جعلت

(١) الفرّاء ، **معاني القرآن** ، ١/٢٥٨ .
(٢) العكبري ، **التبيان**، ١/٣٣٦ . وانظر : ابن عطية ، **المحرر الوجيز**، ٣/٥٢٢ .
(٣) **الأحزاب** : ( ٣٢ ) .
(٤) **النساء** : ( ١١٢ ).

الباء للإثم خاصة "[١]. فهي مسألة محمولة على اتحاد المعنى في المرجع؛ لأنّ الخطيئة في حكم الإثم[٢] فأصبحا شيئاً واحداً ؛ لذا وحّد الضمير، ويبدو لي أنّ السرّ في ذلك يعود إلى عموميّة الإثم إذ يشمل الخطيئة وغيرها؛ لذا أعاد الضمير عليه .

وممّا يلحق بهذه المسالة مجيء المرجع مثنى صناعياً ، بتقديم مفردة واحدة دالة على التثنية بزيادة علامة إعراب المثنّى ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما فإن بغت إحداهما على الأُخرى فقاتلوا التي تبغي حتّى تفيء إلى أمر الله ﴾ [٣] فأسند الفعل ( اقتتل ) إلى ضمير الجمع (الواو)، فقال : اقتتلوا، وحقّ المطابقة فيه أن يقول : اقتتلتا؛ لأنّ المرجع مثنى ( طائفتان ) ، ولكنه جمع الضمير باعتبار الطائفة مجموعة من الأفراد، وهي مسألة تدور في فلك الحمل على المعنى ، وممّا يقوّي ذلك قول الزمخشري : " فإنْ قُلْتَ : ما وجه قوله: (اقتتلوا) والقياس (اقتتلتا) كما قرأ ابن أبي عبلة ، أو (اقتتلا) كما قرأ عبيد بن عمير على تأويل الرهطين أو النفرين ؟ قلت: هو مما حمل على المعنى دون اللفظ ؛ لأنّ الطائفتين في معنى القوم والنّاس "[٤].

وتردّدت مسألة الحمل على المعنى في هذا الباب في الآية الكريمة ﴿ هذان خصمان اختصموا﴾ [٥]. فتقدّم المرجع المثنّى (خصمان) إلاّ أنّ الضمير العائد على المرجع جُمِع حملاً على المعنى؛ لأنّ المقصود بالخَصْم مجموعة أَفْراد، و لم يدلّ في معناه على الإفراد، فالخَصْم في معنى القوم والنّاس؛ لذا حُمِل الضمير في جمعه على معناه ، ولك أنْ ترى المطابقة في اسم الإشارة حيث قال : هذان، ولكنّه غَايَر عند إسناد الفعل إلى الضمير (اختصموا) وممّا يعزّز هذه المسألة قول العكبريّ : " واختصموا إنّما جُمِع حملاً على المعنى، لأنَّ كلّ فريق خصم ، والفريق فيه أشخاص " [٦].

### ٣. المرجع جمع، وضميره موحّد .

وممّا وُحِّد فيه الضمير ومرجعه جمع قوله تعالى : ﴿ ثُمّ قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشدّ قسوة وإنّ من الحجارة لما يتفجّر منه الأنهار وإنّ منها لما يشقق فيخرج منه الماء ﴾[٧] .

فقال : ( منه ) والمرجع ( حجارة ) ، فغاير بينهما، ثم طابق فقال: ( منها )، وداعي هذه المغايرة هو

---

(١) الفرّاء، **معاني القرآن** ، ٢٨٦/١.

(٢) الزمخشري، **الكشاف**، ٥٩٧/١، وانظر : ابن عطية، **المحرّر الوجيز**، ٢٢٤/٤، والعكبري، **التبيان**، ٣٨٨/١، وأبا عبيدة ، **مجاز القرآن**، ١٣٩/١ .

(٣) **الحجرات** : (٩) .

(٤) الزمخشري، **الكشاف**، ٣٦٧/٤.

(٥) **الحج** : (١٩).

(٦) العكبريّ، **التبيان**، ٩٣٧/٢، وانظر : الزمخشري، **الكشاف**، ١٥٠/٣، والأخفش، **معاني القرآن**، ٤١٤/٢.

(٧) **البقرة** : ( ٧٤ ).

الحمل علـى المعنى ، فذكّـر الضمير، وأفـرده حملاً على معنى ( جَمْع ) الحجارة ، وكلمـة ( جمـع) مفردة ومذكّرة ، وقد ذهب الفرّاء في هذه المسألة إلى تعليلين يؤذنان بالحمل على المعنى " تذكير ( منه ) على وجهين : إنْ شئت ذهبت بهِ إلى أنّ البعض حجر وذلك مذكّر، وإن شئت جعلت البعض جمعـاً في المعنى فذكّرته بتذكير بعض"(١).

ولكن صاحب المحرّر (٢) ذهب إلى أنْ عَوْد الضمير على ( ما )، ولفظ ( ما ) من الوضعيّات المبهمة ، وكأنّ نَظَره قد قاده إلى إعادة الضمير على أقرب مذكور ( ما ) ، ومع هذا تبقى المسألة في قيد الحمل على المعنى وإنْ اختلفت وجهة النظر في تحديد المرجع .

و ثمّة آيات أُخر في لغة التنــزيل ورد المرجع فيها جمعاً، ولكنّ العائد عليه جاء مفرداً في التذكير مـرّة، وفي التأنيث أُخرى، إذ لم يلتزم في إفراد الضمير التذكير وحده دون التأنيث، بل جاءت المـسألة قَـسْماً مشتركاً بين التذكير والتأنيث ، قال تعالى : ﴿ حتّى إذا أقلّت سحاباً ثقالاً سقناه لبلدٍ ميّتٍ ﴾ (٣).

فالضمير الموحّد المذكّر في الفعل (سقناه) عائد على مرجعه المجموع (السحاب)، وممّا يدلّ على مجـيء السحاب جمعاً أنّه وُصِف بالجمع (ثقالاً) ، وأمّا توحيد الضمير فعلى توحيد المعنى في لفظ (الـسحاب)، فالسحاب يحمل على معنى (ماء) لذا قال : سقناه، ذكر صاحب الكشاف " ثمّ أفرد الضمير للسحاب على اللفظ، ولو حمل على المعنى كالثقال لأنّث، كما لو حمل الوصف على اللفظ لقيل: (ثقيلاً)" (٤). ويبدو لي أنّه حمل السحاب على معنى (المطر) وفيه الخير بدليل ما جاء بعده (لبلد ميّت) ؛ لأنّ الـسحـاب هـو (الغيم) سواءٌ أكان فيه ماءٌ أم لم يكن(٥) .

ومثل هذا قوله تعالى : ﴿ وإنّ لكم في الأنعام لعبرة نسقيكم ممّا في بطونه ﴾(٦)، فقد صُرِف الـضمير في قوله : ( بطونه ) إلى المفرد المذكّر على حين جاء المرجع جمعاً مقدّماً ( الأنعام )، وكـان حقّ المطابقـة بين المرجع وضميـره في لغـة البشـر أن يقـول: ( بطونها )، وقد التفت أبو عبيدة إلى هذه المغـايرة بالقول : إنّ الأنعام يذكّر ويؤنّث (٧).

وقد استقصى هذه المسألة العكبريّ بالتبيان " إنّ الأنعام تذكّر وتؤنّث فذكّر الضمير علـى إحـدى

(١) الفرّاء، **معاني القرآن**، ١/٤٩.

(٢) ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ١/٣٥٦.

(٣) **الأعراف** : ( ٥٧ ).

(٤) الزمخشري، **الكشاف**، ٢/١٠٦، و انظر ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ٥/٥٤٠.

(٥) أنيس ، إبراهيم ورفاقه ، **المعجم الوسيط** ، دار الفكر ، د . ت ، مادة : ( سحب ) ج١/٤١٨.

(٦) **النحل** : ( ٦٦ ).

(٧) أبو عبيدة ، **مجاز القرآن** ، ١/٣٦٢.

اللغتين، والثاني أنّ الأنعام جنس والثالث أنّ واحد الأنعام نَعَم والضمير عائد على واحدة ..... والسادس أنّه يعود على الفحل لأنّ اللبن يكون من طَرْق الفحل الناقة " (١).

ويبدو لي أنّها مسألة حملت على المعنى، إذ حمل الأنعام على معنى لفظ ( جَمْع ) وكأنّه أراد ( جَمْعَ الأنعام) ولفظ ( جمع ) مفرد مذكّر ، لذا طابق الضمير العائد عليه ( في بطونه ) .

وممّا وَرَدَ في هذا السياق قوله تعالى : ﴿ والله الذي أرسل الرياح فتثير سحاباً فسقناه إلى بلدٍ ميّت﴾ (٢)، والقول فيه كسابقه، من أنّ المرجع المجموع ( سحاباً ) حمل على معنى ( ماء ) لذا أفرد الضمير، وذكّره في ( فسقناه )، ويعزّز هذا قول ابن عطيّة : " فإذا أصابه الماء من السماء أخضر ونبت " (٣).

وأفرد الضمير العائد على الجمع المتقدّم المزيد بالألف والتاء في قوله تعالى : ﴿ ومن ثمرات النخيل والأعناب تتخذون منه سَكَراً ورزقاً حسناً ﴾(٤). فقال : ( منه ) والمرجع ( ثمرات النخيل والأعناب )، وقد نبّه الأخفش على أنَّ مردّ هذه المغايرة يعود إلى أنّها مسألة قائمة على الحذف، إذ حذفت كلمة ( شيئاً )، وكأن الأصل " ومن ثمرات النخيل والأعناب شيئاً تتخذون منه" (٥).

وهذا نَظَرٌ معياريّ ينهض على التقدير البعيد، ونقل هذا الرأي العكبريّ " تتخذون صفة، لمحذوف تقديره شيئاً تتخذونه ..... وإن شئت ( شيء ) بالرفع وذكّر الضمير؛ لأنّه عاد على ( شيء ) المحذوف أو على معنى الثمرات وهو الثمر " (٦).

والرأي الثاني أقرب إلى الصواب، إذ حمل الثَمَرات على معنى ( الثَمَر ) لذا أفرد الضمير وذكّره على هذا المعنى في قوله: ( منه )، وهي مسألة بيّنة في قوله تعالى : ﴿ قل أرأيتم إنْ أخذ الله سمعكم وأبصاركم وختم على قلوبكم مَنْ إله غير الله يأتيكم به ﴾ (٧). فاختلف نظر المفسّرين في عَوْد الضمير، فذهب الأخفش إلى(٨) أنّ توحيد الضمير في ( به ) جاء لتوحيد المرجع ( سمعكم ) وأنْ لا مغايرة في الآية بين الضمير ومرجعه ، ونقل هذا الرأي النّقاش من أنّ التغليب ظاهر في هذه المسألة، إذ غُلّب السمع على غيره؛

---

(١) العكبريّ ، **التبيان** ، ٨٠١/٢، وانظر : الفرّاء، معاني القرآن: ١٠٨/٢، والزمخشري، **الكشاف**، ٥٧٤/٢، وابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ٤٥٧/٨ .

(٢) **فاطر** : ( ٩ )

(٣) ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ٢٢٠/١٢.

(٤) **النحل** : ( ٦٧ ).

(٥) الأخفش ، **معاني القرآن** ، ٣٨٣/٢.

(٦) العكبريّ، **التبيان** ، ٨٠١/٢، وابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ٤٥٨/٨

(٧) **الأنعام** : ٤٦

(٨)الأخفش ، **معاني القرآن** ، ٢٧٥/٢.

لذا وحّد الضمير ( به ) " قال النقّاش : في الآية دليل على تفضيل السمع على البصر لتقدّمه هنا، ثمّ احتج لذلك بقوله : إنّما يستجيب الذين يسمعون " [(١)].

والذي أطمئن إليه في هذه المسألة أنّها محمولة علـــى المعنى ، فاتّحاد مرجع الأشياء المتقدمة ( الـــسمع والأبصار ) آذن بتوحيد الضمير ( بـــه ) أي بالعلم الناتج عن السمع والبصر، ويقـــوّي هذا ما ذهب إليه الفرّاء " وإذا كنّيت عن الأفاعيل وإن كثرت وحّدت الكناية كقولك للرجل : إقبالك وإدبارك يـــؤذيني وقـــد يقال : إنّ ( الهاء ) التي في ( به ) كناية عن الهدى[(٢)]. وداعي الحمل على المعنى بـــيّن في مـــسألة المغايرة بين الضمير ومرجعه فـــي قوله تعالى : ﴿ وَمَنْ أظلـــــــــــم ممّن ذُكّر بآيات ربّه فأعرض عنـــها ونسي ما قدّمت يداه إنّا جعلنا على قلوبهم أكنّة أَنْ يفقهوه ﴾[(٣)] ، إذ حمل المرجع المجموع ( آيات ) علـــى معنى القرآن [(٤)]، فوحّد معه الضمير في ( يفقهوه ) لأنّ القرآن مفرد ومذكّر .

### ٤. المرجع مفرد و الضمير جمع .

وممّا جاء على معكوس السابق في باب الاسم الموصول قوله تعالى : ﴿ مثلهم كمثل الذي استوقد نـــاراً فلمّا أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون ﴾ [(٥)]. فأفرد المرجـــع ( الـــذي ) وجمع الضمير في ( بنورهم ) و ( تركهم ) وكان وجه المطابقة أن يقال : ( بنوره وتركه ) ولهـــذا قـــال بالمطابقة في اللفظ في قوله : ( حوله ) فأفرد الضمير مع مرجعه المفرد ، بينما أوقعت المغايرة بين الاســـم الموصول المفرد والضمير المجموع، وقد جدّ المتأولون في بيان علة هذه المغايرة ، فيرى الأخفش [(٦)]. أنّ مدار الأمر على المعنى ؛ لأنّ الاسم الموصول ( الذي ) بمعنى الجمع كما أَنّ الإنسان بمعنى النّاس .

وهذا النَظَر نبّه عليه سيبويه من قبلُ في أثناء كلامه على الشاهد النحويّ[(٧)] :

وإنّ الذي حانت بفلج دماؤهم هُمُ القوم كلّ القوم يا أُمَّ خالد .

لأنّ ( الذي ) بمعنى ( الذين ).

وذهب بعض أصحاب النَظَر من المفسّرين واللغويّين إلـــى أنّهـــا مـــسألة محمـــــولة علـــى داعـــي

---

(١) ابن عطيّة ، **المحرر الوجيز** ، ٥/٢٠٢.

(٢) الفرّاء ، **معاني القرآن** ، ١/٣٣٥.

(٣) **الكهف** : ( ٥٧ ).

(٤) الزمخشري، **الكشاف** ، ٢/٦٨١.

(٥) **البقرة** : ( ١٧ ) .

(٦) الأخفش: **معاني القرآن**، ١/٤٩.

(٧) سيبويه ، **الكتاب**، ١/١٨٦، ابن جني، أبو عثمان ( ٣٩٢هـــ/٩٩٥م ) **الخصائص**، تحقيق : محمد علي النجار، دار الهـــدى، بـــيروت ، لبنان، ط٢،١/١٨٥ . والزمخشري، **الكشاف**، ١/١١٠.

(التخفيف) ، إذ الأصل (الذين) ولكن حذفت النون بعدما طال الاسم الموصول مع صلته " والذي سوّغ وضع الذي في موضع الذين و لم يجز وضع القائم موضع القائمين، ولا نحوه من الصفات أمران : أحدهما أنَّ الذي لكونه وصْلةً إلى وصف كلّ معرفة بجملة، وتكاثر وقوعه في كلامهم، ولكونه مستطالاً بصلته حقيق بالتخفيف، ولذلك نهكوه بالحذف "(١).

ولست أميل إلى المذكور الأخير من قول الزمخشري من الحمل على الحذف؛ لأنّنا على هذا المذهب نفرّ من ثقيل لما هو أصعب منه، إذ لو كانت النون في نيّة الحذف في الاسم الموصول ( الذين ) فإنّ ذلك يعني أنّ ثمّة مطابقة بين المرجع ( الذين ) وضميره في ( بنورهم، وتركهم )، ولكنّ هذا القول يحملنا إلى مغايرة أُخرى، إذْ وحّد الضمير في (حوله) مع الاسم الموصول الذي في نيّة الجمع (الذين)، وهذا يتطلب البحث عن علّة أخرى لهذه المغايرة .

وممّا يتراءى لي في هذه المسألة أنّ الاسم الموصول ( الذي ) حُمِل على الموصول الوضعيّ ( مَنْ )، وهذا الأخير صالح للإفراد، والتثنية، والجمع ، والتذكير، والتأنيث ممّا يدفع إلى القول : إنّ توحيد الضمير في (حوله ) يعود إلى الحمل على اللفظ المفرد ، وأنّ جمع الضمير في ( تركهم ) و ( بنورهم ) حُمِل على معنى الجمع في ( مَنْ ) وهذا ضَرْبٌ من التقارض بين الاسمين الموصولين ( الذي ) و ( مَنْ ) .

ونحو هذا قوله تعالى : ﴿ ولا يسأل حميم حميماً. يبصّرونهم يود المجرم لو يفتدي من عذاب يومئذٍ ببنيه﴾ (٢). فأفرد المرجع ( حميماً ) وأعاد عليه ضميراً مجموعاً في ( يبصّرونهم ) حملاً على اتّحاد المعنى في المرجع ( حميماً ) يعزّز هذا قول العكبريّ : " وَجُمع الضمير على معنى حميم "(٣). وقال صاحب الكشاف: " فإن قلت : لِمَ جُمِع الضميران في ( يبصّرونهم ) وهما للحميمين ؟ قلت : المعنى على العموم لكلّ حميمين لا لحميمين اثنين "(٤).

ويلحق بهذه المسألة ألفاظ جاء لفظها مفرداً، وَرُدَّ عليها ضمير مجموع، وممّا يطالعنا في لغة التنزيل في هذا المدار الألفاظ ( طائفة، وأمّة، وحزب، وفريق، وقرن، وَخَلْف، وذريّة ) ومسألة المغايرة في هذا الجناب لا تعدو باب الحمل على المعنى ، قال تعالى : ﴿ ودّت طائفة من أهل الكتاب لو يضلونكم وما يضلّون إلاّ أنفسهم وما يشعرون ﴾ (٥).

فجمع الضمير في ( يضلونكم ) العائد على مرجعه المفرد المؤنث في اللفظ ( طائفة ) والطائفة من

---

(١) الزمخشري، **الكشاف**، ١/١٠٩، وانظر : ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ١/١٨٥، والسمين الحلبي، **الدّر المصون** ، ١/١٥٤.

(٢) **المعارج** : ( ١٠ ، ١١ ).

(٣) العكبريّ، **التبيان**، ٢/١٢٤٠، وانظر : الفرّاء، **معاني القرآن**، ٣/١٨٤.

(٤) الزمخشري، **الكشاف**، ٤/٦١٢.

(٥) **آل عمران** : ( ٦٩ ).

الناس والليل، أي : القطعة [١].

ومثل هذا قوله تعالى : ﴿ ولتكن منكم أُمّة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر﴾[٢] فذكر المرجع المفرد ( أمة ) وأعاد عليه ضميراً مجموعاً في ( يدعون ) باعتبار المعنى؛ لأَنّ الأمة في المعنى تعني مجموعة من الأفراد، و يعزز ذلك ما جاء في المعجم " وكلّ قوم نسبوا إلى نبيّ وأُضيفوا إليه فهم أُمّة ، وكلّ جيل من النّاس هم أمّة على حِدَة " [٣] ، لذا قال الأخفش : " أمّة في اللفظ واحد وفي المعنى جميع فلذلك قال : يدعون "[٤]. ونحو هذا في لغة التنـــزيل قوله تعالى : ﴿ فخلف من بعدهم خَلْف ورثوا الكتاب ﴾[٥] فأفرد المرجع في اللفظ ( خَلْف ) وجمع الضمير في ( ورثوا ) باعتبار المعنى [٦]، لأنّ الخَلْف الجماعـــة مـــن الناس.

وقال تعالى : ﴿ ومن يتول الله ورسوله والذين آمنوا فإنّ حزب الله هم الغالبون ﴾[٧] فقـــال : (حزب) بالإفراد وأعاد عليه الضمير المجموع ( هم )؛ لأن الحزب يدلّ على مجموعة من الأفراد لهذا جمع الـــضمير باعتبار المعنى .

ومثل الحِزْب ( الفريق ) في قوله تعالى : ﴿ فريقاً هدى وفريقاً حقّ عليهمُ الـــضلالة ﴾ [٨] ، إذ جمـــع الضمير فـــي ( عليهـــم ) وأداره على المرجع المفرد ( فريقاً ) والقول فيه كالقول في سابقـــه مـــن[٩] أنّ الفريق طائفة من الناس ، فجمع في اللفظ حملاً على المعنى .

ومثل هذه المفردات ما جاء من أعلام القبائل، إذ أفردت في اللفظ، وجمع الضمير العائد عليها باعتبـــار المعنى، قال تعالى : ﴿ وإلى عادٍ أخاهم هوداً قال : يا قوم اعبدوا الله ما لكم من إله غيره أفلا تتقون ﴾ [١٠].

فجمع الضمير في ( أخاهم ) العائد إلى المرجع المفرد ( عاد )؛ لأنّ عاداً وإن كانت في اللفظ مفردة إلاّ أنّها في المعنى جمع، " فعاد اسم لحيّ يحمل الجمع إذ يطلق على أفراد كثيرين" [١١] ، ومثلها لفظ سبأ في قوله

---

(١) الفراهيدي، **العين** مادة : ( طوف ).

(٢) **آل عمران** : (١٠٤) .

(٣) الفراهيدي ، **العين** ، مادة : ( أمم ) .

(٤) الأخفش، **معاني القرآن** : ٢١١/١ .

(٥) **الأعراف** : ( ١٦٩ ) .

(٦) الفرّاء، **معاني القرآن** ، ٣٩٩/١، وانظر : الزمخشري، **الكشاف**، ١٦٤/٢.

(٧) **المائدة** : (٥٦ ) .

(٨) **الأعراف** : ( ٣٠ ).

(٩) الفراهيدي، **العين**، مادة : ( فرق ) . وانظر : ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ٤٨٠/٥ .

(١٠) **الأعراف** : ( ٦٥ ) .

(١١) ابن عطيّة ، **المحرّر الوجيز**، ٥٤٩/٥، وانظر : الزمخشري، **الكشاف**، ١١٣/٢ .

تعالى : ﴿ لقد كان لسبأ في مسكنهم آية جنتان عن يمين وعن شمال ﴾[١] ، فسبأ عَلَمٌ على القبيلة[٢] ، وهذا العلم هو المرجع، وعائده المجموع ( مسكنهم ) والقول فيه كالقول في سابقه .

**مسائل التذكير والتأنيث**

تنبئ مسائل ظاهرة المغايرة في هذا الباب عن كون المرجع موحداً والضمير موحداً ، ولكـن وجـه المغايرة تمثّل في مسألة التذكير والتأنيث، إذ نقـرأ في لغـة التنـزيل قوله تعالى : ﴿ أولئك الذين آتينـاهم الكتاب والحكم والنبوّة فإن يكفر بها هؤلاء فقد وكّلنا بها قوماً ليسوا بها بكافرين ﴾ [٣].

ويبدو للباحث أنّ المرجع جاء مجموعاً في التعاطف الذي توفّرت عليه الآية ( الكتاب والحكم والنبوّة ) لولا أنّ أصحاب النظر من المفسّرين قد نبّهوا على أنّ عَوْد الضميـر المؤنّث فـي ( بها ) وقع على المرجع الموحّد ( الكتاب ) ، وحملوا هذه المغايرة – بين المذكر والمؤنث- على مَسْلك المعنى؛ لأنّ الكتاب ثمّة يحمل علـى معنى ( الصحف ) قـال صاحب المحرّر : " والكتاب يرادُ به الصُحُف"[٤] ، وذهـب الزمخـشري إلى[٥] أنّ الكتاب بمعنى الجنس الدال على العموم .

وذُكر الفردوس، وهو لفظ مذكّر في القرآن الكريم، ولكنّ رجع الضمير عليه جاء مفرداً ومؤنّثاً، قـال تعالى : ﴿ الذين يرثون الفردوس هم فيها خالدون ﴾[٦]. وتحمل هذه المغايرة على المعنى، فالفردوس حمـل على معنى ( الجنّة ) لذا عاد الضمير مؤنثاً باعتبار معنى الفردوس المؤنث، يقوّي ذلك ما نصّ عليه المعجـم اللغويّ " الفِرْدوس " جنّة ذات كَرْم " [٧] ، وقال الزمخشري : " أنّث الفِرْدوس على تأويل الجنّة " [٨].

وممّا ذكر فيه المرجع مفرداً مؤنثاً، وجاء ضميره مفرداً مذكّراً، قوله تعالى : ﴿ فإذا مَسَّ الإنسان ضُـرٌّ دعانا ثمّ إذا خوّلناه نعمة منّا قال إنّما أوتيته على علم بل هي فتنة ﴾[٩]. فذكّر الضمير في ( أوتيته ) العائد على المرجع المؤنّث المفرد ( نعمة ) وجاء الضمير مذكّراً حملاً على معنى التذكير في ( نعمة )؛ لأنّ النعمـة بمعنى ( المال ) أو ( الإنعام ) والمال مذكّر، ويعزّز هذا ما ذهب إليه الزمخشري " فإن قلت : لم ذكّر الضمير

---

(١) **سبأ** : (١٥) .
(٢) ابن عطيّة ، **المحرّر الوجيز** ، ج ١٢/١٦٢ ، وانظر : الزبيدي ، **تاج العروس** ، مادّة ( سبأ ) ج١ / ٧٥ .
(٣) **الأنعام** : ( ٨٩ ) .
(٤) ابن عطيّة ، **المحرّر الوجيز** ، ٥/٢٧٤، وانظر : السمين الحلبي، **الدر المصون**، ٥/٣٠.
(٥) الزمخشري، **الكشاف**، ٢/٤١ .
(٦) **المؤمنون** : ( ١١ ) .
(٧) الفراهيدي ، **العين** ، مادة : ( فردوس ) .
(٨) الزمخشري ، **الكشاف**، ٣/١٨١، وانظر : الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ٣/٣٦٥
(٩) **الزمر** : ( ٤٩ ) .

في أوتيته وهو للنعمة ؟ قلت : ذهاباً به إلى المعنى، أي : شيئاً من النعم أو قسماً منـــها " [١]، ويمكـــن أنْ تكون النعمة بمعنى الخير، وقد تختلف عبارة المفسّرين إلاّ أنّهم متفقون في الغالب على مسألة الحمل علـــى المعنى .

ومن هذا القبيل قوله تعالى : ﴿ فمن شاء ذكره ﴾ [٢]. فالمرجع مؤنّث موحّد ( تذكرة ) قد تقدّم في الآية السابقة في قوله تعالى: ﴿ كلاّ إنّها تذكرة ﴾ [٣]

وذهب المفسّرون إلى أنّ ( التذكرة ) بمعنى ( الذكر أو الوعظ ) [٤] و المقصود في الآية القرآن الكريم؛ لذا جاء رجع الضمير عليها مذكّراً؛ لأنّ المقصود هو المعنى دون اللفظ، وجاء معكوس هذه المسألة في قولـــه تعالى : ﴿ كلاّ إنه تذكرة ﴾[٥] إذ جاء الضمير مذكّراً ، والمرجع المؤنّث متأخراً، وحملت التذكرة على معنى ( الذكر والوعظ ) [٦] والمقصود هنا القرآن الكريم ؛ لهذا ذُكّر الضمير المتقدم على المعنى دون اللفظ .

**الخاتمــــة :**

١. إنّ جملة القول تكمن في أنّ مسألة المغايرة بين الضمير ومرجعه في لغة التنـــزيل لم تكن اعتباطاً، وإنّما سارت على سَمْت العربيّة، إذ استدعاها متطلّب المعنى، ولكن لا يجوز لنا أَنْ نقيس عليها؛ لأنّ ذلـــك يؤدي إلى فوضى الاستعمال اللغويّ، فهي مقصورة على ما سُمِع عن العـــرب ، ومـــا ورد في لغـــة التنـــزيل.

٢. وقد بدا بيّناً أَنّ مسألة العَدَد ( إفراداً ، وتثنيّة، وجمعاً ) قد استأثرت بمسائل هذه الظاهرة أكثـــر مـــن مسائل التذكير والتأنيث؛ لأَنّ مسألة العَدَد في هذا المدار واضحة، أمّا التذكير والتأنيث فهي مـــسألة غامضة وقلقة، إذ ليس هناك حدّ فاصل في كثير من الأحيان بين التذكير والتأنيث في الألفاظ المجازيّـــة على وجه الخصوص، زدْ على ذلك أَنّ ما يستعمل عند قبيلة بالتذكير قد يـــستعمل عنـــد غيرهـــا بالتأنيث، وقد أُفردت مصنّفات لهذه المسألة .

وظهر بيّناً أنّ مسائل هذه الظاهرة لم تقتصر على سورة دون أخرى، وإنّما جاءت متنـــاثرة في لغـــة التنـــزيل دون نظر إلى طول السورة أو قصرها .

---

(١) الزمخشري ، **الكشاف**، ١٣٦/٤، وانظر : ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ٥٤٩/١٢، والسمين الحلبي، **الدّر المصون**،٤٣٢/٩ .

(٢) **عبس** : ( ١٢ ) .

(٣) **عبس** : ( ١١ ) .

(٤) الفرّاء، **معاني القرآن**، ٢٣٦/٣، وانظر : ابن عطيّة ، **المحرّر الوجيز**، ٣٢٠/١٥، والعكبري، **التبيان**، ١٢٧١/٢.

(٥) **المدثر** : ( ٤ ، ٥ ) .

(٦) الأخفش، **معاني القرآن** ، ٥١٦/٢ .

# المخرج الصوتي المرحّل، مفهومه، وأصواته، وخصائصه

د. منير تيسير الشطناوي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٧/٣ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١١/١٣


## ملخّص

تتناول هذه الدراسة بعداً وصفياً للمخارج الصوتية هو وصف مخرج الصوت بالمرحّل، إذ وُصِف صوت لغوي واحد في العربية بهذا الوصف، هو صوت الفاء. وبعد استعراض مفهوم مصطلح "الصوت المرحَّل"، تبيّن أنَّ الصوت المرحّل وفق مفهومه الماثل، يمكن أن توصف به الأصوات بين الأسنانية(الثاء والذال والظاء) أيضاً.

ورجّح الباحث أنه لّما كانت الأصوات بين الأسنانية فونيمات خاصة بالعربية، وصوت الفاء مشترك بين العربية وكثير من اللغات، وُصِف مخرج الفاء بالمرحّل و لم توصف به الأصوات بين الأسنانية؛ لأن هذا الوصف نُقِل عن علماء الغرب في وصف لغاتهم التي ليس من فونيماتها أصوات بين الأسنان.

وانطلاقاً من إثبات الترحيل قسِّم المخرج المرحَّل إلى نوعين: أحدهما، رجعي يمثله صوت الفاء، والآخر، تقدمي يمثله الأصوات بين الأسنانية. واستعرض الباحث أثر المخرج المرحّل في الإبدال الصوتي، إذ تبيَّن أن المخرج المرحَّل التقدمي يستدعي جهداً ونشاطاً عضلياً وكلفة في النطق أكثر من المخرج المرحّل الرجعي، وفي ضوء هذه النتيجة علّل الباحث الظاهرة الشائعة في إبدال الأصوات بين الأسنانية، مستعرضاً أمثلة هذا الإبدال في العربية الفصحى، وما تشهد لها به أخواتها السامية، وما تؤنس به اللهجات المحكية.


**الكلمات المفتاح:** (المخرج الصوتي، الصوت المرحّل، الفاء، الأصوات الشفوية، الأصوات بين الأسنانية).


## Abstract

**"Displaced Articulation in Arabic: Its concept, Sounds, and Features"**
**Dr. Mouneer Tayseer Shatnawi**

This study highlights the phenomenon of describing the cling outgoing articulation of sounds in Arabic, that is, describing displaced articulation. Phoneticians described only one linguistic sound in Arabic, viz, *faa* /f/. After previewing the concept of "displaced articulation" the researcher argues that the displaced articulation as defined by Phoneticians can be used to describe the following dental sounds (*Thaa, Thaal, Al-Zaa*) . This is due to what Phoneticians theorized in terms of displaced articulation.

The present researcher goes with the fact that since dental sounds have special phonemes in Arabic, as is the case in /faa/ in Arabic and other languages, the outgoing sound /faa/ is described as a displaced articulation, but dental sounds are not. This is due to the fact that this description is transferred from the western linguists at the process of describing their languages, which does not include the dental phonemes of (*Thaa, Thaal, and Al-Zaa*).

Relying on evidence for displaced articulation in dental phonemes, the present researcher divided this articulation into tow sounds: regressive, represented by the /faa/ sound and progressive, represented by the dental sounds.

The researcher has also explored the effect of the displaced articulation in the phonetic displacement. It is concluded that the progressive displacement needs effort and a muscular activity more than regressive displacement. In light of this result, the researcher explained this phenomenon exemplifying some examples in standard Arabic and from what other spoken and semantic accent offer from clear cut examples.


**Key words:** (Place sounds articulations, Displaced sound, /faa/ ,Labiodental sounds, Inert dental sounds).

* قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية.

**مقدمة:**

يوصف مخرج صوت الفاء في العربية، بأنه شفوي أسناني، فتشترك الأسنان العليا مع باطن الشفة السفلى في إنتاجه، إذ تضغط الأسنان العليا (القواطع) على باطن الشفة السفلى وتقبض قبضاً غير تام، يسمح لتيار الهواء بالاستمرار في جريانه من ممر ضيق يحتك فيه بالأعضاء المتقاربة، ليُسمع من خلاله صوت الفاء. ولا تهتز الأوتار الصوتية، ولذلك يوصف هذا الصوت بأنه صوت شفوي أسناني احتكاكي مهموس مرقق[١]، وليس للفاء نظير مجهور في العربية.[٢] ويضيف علماء الأصوات في وصفه، أنَّه ذو مخرج مرحَّل[٣](Displaced rticulation).

ولكن ما معنى مرحَّل؟ وما دقّة وصف مخرج هذا الصوت بهذا الوصف؟ وما خصائص المخرج الذي يوصف بهذا الوصف؟ وهل في العربية أصوات أخرى يمكن وصف مخرجها بالمرحَّل؟ ثمَّ هل الترحيل نوع واحد في أصوات العربية؟ وما أثر الترحيل على الأصوات التي يتصف مخرجها بهذا الوصف؟

سيحاول الباحث الإجابة عن تلكم التساؤلات في دراسة هذه الظاهرة، وفق منهجية ترتكز على تجزئة الدراسة وتقسيمها إلى جملة من المسائل، تجيب كل مسألة عن سؤال من أسئلة البحث؛ لتشكل هذه المسائل مجتمعة جوانب بحث هذه الظاهرة والتعريف بها.

**الصوت المرحل: المصطلح ومفهومه:**

عند التأمل في إنتاج الأصوات اللغوية، يلحظ الدّارس أنه ما من صوت لغوي إلا ويشترك في

---

(١) أنيس، إبراهيم ، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية/١٩٩٥ ص٤٦ وانظر: عبد الرحمن أيوب، **أصوات اللغة**، مكتبة الشباب القاهرة/ ١٩٩٠ ص ٢٠١ والملاح، ياسر ، **الأصوات اللغوية**، مركز الأبحاث الإسلامية، مؤسسة دار الطفل العربي، ١٩٩٠ ص ٣٤ ومما نصّ عليه علماء الأصوات: "أنه ليس للفاء نظير مجهور في العربية". انظر: كمال بشر، **الأصوات العربية**، مكتبة الشباب، القاهرة/١٩٨٧ ص ١١٨.

ولا يختلف وصف القدماء عن وصف المحدثين في مخرج الفاء انظر: سيبويه (١٨٠هـ/٧٩٦م)، **الكتاب**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢/١٩٨٢، ج٤/٤٣٣ وانظر: ابن جني (٣٩٢هـ/٢٠٠١م)، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق محمد حسن إسماعيل، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/ ٢٠٠٠ ج١/٦١

(٢) كمال بشر، **الأصوات العربية**، ص ١١٨، لكنَّ علماء الدرس اللغوي المقارن يشيرون إلى أنَّ الفاء العربية كان أصلها هو الباء (p) مثل ما نجده في كل اللغات السامية غير العربية والحبشية، انظر: برجشتراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، أخرجه وصححه رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض/١٩٨٢ ص٢٣ وانظر: البعلبكي، رمزي، **فقه اللغة العربية المقارن**، دار العلم للملايين، بيروت/١٩٩٩ ص ١٨٩ و جان كانتينو، **دروس في علم أصوات العربية**، ترجمة صالح الرمادي، نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية/١٩٦٦ تونس ص ٤٢

(٣) ورد هذا المصطلح عند (أبروكرومبي)، انظر: ديفيد أبروكرومبي، **مبادئ علم الأصوات العام**، ترجمة محمد فتيح، القاهرة/١٩٨٨ ص ٨٠ ولمزيد عن هذا المصطلح ينظر: Laver,J. **Principles of Phonetics**, 1994, Cambridge, p137 وكذلك: Maddieson, **Patterns of Sounds**, 1986, ٢nd Edition, Cambridge university press.

إنتاجه عضوان من أعضاء الجهاز النطقي يقابل أحدهما الأخر في وقت الراحة. فصوت الهمزة مثلاً وصفه علماء العربية المتقدمون بأنه من أقصى الحلق.

يقول ابن جني:.(١)

"مخارج الحروف ستة عشر ثلاثة حروف في الحلق، أولها من أسفله وأقصاه مخرج الهمزة..."

لم يكن القدماء على علم بالأوتار الصوتية في الحنجرة، فاكتفوا بجعل مخرج الهمزة من أقصى الحلق.

ولكنّ المحدثين فصّلوا وصف مخرج صوت الهمزة فهو ينتج من التقاء الوترين الصوتيين التقاءً تاماً في الحنجرة في مرحلة الانسداد أو الإغلاق، وفي هذه المرحلة يحبس تيار الهواء ويبقى مدّة من الزمن خلف الوترين الصوتيين في مرحلة تعرف بمرحلة الإمساك أو الضغط. ثمَّ ينفصل الوتران الصوتيان أحدهما عن الآخر؛ ليتحرر تيار الهواء المضغوط في مرحلة الانفجار أو التحرر.(٢) وإذا عدَّ القدماء الهمزة صوتاً مجهوراً، فإنَّ من المحدثين من عدَّه مهموساً، ومنهم من قال لا مهموس ولا مجهور.

ليس القصد الحديث عن وصف نطق صوت الهمزة، بل الذي يهمنا في هذا السياق أننا ونحن نصف صوت الهمزة، لم نكن نتحدث عن وتر صوتي واحد بل عن وترين اثنين. وهكذا الحال في كل الأصوات اللغوية، فإذا تأملنا صوت الهاء وجدناه ينتج من تباعد الوترين الصوتين أحدهما عن الآخر إلى درجة تسمح لتيار الهواء من المرور من بينهما والاحتكاك بهما.

وفي نطق صوت الباء والميم مثلاً، تشترك الشفتان العليا والسفلى في الانطباق للنطق بهما. وفي الطاء والتاء والدال، يشترك ذلق اللسان مع اللثة والأسنان، وفي السين والصاد والزاي تشترك أسلة اللسان مع الأسنان، وفي اللام والنون والراء تشترك مقدمة اللسان مع اللثة، وفي الجيم والشين والياء تشترك مقدمة اللسان مع الغار(الحنك الصلب)، وفي الضاد تشترك مقدمة اللسان مع اللثة والأسنان، وفي الكاف والغين والخاء والواو نجد مؤخرة اللسان تشترك مع الطبق (الحنك اللين)، وفي القاف تشترك مؤخرة اللسان مع اللهاة وجدار الحلق الخلفي، وفي العين والحاء نجد جداري الحلق الأمامي(جذر اللسان) والخلفي يشتركان للنطق بهما. وفي الثاء والذال والظاء يتقدم ذلق اللسان ليكون بين الأسنان العليا والسفلى، ذلك الحال في نطق صوت الفاء، إذ يستدعي نطق هذا الصوت اشتراك الأسنان العليا مع باطن الشفة السفلى لإنتاجه.(٣)

---

(١) ابن جني **سر صناعة الإعراب**، ج١/٤٦

(٢) يقول فندريس: "ففي كل ساكن انفجاري إذاً ثلاث خطوات متميزة: الإغلاق أو الحبس، والإمساك الذي قد يكون طويل المدى أو قصيرة، والفتح أو الانفجار". انظر: فندريس، **اللغة**، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، مكتبة الأنجلو ــ المصرية، القاهرة/ ١٩٥٠ ص ٤٨ وانظر: استيتية، سمير. **الأصوات اللغوية**، دار وائل، عمان، ط١/٢٠٠٣ ص ١٢٨ وانظر: الملاح، ياسر، **الأصوات اللغوية**، ص ١٠١

(٣) انظر: تمام حسّان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، دار الثقافة والدار البيضاء، ط/١٩٩٤ ص٣١-٤٥ وانظر: أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب/١٩٩١ ص٣١٥-٣١٦

نخلص بعد هذا العرض إلى حقيقتين اثنتين:

الأولى، حقيقة **عضوية**، وهي: أنَّه ما من صوت لغوي من صوامت العربية إلا ويشترك في إنتاجه عضوان من أعضاء الجهاز النطقي على الأقل.

والثانية، حقيقة **موقعية**، وهي: أنَّ العضوين المشتركين في إنتاج معظم الأصوات اللغوية، يكونان غالباً في موقعية تقابلية مباشِرة وقت الراحة.

لم يكن استعراض الأعضاء النطقية السابقة مع كل صوت من أصوات العربية، إلا للوقوف على موقعية العضوين المشتركين في إنتاج كل صوت من أصوات اللغة في العملية النطقية أولاً، وما يتخذه العضوان من موقعية يقابل فيها أحدهما الآخر مباشرة وقت الراحة ثانياً. والمقصود بوقت الراحة عندما لا يشترك العضوان في إنتاج الصوت، أي في وضع الصمت وعدم ممارسة العملية النطقية.

ففي صوت الباء والميم، تقابل الشفة العليا الشفة السفلى مباشرة وقت الراحة، وفي الهمزة والهاء يقابل الوتران أحدهما الآخر مباشرة في وقت الراحة، وفي العين والحاء يقابل جدارا الحلق الأمامي والخلفي أحدهما الآخر مباشرة وقت الراحة، وفي الغين والخاء والكاف والواو تقابل مؤخرة اللسان (الطبق) مباشرة وقت الراحة، وفي الدال والتاء والطاء يقابل ذلق اللسان اللثة وأصول الأسنان القواطع وقت الراحة، ...وقس على ذلك بقية الأعضاء النطقية مع معظم الأصوات اللغوية التي سبق عرضها.

إذن فموقعية العضوين المشتركين في إنتاج جلِّ أصوات العربية، تبدو في نحو يقابل فيه أحد العضوين العضو الآخر مباشرة وقت الراحة.

وإذا أمعنّا النظر في هذين العضوين المشتركين في إنتاج الصوت اللغوي عرفنا أنَّ حالهما لا تخلو من أن تكون في أحد شكلين:

إما أن يكون أحدهما ثابتاً والآخر متحركاً، كما هو الحال في نطق التاء والدال والطاء والسين والصاد والزاي، والظاء والذال والثاء، والضاد والجيم والشين والياء، واللام والنون والراء، والغين والخاء والكاف والقاف والواو.

وإما أن يكون العضوان المشتركان متحركين، كما هو الحال في نطق الهمزة والهاء والعين والحاء والباء والميم والفاء.

واتُّفق على تسمية العضو المتحرك بالناطق الإيجابي، والعضو الثابت بالناطق السلبي.(١) وعند تحديد

---

(١) يقول ديفيد أبروكرومبي: "والمصوتات السلبية هي الشفة العليا والأسنان العليا وسقف الحنك(الصلب واللين) والجدار الخلفي للحلق و البلعوم...والمصوتات الإيجابية هي أساساً الشفة السفلى واللسان....وعادة ما توضع اللهاة من ضمن المصوتات الإيجابية لأنها يحدث أحياناً أن تتذبذب بسرعة في بعض اللغات تجاه مؤخرة اللسان.." انظر: ديفيد أبروكرومبي، **مبادئ علم الأصوات العام**، ، ص٦٩

التقابل في موقعية العضوين المشتركين في إنتاج الصوت اللغوي ننظر إلى موقعية الناطق الإيجابي بالنسبة للناطق السلبي. بمعنى أنَّ النظر في هذه المقابلة ينصرف إلى الناطق الإيجابي لا السلبي، فنقول إنَّ الناطق الإيجابي يقابل مباشرة الناطق السلبي وقت الراحة. وانطلاقاً من هذه الموقعية التقابلية المباشرة وقت الراحة جاء وصف مخرج صوت الفاء بالمرحَّل. إذ يلحظ أن العضوين المشتركين في نطق هذا الصوت، لا يكون أحدهما في مقابل الآخر مباشرة وقت الراحة. أي أن الناطق الإيجابي (الشفة السفلى) لا يكون في مقابل الناطق السلبي (الأسنان القواطع العليا) وقت الراحة.

وهذا الوصف المخرجي: (المرحَّل) للفاء العربية، قائم على فكرة انتقال عضو من أعضاء النطق من مكانه إلى مكان آخر؛ ليلتقي التقاء تاماً أو شبه تام مع عضو آخر، ثمَّ ليشترك العضوان بعد ذلك في إنتاج الصوت. وهذا الانتقال متحقق مع صوت الفاء، إذ لا يتقابل العضوان المشتركان في نطقه مباشرة وقت الراحة، ولذلك وُصِف مخرج الفاء بأنه مرحَّل.

وقوام الترحيل المقصود في مخرج الفاء متأتٍّ من انتقال الناطق الإيجابي من مكان لا يكون مقابلاً فيه ــ أصلاً ــ الناطق السلبي وقت الراحة. فلما انتقل هذه النقلة في مخرج هذا الصوت، صار مرحَّلا.

وليس من نافلة القول أنَّ مصطلح مرحّل، ليس من مصطلحات علماء العربية المتقدمين، وإنما هو مصطلح من المصطلحات الحديثة التي أثبتها العلماء المحدثون من الباحثين الغربيين، فوصفوا مخرج الفاء في لغاتهم بالمرحّل؛ نظراً لوجود هذا الصوت في العديد من اللغات الأوروبية، وهو مصطلح موفق دقيق، ثمَّ نُقِل هذا المصطلح ليوصف به صوت الفاء في العربية. إذ إنَّ صوت الفاء في العربية ينطق بالصورة ذاتها التي ينطق فيها صوت الفاء في كثير من اللغات الأجنبية،(١) فاختير ما وصف به الفاء الغربية للفاء العربية، وليس في ذلك أدنى ضير أو مغالطة.

نخلص إلى القول: إنَّه لّما كان صوت الفاء مشتركاً بين العربية وكثير من اللغات الغربية، نُقِل وصف مخرج الفاء بالمرحّل للفاء العربية، بعد أن أثبته الغربيون لصوت الفاء في لغاتهم.

## هل الفاء الصوت المرحَّل الوحيد في اللغة؟

انطلاقاً من مفهوم الترحيل السابق سوف يناقش الباحث إجابة هذا التساؤل، وقبل الإجابة عليه،

(١) عرض الدكتور رمضان عبد التواب لأشكال نطق الفاء في بعض اللغات الغربية في كتابه: "**المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣/١٩٩٧، ص ٤٤ يقول: "ونطق الفاء على هذا النحو من الشفة والأسنان ليس من طبيعة كل اللغات البشرية "إذ ينطق اليابانيون صوت الفاء بطريقة تجعلها شفوية صرفة مهموسة احتكاكية، عن طريق إرسال الهواء من بين الشفتين شبه المفتوحتين كما يحدث حينما نحاول إطفاء عود كبريت أما الأسبانيون فينطقون ف(v) بالطريقة نفسها مع تذبذب الوترين الصوتيين ليحدث الجهر"، وانظر: ماريو باي، **أسس علم اللغة**، ترجمة أحمد مختار عمر، جامعة طرابلس/١٩٧٣ ص ٨٣.

يجدر القول: إنَّ علماء الأصوات لم يصفوا غير الفاء بالصوت ذي المخرج المرحّل.

إذا كان الباحث يتفق مع ما ذهب إليه علماء الأصوات في أنَّ جميع أصوات العربية تختلف في موقعية الناطق الإيجابي بالنسبة إلى الناطق السلبي عن صوت الفاء، إذ يقع الناطق الإيجابي مقابلاً الناطق السلبي في وقت الراحة، باستثناء صوت الفاء، فإن الذي يستدرك في هذا السياق النظر إلى موقعية الناطق الإيجابي من الناطق السلبي في مخرج الأصوات بين الأسنانية: (الثاء والذال والظاء)، فهذه الأصوات لمّا كان مخرجها يوصف بهذا الوصف[1]، فإنَّ نطقها يستدعي وضع طرف اللسان بين أطراف الثنايا، ويكون الجزء الرئيس للسان مسطحاً تماماً، ويمرّ الهواء بين طرف اللسان والأسنان العليا في ممر ضيق، ينتج عن احتكاكه في هذا الممر هذه الأصوات الثلاثة، بيد أن الأوتار الصوتية لا تتذبذب مع الثاء، ومؤخرة اللسان ترتفع مع الظاء، لتكون الثاء مهموسة، والذال مجهورة، والظاء مطبقة. أما مخرج هذه الأصوات فواحد.[2]

والذي يهمنا من الحديث عن مخرج هذه الأصوات، هو الحكم على موقعية الناطق الإيجابي (طرف اللسان) من الناطق السلبي (أطراف الثنايا) في وقت الراحة، ومقايسة هذا الحكم على موقعيتهما في العملية النطقية.

إنَّ المتأمل في موقعية طرف اللسان من أطراف الثنايا في وقت الراحة، يجد أنَّ الناطق الإيجابي لا يكون في موقع تقابلي مباشر مع الناطق السلبي. أي أن طرف اللسان لا يقابل أطراف الثنايا وقت الراحة، بل يتقدم طرف اللسان إلى الأمام ليكون بين أطراف الثنايا عند ممارسة العملية النطقية في نطق هذه الأصوات.

ولعل هذا التقدم هو ما ماز الثاء عن السين، والظاء عن الزاي، و لم تكن الظاء صاداً لما فيهما من إطباق يستدعي جهداً عضلياً كبيراً، ولذلك آثرت بعض اللهجات إبدال الظاء زاياً لا صاداً. أما صوت الثاء فإنّ ما سلكته بعض اللهجات من عدم تقدم طرف اللسان معه، أحاله إلى سين كما هو مسموع في بعض أقطار الوطن العربي كمصر وبعض بلاد الشام.

ويرى الباحث أن ضابط الترحيل وعدمه هو المسؤول عن إجراء إبدال هذه الأصوات في كثير من

---

(١) يكاد الإجماع ينعقد على وصف مخرج هذه الأصوات بأنه بين أسناني، انظر: بريتل مالمبرج، **علم الأصوات**، تعريب ودراسة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة/١٩٨٤ ص١٢٢ وإن كان بعض القدماء قد وصفوه باللّثوي: انظر: إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص ٤٦، ٤٧ أو الأسناني، انظر: عبد الرحمن أيوب، **أصوات اللغة**، ص ٢٠١، ٢٠٢

(٢) انظر تفصيل القول في مخرج هذه الأصوات: إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، الفصل الرابع ص٤٤ وما بعدها. وانظر: عبد الرحمن أيوب، **أصوات اللغة**، الفصل الخاص بوصف الصوامت وياسر الملاح، **الأصوات اللغوية**، الفصل الخاص بوصف الصوامت. ولا يختلف وصف القدماء عن وصف المحدثين في مخرج الفاء انظر: ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، ج١/٢٥٩

كلمات العربية وأخواتها السامية واللهجات المحكية.

وانطلاقاً من مفهوم الترحيل الذي مرَّ بنا آنفاً، فإن مخرج الثاء والذال والظاء من وجهة نظر الباحث مخرج مرحَّل، تماماً كما هو حال مخرج الفاء.

أما طرائق إبدال الأصوات بين الأسنانية، فالغالب فيه أن يرتد اللسان معها إلى الوراء أو بمعنى آخر يتخلص من ترحيلها، ويمكن تصور علل إبدالها في اللغة على النحو الآتي:

**أولاً، الذال:**

هو أكثر الأصوات بين الأسنانية عرضة للتغيير، ومردّ ذلك إلى ما يستدعيه نطق هذا الصوت من جهد عضلي ونشاط نطقي، بفعل مخرجه المرحّل. يقول صلاح الدين حسنين:(١)

"وهو (صوت الذال) صوت صعب النطق لما فيه من صعوبة مخرجه؛ لأنَّ نطقه يتطلب إخراج اللسان من بين الأسنان، مما يجعله عرضة لفعل قوانين التطور اللغوي المختلفة التي تعمل على تغيير مخرجه إلى الأمام أو إلى الخلف، وإن كانت اللغات السامية في مجملها لم تنقل مخرجه إلى الشفتين، بل كان اتجاه تحويل المخرج إلى الوراء لا سيما في منطقة اللثة أو اللثة والأسنان..."

ولعل ثقل هذا الصوت وما يستدعيه من جهد عضلي ونشاط نطقي، هو ما دفع بعض الباحثين إلى القول: "وقد ضاع صوت الذال كذلك في اللهجة العامية المصرية، وحلَّ محله الدال ...والزاي..."(٢)

أما أشهر الأصوات اللغوية التي يبدل إليها صوت الذال فهي:

أ- الزاي: وهذا ما يمكن الكشف عنه في ضوء الدرس اللغوي المقارن، فقد تعاملت اللغات السامية مع الذال مثلاً عن طريق إبداله زاياً.

تقول آمنة الزعبي: (٣)

"...فإن اللغات السامية قد اتخذت طريقة أخرى للتعامل مع صوت الذال، عن طريق إعادة مخرج الصوت إلى الوراء قليلاً مع المحافظة على صفتي الجهر والاحتكاك، فتحولت الذال بين الأسنانية المجهورة الاحتكاكية إلى صوت الزاي اللثوي الأسناني المجهور الاحتكاكي... جاء في الإثيوبية الجعزية: >ah̲aza ... ويقابل هذا الاستعمال الفعل أخذ ، وفي العبرية >ah̲az ... وفي العربية الجنوبية >h̲d̲ بالخاء والذال كالعربية الشمالية وفي الأكادية: ah̲azu ".

و لم تكن العربية الفصحى في منأى عن ذلك أيضاً، فقد سجلت أمثلة تثبت إبدال الذال زاياً، ومن

---

(١) صلاح الدين حسنين، **علم الأصوات دراسة مقارنة**، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة/١٩٨١ ص١١٩

(٢) رمضان عبد التواب، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، ص ٤٥

(٣) الزعبي، آمنة. **التغير التاريخي للأصوات في اللغة العربية واللغات السامية**، دار الكتاب الثقافي، ط١/٢٠٠٥ ص ١١٨

ذلك ما ذكره أبو الطيب اللغوي، يقول:(١)

"البذور والبزور، حبّة الصحراء جمع بذْر وبزْر، ويقال قد بذرت البذر وبزرت البزر،...ويقال: ذعقه يذعقه ذعقاً، وزعقه يزعقه زعقاً، إذا صاح به وأفزعه...ويقال سم ذعاف وزعاف، إذا كان قاتلاً."

ب- السين: ربما أبدلت الذال سيناً، نحو: "العذق والعسق: عرجون النخلة. ويقال: رجل مذياع ورجل مسياع...ورجل مجرّذ ومجرّس..."(٢)

ج- الدال: يقول أبو الطيب اللغوي: (٣)

"ومنه مجذاف السفينة ومجدافها بالدال والذال ووصفهما بأنهما لغتان فصيحتان... وجدف الطائر وجذف إذا دنا في طيرانه من الأرض."

وجاء في لسان العرب: "أخد وأخذ، المريض المستأخد والمستأخذ، وهو الذي يسيل الدم من أنفه".(٤) وجاء أيضاً: "أدف ...ودفت و وذفت الشحمة إذا قطرت دهناً (٥)".

وليس ببعيد من ذلك ما تسجله اللهجات العربية المحكية اليوم، إذ يسمع صوت الذال زاياً أو دالاً. يقول كمال بشر:(٦).

"وقد تطور هذا الصوت(الذال) في اللغة العامية إلى دال كما هو في دهب وإلى زاي كما هو في ذلك في النطق العامي."

**ثانياً، الثاء:**

وفي مخرج الثاء ما في مخرج الذال من ثقل وكلفة، ولذلك أبدل هذا الصوت إلى الأصوات الآتية:

**أ- التاء**، إنَّ إبدال الثاء تاءً يشهد له أمثلة من الفصحى والعامية على حدٍّ سواء، فمن الفصحى ما رصدته آمنة الزعبي في كتابها التغير التاريخي للأصوات من معجم "لسان العرب" للألفاظ المروية بالثاء والتاء، وقد كفتنا مؤونة تعداد ذلك.(٧) وفي العامية نستشهد بمقولة رمضان عبد التواب: (٨) "وصوت الثاء من الأصوات التي فقدت في اللهجة العامية واستعيض عنه فيها بالتاء،... أو بالسين..."

(١) أبو الطيب اللغوي، **الإبدال**، تحقيق عز الدين التنوخي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق/ ١٩٦١ ج٢/ص ص٧-١١وانظر: رمضان عبد التواب، **التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه**، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض/١٩٨١ ص ٨٣-٨٤

(٢) أبو الطيب اللغوي(٣٥١هـ/٩٦٢م)، **الإبدال**، ج٢/١٣ وانظر: الزعبي، آمنة **التغير التاريخي للأصوات في اللغة العربية واللغات السامية**، ص ١١٣-١١٦

(٣) أبو الطيب اللغوي، **الإبدال**، ٣٥٩/١

(٤) ابن منظور (٧١١هـ/١٣١١م)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت/١٩٥٥ ٧/٣

(٥) **المصدر نفسه** ٤/٩

(٦) كمال بشر، **الأصوات العربية**، ص ١١٩

(٧) انظر: الزعبي، آمنة، **التغير التاريخي للأصوات**، ص ١٢٥

(٨) رمضان عبد التواب، **المدخل إلى علم اللغة**، ص ٤٥

وإذا نظرنا إلى أخوات العربية من اللغات السامية وجدنا أنَّ الثاء العربية يقابلها تاء في الآرامية.[١] واللغات السامية يشهد بعضها لبعض.

**ب-السين**، يقابل الثاء العربية صوت السين في الحبشية.[٢] وتحول الثاء إلى سين معناه أن هذا الصوت ارتد في مخرجه إلى الخلف، ولكنه بقي احتكاكياً، وبذلك انتقل صوت الثاء من المخرج البين أسناني إلى المخرج الأسناني اللثوي، ولا يخفى ما بين هذين المخرجين من تقارب يسهل الإبدال بينهما. ومن أمثلة إبدال الثاء سيناً في العربية الفصحى، قولهم: ثديت الأرض وسديت، والجثمان والجسمان، الحسالة والحثالة...[٣]

**ج- الفاء**، نحو : ثوم وفوم، جدث وجدف، وثروة وفروة،...[٤] وفي إبدال الثاء فاءً فإنَّ مخرج هذا الصوت قد تقدم نحو الأمام، بمعنى أنه انتقل من مخرجه بين الأسناني ليكون شفوياً أسنانياً، يقول (جان كانتينو):[٥]

"وسنرى فيما بعد أن قلب الثاء فاءً أمر قد ثبت صحته ثبوتاً وأنه كثير في العربية سواء في الماضي أو في عصرنا هذا، أما ظاهرة المعاكسة فأقل وقوعاً..."

وليس أدلَّ على ما ذهب إليه (كانتينو)، ما أصله أبو الطيب اللغوي من قبل في باب (أبدال الفاء) إذ لم يرو أبو الطيب اللغوي في هذا الباب إبدال الفاء ثاءً.

**د-الشين**، وهذا الإبدال ملحوظ في العربية الفصحى وفي اللغات السامية أيضاً، فقد تغيرت الثاء إلى شين في العبرية والكنعانية والأكادية في جميع سياقاتها.[٦] وفي العربية الفصحى: الشأي والثأي، وشلغ وثلغ، واستنشر واستنثر...[٧]

وغني عن القول أن مخرج الشين غير بعيد عن مخرج الثاء، مما سوّغ الإبدال بينهما، وفي إبدال الثاء شيناً حافظ هذا الإبدال على صفة الاحتكاك، وتخلص من الترحيل في مخرج الثاء.

**ثالثاً، الظاء:**

روى أبو الطيب في كتابه الإبدال أن الظاء تبدل قافاً، وتبدل لاماً، والإبدال الصوتي الذي يهمنا

(١) الشايب، فوزي. **محاضرات في اللسانيات**، منشورات وزارة الثقافة، عمان/١٩٩٩، ص ١٩٧

(٢) **المرجع السابق**، ص ١٩٧

(٣) لمعرفة الألفاظ الفصيحة التي تمثل الإبدال بين الثاء والسين، انظر: الزعبي، آمنة، **التغير التاريخي للأصوات**،ص ١٢٨

(٤) جان كانتينو، **دروس في علم أصوات العربية**، ص ٦٥

(٥) **المرجع السابق**، ص ٤٥

(٦) **المرجع السابق**، ص ١٢٩

(٧) **المرجع السابق**، ص ١٢٩

هو إبدالها لاماً لا قافاً، لبعد مخرج القاف عن الظاء، وذلك نحو: "رمح أظمى وألمى، إذا كان أسمر صلباً، وشفة لمياء وظمياء، وهي السمراء الرقيقة."(١) وتفسيره من وجهة نظر الباحث، أن الظاء والضاد مما يجري الإبدال بينهما كثيراً في اللغة، حتى كثر التأليف في الفرق بين الضاد والظاء، وصوت الضاد قديماً من الأصوات المتطورة التي لا يزال علماء الأصوات حتى يومنا هذا يختلفون في توقعه، فذهب بعض الباحثين إلى أنَّ الضاد القديمة كانت تنطق لاماً مفخمة،(٢) وذهب بعضهم إلى أنها كانت تنطق ظاء متلوة بلام خفيفة أو كما يحلو لهم تسميتها: "ظاء انحرافية".(٣) وأغلب الظن أن إبدال الظاء لاماً كانت مرحلة تالية لإبدالها ضاداً.

أما إبدال الظاء في ضوء الفصحى واللغات السامية واللهجات المحكية فقد أبدل إلى الأصوات الآتية:

أ- الضاد، الإبدال بين الضاد والظاء مما كثر الحديث عنه في اللغة، حتى أثبت العلماء تصنيفات متعددة للتفريق بينهما،(٤) يقول ابن مكي الصقلي في باب التبديل بين الضاد والظاء:(٥)

"هذا رسم قد طمس، وأثر قد درس، من ألفاظ جميع الناس، خاصتهم وعامتهم، حتى لا تكاد ترى أحداً ينطق بضاد ولا يميزها من ظاء..."

ولعل ما بين الصوتين من تبادل جعل بعض الباحثين يظن أن أحدهما تطوّر عن الآخر، وإن أثبت بعضهم تزامنهما.(٦) ومعلوم أنه ليس بين الظاء والضاد بعد في المخرج، فالظاء بين أسنانية والضاد لثوية أسنانية، وجرس الظاء والضاد متقارب جداً.

وإذا كان إبدال الضاد في اللغة ظاءً أكثر من إبدال الظاء ضاداً، فإنَّ هذه ظاهرة يتفاوت فيها الأداء اللغوي. يقول رمضان عبد التواب: (٧)

"وقد فقدت الظاء في اللهجة العامية المصرية كذلك وحلَّ محلها الضاد، مثل: ظِلّ-ضِل."

---

(١) أبو الطيب اللغوي، **الإبدال**، ج٢/٢٩

(٢) برجشترلسر، **التطور النحوي للغة العربية**، ص١٩

(٣) هنري فليش، **العربية الفصحى**، ترجمة عبد الصبور شاهين، ط١/المطبعة الكاثوليكية، بيروت/١٩٦٦ ص ٣٧

(٤) انظر على سبيل المثال: ابن مالك (٦٧٢هـ/١٢٧٣م)، **الاعتضاد في الفرق بين الظاء والضاد**، تحقيق حسين تورال، وطه محسن، مطابع النعمان، النجف الأشرف/١٩٧٢ ص ٩٧ وابن السيد البَطَلْيوسي (٥٢١ هـ/١١٢٧م)،: **ذكر الفرق بين الأحرف الخمسة** وهي: الظاء والضاد والذال والصاد والسين، تحقيق حمزة عبد الله النشرتي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/٢٠٠٣ ص ١٨ وما بعدها

(٥) ابن مكي الصقلي (٥٠١هـ/١١٠٧م)، **تثقيف اللسان وتنقيح الجنان**، قدّمه: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/١٩٩٠ ص ٦٦

(٦) انظر: البعلبكي، رمزي. **فقه اللغة العربية المقارن**، ص ١٨٠ وانظر: داود عبده، **أبحاث في اللغة العربية**، بيروت/١٩٧٣ ص ٨٩-٩٦

(٧) رمضان عبد التواب، **المدخل إلى علم اللغة**، ص ٤٦

ب- الزاي، ما يستأنس به في التمثيل على إبدال الظاء زاياً، ما يسمع في اللهجات المحكية، لا سيما في مصر وسوريا، فيكاد صوت الظاء أن يكون غير مسموع عند العوام، إذ يسمع زاياً مفخمة. وليس تعالق الظاء بالزاي جديداً في تصوير الأداء اللغوي في العربية، فهذا ابن سينا يحدثنا عن زاي ظائية كانت مسموعة في زمنه، يكون وسط اللسان فيها أرفع والاهتزاز في طرف اللسان خفي جداً.(١) يقول إبراهيم أنيس معلقاً على هذا الصوت:(٢)

"هذا الصوت وإن لم ينسبه ابن سينا إلى لغة معينة يبدو أنَّه نطق الفرس للظاء العربية، وهو نفس الظاء العامية التي تجري على ألسنتنا الآن، أي التي لا نخرج معها طرف اللسان. وتعد هذه الظاء العامية من الأصوات العربية وإن لم يرمز لها القدماء برمز خاص، فنحن نسمعها في بعض القراءات القرآنية ولا سيما في قراءة الكسائي لمثل قوله تعالى: ﴿حتى يصدر الرِّعاء وأبونا شيخ كبير﴾ فالكسائي يجهر بالصاد في يصدر، ومتى جهر بالصاد أصبحت تلك الظاء العامية، فلا فرق بين الصاد وهذه الظاء إلا في صفة الجهر والهمس... وهذه الظاء العامية هي في الحقيقة زاي مفخمة، ولذلك حين وصف أصحاب القراءات قراءة الكسائي قالوا: "إشمام الصاد صوت الزاي."

ج-الصاد، يقابل الظاء في العربية صاد في كل من الآرامية والعبرية والحبشية والأكادية.(٣) و لم أجد في كتب اللهجات العربية والإبدال الصوتي شاهداً على إبدال الظاء صاداً في اللغة العربية إلا ما ذكره أبو الطيب اللغوي بصورة غير مباشرة وهو يتحدث عن إبدال الظاء قافاً، يقول:(٤)

"و لم نجد أبدالاً للظاء فنذكرها سوى ما قدمنا مع غيرها من الحروف (يقصد أن بعض الحروف تبدل ظاء لا العكس) إلا في حروف، قال أبو زيد: أخذ بِظُوف رَقَبَتِه، وبِقُوف رقبته، وهو قول العامة: بِصُوف قفاه..."

فقول العامة التي أشار إليه أبو الطيب اللغوي هو المعني في الحديث عن الإبدال بين الظاء والصاد. وعلى أية حال فإن ما تشهد به اللغات السامية من تحول الظاء إلى صاد، يشي بتحول مخرج هذا الصوت من بين الأسنان ليكون أسنانياً لثوياً، أي تخلص مخرجه من صفة الترحيل بارتداده إلى الوراء.

---

(١) ابن سينا (٤٢٧هـ/١٠٣٧م)، **رسالة أسباب حدوث الحروف**، ،، تحقيق محمد حسّان الطيان، ويحيى مير علم، تقديم شاكر الفحّام وأحمد راتب النفاخ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط١/١٩٨٣ ص ٩١

(٢) إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص ١٤٨ وانظر: بسام بركة، **علم الأصوات العام**، مركز الإنماء القومي، بيروت/١٩٨٨ ص١٢١-١٢٢

(٣) البعلبكي، رمزي. **فقه اللغة العربية المقارن**، ، ص ١٧٣، وانظر: رمضان عبد التواب، **المدخل إلى علم اللغة**، ص ٢١٦

(٤) أبو الطيب اللغوي، **الإبدال**، ج٢/٢٩٤

د-الطاء، ومن أمثلة إبدال الظاء طاءً قولهم: إظان وإطان (موضع في الجزيرة العربية)، والجلفاظ والجلفاط (للذي يسوي السفن)، وخظرف وخطرف في مشيته، والظُّنّة والطُّنّة..[(١)] وإذا انتقلنا إلى أخوات العربية من اللغات السامية وجدنا الطاء في السريانية والآرامية في مقابل الظاء العربية.[(٢)]

والذي ننتهي إليه بعد هذا العرض هو أنَّ للأصوات بين الأسنانية (الثاء والذال والظاء) ذات المخرج المرحّل نزعة إلى الانقلاب إمّا أصواتاً أسنانية لثوية شديدة (انفجارية): (د، ت، ط)، كما هو في بعض اللهجات المحكية أو بعض اللغات السامية كالآرامية، وإما أصواتاً أسنانية احتكاكية: (ص، س، ز) كما هو ماثل في بعض اللهجات المحكية، أو في اللغات السامية كالحبشية والعبرية ولآشورية.

ومردّ هذا الإبدال هو أن نطق هذه الأصوات (الثاء والذال والظاء) يحتاج إلى جهد عضلي ونشاط نطقي يتطلبه مخرجها المرحّل الذي يتمثل في إخراج طرف اللسان ووضعه بين الأسنان ....ولا شك أنَّ في ذلك جهداً عضلياً واضحاً.

وتسهيلاً للنطق عمدت اللهجات الدارجة وبعض اللغات السامية إلى التخلص من ترحيل مخرجها، وذلك بنقله إلى ما وراء الأسنان، ليكون أسنانياً لثوياُ، أو أسنانياً.

## أنواع الترحيل في مخرج الأصوات المرحَّلة وطبيعتها:

إذا ثبت لدينا أن (الثاء والذال والظاء) و(الفاء) أصوات ذات مخرج مرحّل، فهل الترحيل في مخرج المجموعة الصوتية الأولى (الثاء والذال والظاء) كالترحيل في مخرج المجموعة الصوتية الثانية (الفاء)؟!

إنَّ القصد من معنى السؤال عن الترحيل في مخرج هاتين المجموعتين الصوتيتين، هو البحث عن كيفية هذا الترحيل والجهد العضلي المبذول فيه. ويرى الباحث أنه يمكن تقسيم مخارج الأصوات المرحَّلة في ضوء ما تقدم إلى قسمين:

الأول: المخرج المرحَّل الرجعي، إذا كان ارتحال عضو النطق الإيجابي يرجع إلى الخلف، كما هو في مخرج صوت الفاء. إذ يرتد باطن الشفة السفلى إلى الخلف لتضغطه القواطع العليا.

والثاني: المخرج المرحَّل التقدمي، إذا كان ارتحال عضو النطق الإيجابي يتقدم إلى الأمام كما هو في مخرج صوت الثاء والذال والظاء. إذ يتقدم طرف اللسان ليكون بين أطراف الثنايا.

سبقت الإشارة إلى وصف مخرج أصوات هاتين المجموعتين، وقيل إن الثاء والذال والظاء أصوات بين أسنانية، أما الفاء فصوت شفوي أسناني. وإذا صحَّ لنا القول بأن مفهوم الترحيل ماثل في هاتين

---

(١) انظر: الزعبي، آمنة. **التغير التاريخي للأصوات**، ص ١٣٥ وثمّة أمثلة أخرى لا سبيل لذكرها على هذا النوع من الإبدال في العربية.

(٢) **المرجع السابق**، ص ١٣٦

المجموعتين فإن الاستعمال اللغوي في اللهجات المحكية تعامل مع الترحيل في هاتين المجموعتين بصورة مختلفة. ففي الوقت الذي نجد فيه إبدال الثاء سيناً والذال والظاء زاياً، نلحظ المحافظة على الفاء. يقول الفراء: (١)

"والثاء والذال مخرجهما ثقيل... ألا ترى أنَّ مخرجهما من طرف اللسان، وكذلك الظاء تشاركهنَّ في الثقل."

ويبدو إبدال الأصوات بين الأسنانية ونطقها وراء الأسنان تمَّ في ضوء قانون السهولة والتيسير، يقول رمضان عبد التواب:(٢)

"وكذلك اندثار الأصوات الأسنانية في بعض اللهجات العربية الحديثة يعد مظهراً آخر من مظاهر السهولة والتيسير في اللغة، والأصوات الأسنانية العربية هي الذال والثاء والظاء، وهي التي تتطلب إخراج طرف اللسان ووضعه بين الأسنان عند النطق بها، ولا شك أنَّ ذلك جهد عضلي تخلصت...بنقل المخرج إلى ما وراء الأسنان."

فإذا تعامل العرب مع الثاء والذال والظاء بطريقة مختلفة عن تعاملهم مع الفاء، فإن دلالة ذلك أن كلفة ترحيل الأصوات بين الأسنانية أشد عليهم من كلفة ترحيل الصوت الشفوي الأسناني، لذلك أبدلوا في الثاء والظاء والذال و لم يبدلوا في الفاء.

وكلفة الترحيل هنا لا تختص بالجهد العضلي المبذول فحسب، بل تتخذ مظاهر نطقية ذات أبعاد اجتماعية أحياناً كالنفور من ترحيل اللسان ليكون بين الأسنان مع الأصوات بين الأسنانية؛ لما يستشعره بعض الناطقين من هيئة مستكرهة، لا سيما النساء منهم.

ومما سبق يمكن القول إنَّ الترحيل التقدمي في العربية أشد وأثقل من الترحيل الرجعي في مخرج الأصوات المرحَّلة، ولذلك كان الإبدال مع التقدمي أكثر منه مع الرجعي. وعليه وصف إبدال الثاء والذال والظاء في العربية بأنه إبدال ترحيل.

## الخاتمة والنتائج:

يتبين لنا بعد مناقشة مفهوم المخرج المرحّل، والأصوات التي تمثل هذا المفهوم، جملة من الحقائق يمكن إجمالها على النحو الآتي:

أولاً، وُصِف صوت الفاء في العربية بأنه ذو مخرج مرحّل، وهو وصف أطلقه علماء اللغة الغربيون على صوت الفاء في لغتهم، ثم صدق هذا الوصف على الفاء العربية فوصفت به.

ثانياً، تستند فكرة الترحيل في وصف مخرج الصوت إلى موقعية الناطق الإيجابي والناطق السلبي من بعضهما

(١) الفراء (٢٠٧هـ/٤٤١م)، **معاني القرآن**، تحقيق محمد علي النجار، وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب، بيروت، ط٢/١٩٨٠ ج١/١٧٢

(٢) رمضان عبد التواب، **التطور اللغوي، مظاهره وعلله وقوانينه**، ص ٥٢ وانظر: الشايب، فوزي. **محاضرات في اللسانيات**، ، ص١٩٨

في وقت الراحة. ويتحقق الترحيل إذا لم يكن الناطقان السلبي والإيجابي متقابلين تقابلاً مباشراً وقت الراحة.

ثالثاً، الأصوات بين الأسنانية (الثاء والذال والظاء) أصوات ذات مخرج مرحّل؛ انطلاقاً من مفهوم الترحيل عند علماء الأصوات، ولكن لم يجرِ وصف مخرج هذه الأصوات بالمرحّل؛ لأنّ الوصف بهذا المصطلح كان نتيجة توصل إليها علماء الغرب في وصف فونيم الفاء، والذين ليس من أصوات لغتهم أصوات بين الأسنان كفونيمات مستقلة، ثمَّ نقلها عنهم علماء العربية في العصر الحديث في وصف الفاء العربية.

رابعاً، المخرج المرحّل إما أن يكون مرحّلاً ترحيلاً تقدمياً كما هو الحال مع الأصوات بين الأسنانية، وإما أن يكون مرحّلاً ترحيلاً رجعياً كما هو الحال مع صوت الفاء.

خامساً، ثمّة اختلاف وتباين بين المخرج المرحّل التقدمي والمخرج المرحّل الرجعي من حيث الجهد العضلي ومقدار النشط النطقي المبذول في نطق أصوات المخرجين المرحّلين. إذ نجده كبيراً مع التقدمي وقليلاً مع الرجعي.

سادساً، في ضوء ما يستدعيه المخرج المرحّل التقدمي علل الباحث كثرة إبدال الأصوات بين الأسنانية في اللغة، ويبدو هذا الإبدال في معطيات الدّرس الغوي المقارن بين العربية وأخواتها السامية، وفي الفصحى وما تكشفه اللهجات العربية في التراث، وكذلك فيما يستأنس به من إبدال جارٍ في اللغة المحكية على ألسنة العامّة.

سابعاً، بدا لنا من بعد ما تبين في إبدال الأصوات بين الأسنانية (ث، ذ، ظ) أنها ترتد إلى الوراء لتبدل أصواتاً أسنانية صفيرية (س، ز، ص)، أو أصواتاً لثوية أسنانية(ت، د، ط). بحكم التقارب في المخارج النطقية بينها. وبهذا الإبدال تتخلص الأصوات بين الأسنانية من الترحيل في مخرجها.

# صورة نجد والحجاز في شعر صَرَّدُرّ

د. صالح علي سليم الشتيوي *

تاريخ تقديم البحث: ٣٠/ ٣/٢٠٠٦ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١١/١٦

## ملخّص

كان لنجد والحجاز مكانة في نفوس الشعراء العباسيين، فقد ظلوا يحنون إلى تلك المواضع، حتى صار بعضها من البقاع الشعرية التي يرمزون بها إلى ديار الأحبة، فضلاً عن أن بعضها يضم أماكن دينية ومقدسة عند المسلمين.

ولعل من هؤلاء الشعراء: صَرَّدُرّ ، فقد برزت صورة المواضع النجدية والحجازية بجلاء في شعره، فبين أهميتها الدينية والتاريخية، وصور لنا ملامحها الجغرافية، أحيانا، وارتبط بها ارتباطاً وجدانياً عميقاً، فكانت مسرحاً لذكرياته الجميلة، وكشف عن دلالالتها الشعرية، معتمداً في ذلك على الانزياحات الكثيرة والطريفة التي أضفت على شعره جمالاً ورونقاً.

## Abstract

### The Image of Najd and Hijaz in Surradurr's Poetry

**Dr. Saleh Saleem Al-Shtaywi**

The Abbasid poets had been so nostalgic to such places as Najd and Hijaz that they became symbolic of the abodes of the loved ones, in addition to being holy Islamic sites. Among such poets was Surradurr, whose poetry conspicuously featured the Hijazi and Najdi images. He pointed out their religious and historical prominence, occasionally limning them geographically and expressing deep emotional attachment to them. As such, these sites constituted a stage for his happy recollections revealing poetic implications of these sites that relied on numerous interesting denotations that added elegance to his poetry.

---

* قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية.

**مقدمة:**

كان للجزيرة العربية ومواضعها مكانة عند الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، فقد تغنـــوا بهـــا، وحنوا إليها، حتى صارت هذه الأمكنة هاجسا نفسيا يرين على مشاعرهم، ويشدهم إلى هذه المواضع، فهي مواطن الأحبة والأهل والذكريات.

وقد ظل لهذه الأماكن مكانة في نفوس الشعراء الأمويين والعباسيين، أيضا، حتى صار التغني بتلك المواضع والديار تقليداً عباسياً لدى كثير من هؤلاء الشعراء، فظلوا يتشوقون إلى أرض الجزيرة العربية، على الرغم من أن كثيراً منهم لم يعش فيها، إلى جانب أن بعضهم لم يكن من العرب أرومة، معتمـــدين علـــى إيحاءاتها - أماكن الجزيرة - في الشعر القديم.

ولعل من هؤلاء الشعراء العباسيين: صَرَّدُرّ(١)، فقد اتبع هذا التقليد، وسار عليه مثل الـــشعراء في عصره، فبرزت صورة نجد والحجاز بجلاء في شعره، من ذلك قوله يذكر نجداً صراحة (٢):

تـــــزاورنَ عـــــن أذرعـــــاتٍ يمينـــــاً     نواشـــــزَ لـــــيس يُطِعـــــنَ البُرينـــــا
كَلِفـــــنَ بنجـــــدٍ كـــــأن الريـــــاضَ     أخـــــذنَ لنجـــــدٍ عليهـــــا يمينـــــا
وأقـــــسمْنَ يحملْـــــنَ إلا نحـــــيلاً     إليـــــه ويُـــــبلغنَ إلا حزينـــــا

---

(١) هو أبو منصور علي بن الحسن بن علي بن الفضل الكاتب الشاعر المشهور أحد نجباء شعراء عصره، جمع بين جودة السبك وحسن المعنى، كان صاحب بلاغة وجزالة ورقة وحلاوة وباع أطول في الأدب. لم يكن في المتأخرين أرق طبعا منه، مع جزالة وبلاغة. وله ديوان شـــعر وهو صغير... وإنما قيل له صردر؛ لأن أباه كان يلقب صربعر؛ لشحه، فلما نبغ ولده المذكور وأجاد في شعره، قيل له: صردر، وكـــان نظام الملك قال له:أنت صردر لا صربعر، فبقي ذلك عليه. مدح الخليفة القائم ووزيره أبا القاسم بن المسلمة، واتصل بفخر الدولة محمـــد بن محمد بن جهير، كما اتصل بابنه عميد الدولة ومدحهما، وقد كانت وفاته في قرية بطريق خراسان سنة ٤٦٥هـــ، انظر الحنبلي، أبـــا الفلاح عبدالحي ابن العماد (ت ١٠٨٩هـــ / ١٦٧٨م)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بـــيروت، ج٣، ص٣٢٢-٣٢٣، وانظر ابن الأثير، أبا الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني (ت ٦٣٠هـــ/ ١٢٣٣م) ، **الكامل في التاريخ**، راجعـــه وصححه محمد يوسف الدقاق، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥، ج٨، ص٤٠٢، وانظر ابن خلكان، أبا العباس، شمس الـــدين أحمد بن محمد (ت ٦٨١هـــ / ١٢٨٢م)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بـــيروت، ١٩٧٧، ج٥، ص ١٢٧ - ١٣٤، وانظر الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد (ت ٧٤٨هـــ / ١٣٧٤م)، **سير أعلام النبلاء**، تحقيق شـــعيب الأرنـــؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، ط١٠، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٤، ج١٨، ص ٣٠٣ - ٣٠٤، وانظر ص ٢١٥-٢١٦ وانظر ابن كثير، أبا الفداء الدمشقي (ت ٧٧٤هـــ / ١٣٧٢م)، **البداية والنهاية**، تحقيق أحمد أبو ملحم وآخرين، ط٣، دار الكتـــب العلميـــة، بـــيروت، ١٩٨٧، ج١٢، ص١١٥، وابن تغزي بردي، جمال الدين (ت ٨٧٤هـــ/ ١٤٧٠م)، **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، نـــسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، ج٥، ص٩٤.

(٢) صردر، أبو منصور علي بن الحسن (ت ٤٦٥هـــ / ١٠٧٣م)، **الديوان**، ط٢، دار الكتب المـــصرية، القـــاهرة، ١٩٩٥، ص١٥-١٦. أذرعات: بلد في أطراف الشام يجاور أرض البلقاء وعمان. انظر ياقوت الحموي، شهاب الدين بن عبدالله الرومي البغدادي (ت ٦٢٦هـــ / ١٢٢٩م)، **معجم البلدان**، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، ط٥، دار الكتب العلمية، بيروت، ج١، ص١٥٨. نواشـــز: مستعـــصيات. وبرين: جمع برة وهي حلقة تجعل في أنف البعير يكون فيها زمامة.

ولّمـــا اســـتمعْنَ زفـــيرَ المَـــشوقِ        ونَـــوْحَ الحمـــامِ تـــركْنَ الحنينـــا

نظم الشاعر هذه الأبيات في مدح رئيس الرؤساء أبي القاسم بن المسلمة(١)، والشاعر يصف ، هنا، الإبل بأنها ترنو إلى نجد، والحقيقة، فالشاعر هو الذي يكلف بنجد وأهلها، ثم يربط الرياض بنجد، ومـن المعروف أن الرياض هي مرعى الإبل، ومن هنا، أسند إليها الشاعر - ولو فنياً- الشوق.

والطريف أن الشاعر يعزو القسم إلى الحيوان، ويعمد إلى أنسنته، فيجعله يستمع إلى زفير المشوق، ثم يجعل الشاعر الحمام أحد عناصر التجربة الفنية، ليرمز به إلى الشوق والحنين، فالحمام يغري بإثارة الشوق الكامن في أعماق الشاعر الذي يدفعه إحساسه الداخلي إلى إظهار هذا الشعور، وكل هذا مستحيل علـى صعيد الواقع، ولكن الشاعر أراد أن يهز القارئ بهذه التراكيب والعبارات التي خرقت المـألوف، ليـدرك السامع أنّ الشاعر في حالة نفسية ممزقة.

وأرض نجد تشد الشاعر إليها، قال(٢):

النجـــاءَ النجـــاءَ مـــن أرضِ نجـــدِ        قبـــلَ أنْ يعلـــقَ الفـــؤادُ بوجـــدِ
إنَّ ذاكَ الثـــرى لَيُنبـــتُ شـــوقاً        في حـــشا ميِّـــتِ اللُّبانـــاتِ صَـــلْدِ
كـــم خلـــيٍّ غـــدا إليـــه وأمـــسى        وهـــو يهـــذي بعلـــوةٍ أو بهنـــدِ

إلى أن يقول:

أمُقامـــاً بعـــالجٍ، والمطايـــا        عَـــرْضَ يَـــبرينَ بالظعـــائنِ تَخْـــدي
لا الحِمـــى بعـــدَكم مُنـــاخٌ ولا مـــا        ءُ اللِّـــوى إذ هجرتمـــوه بِـــوِرْدِ

يستهلّ الشاعر الأبيات بلفظة "النجاء" ويكررها مرتين، فيبدو كأنه يحذر من البقاء في نجد ويبغي الفرار، ولكننا حين نمضي في قراءة الأبيات، ندرك غير ذلك، فنعرف أنّ فؤاد الشاعر معلق بنجد، وهذا ما يخشاه –الشاعر- ثم تستوقفنا الصورة الاستعارية في البيت الثاني، فالثرى –كما هو معروف- ينبت الزرع،

(١) هو علي بن الحسين كان في بيت رياسة ومكانة استكتبه القائم بأمر الله العباسي ثم استوزره ولقبه رئيس الرؤساء، (قتل سنة ٤٥٠هـ/١٠٥٨م).

(٢) صردر، **الديوان**، ص١٣١-١٣٢. اللبانة: الحاجة والمأرب. الصلد: الصلب.تخدي: تسرع. عالج: هو الذي ينسب إليه رمل عالج، وهو في ديار كلب، وقيل: رمل عالج يصل إلى الدهناء، والدهناء، فيما بين اليمامة والبصرة. انظر البكري، أبا عبيدعبدالله بن عبدالعزيز الأندلسي (ت ٤٨٧هـ / ١٠٩٤م)، **معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع**، تحقيق مصطفى السقا، ط٣، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣، ج٣، ٩١٤. يبرين: رمل لا تدرك أطرافه من يمين مطلع الشمس من حجر اليمامة، وقيل: يبرين من أصقاع البحرين... وهناك الرمل الموصوف بالكثرة. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤٩٠. اللوى: هو في الأصل منقطع الرملة، وهو واد من أودية بني سليم. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٢٧.

ولكن الشاعر يقرنه بالشوق، ويجعل الأحشاء "القلوب" تربة هذا الشوق، أمّا علوة وهند، فهما رمـز إلى النساء العربيات القديمات اللواتي كان يتغزل بهن الشعراء العرب.

ولنلاحظ أن الشاعر ربط المطايا بعالج ويبرين، فجعلها تسرع في سيرها، كما استغرب أن تكون "عالج" مقاماً لهم، وهذا طبيعي، فمن الصعب – أو على الأقل فنيا – أن تكون الرمال وما يتبعها من حرارة وشظف عيش مقاماً طويلاً لهم، والظاهر أنّ لدى الشاعر حساً لغوياً، فقد استخدم كلمة "مقام"، وهـي مناسبة للسياق، فالمقام من الديار: هو ما طالت الإقامة فيه[1].

ويقرن الشاعر اللوى بالماء –واللوى من دلالته أنه يدل على واد- ولذا، فلا بدّ أن يكون مسيلاً للماء، ومن الملاحظ أن الشاعر أورد اللوى وماءه بعد "عالج" و "يبرين" ورمالهما، ومن المعروف أنّ المـاء فيه إرواء الظمأ، وإطفاء اللهب، وهذا ما يرنو إليه الشاعر –ولو بطرف خفي- فهو بحاجة إلى الماء رمـز الحياة والارتواء بعد رحلة قاسية في رمال الصحراء وشدة حرارته –حتى لو كانت رحلة خيالية-.

وإذا أعدنا النظر في الأبيات السابقة، فإننا نلاحظ أن الشاعر قد استخدم حرف الجيم أربع مرات في البيت الأول، وهو مطلع القصيدة وأول ما يقرع ذهن السامع –وهذا الحرف –الجيم- جزء من كلمة "نجد"، كما عمد الشاعر إلى اختيار قافية ثلاثية تنتهي بحرف الدال –وهو جزء من اسم نجد أيضاً-ولعل مرد هذه الظاهرة أن اسم نجد يضغط على لا وعي الشاعر وشعوره الباطن.

ويحزن الشاعر حين يخفق البرق فوق نجد، قال[2]:

أتـزعُمُ أن الـصبرَ فيـكَ سـجيةٌ		وتَـشْجى إذا الـبرقُ التـهاميُّ أنجـدا

يدور البيت حول موضعين: "تهامة" و "نجد"، ولكن نجداً هي المحرك لأشواقه.

ويمدح الشاعر أحدهم، فتبدو نجد مكاناً يضم محبوبته، ومن هنا فهو، يعشقها -نجد- قال[3]:

لأيِّ مَرْمـىً تزجـرُ الأيانقـا		إنْ جـاوزتْ نجـداً فلـستَ عاشـقا

وإنمـا كـان بكـائي حاديـاً		رَكْـبَ الغَـرامِ وزفـيري سـائقا

ثم يقول:

وهـبَّ نجـديُّ الـصَّبا تَحـسبُه		فـارةَ مِـسْكٍ في ثراهـا فاتقـا

يعمد الشاعر إلى النـزعة التغريبية التي تمنح الصورة إطلالة جديدة، فهو يتخيل أن للغرام ركبـاً،

---

(١) الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت ٤٨٦هـ / ١٠٩٣م)، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق وتعليق محمد عبدالقادر احمد، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٧، ص٢٤٦.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٣٩.

(٣) **المصدر السابق**، ص١٤٨-١٤٩. الأيانق: جمع ناقة. فارة مسك: وعاء المسك.

ويصور بكاءه حادياً لهذا الركب، أمّا زفيره، فيتراءى له سائقاً يحث هذا الركب، وهذه هي لغة الشعر، "فالشاعر يستعمل اللغة استعمالا جمالياً، وليس استعمالاً اتصالياً"[١].

ويتضح أثر التقاليد العربية في البيتين الأولين، ذلك أن الركب والإبل والحادي من الصور التي ألفناها في الشعر الجاهلي.

أمّا في البيت الأخير، فيتحدث الشاعر عن ريح الصبا ويقرنها بنجد، وهي رياح رخية محمودة جداً وقد أكثر الشعراء من ذكرها[٢]، ويربطها الشاعر بالروائح الزكية التي تشبه وعاء يضم المسك، فتفوح رائحته.

وتشكل المواضع النجدية والحجازية جزءاً من كيان الشاعر النفسي، وذلك حين يقول[٣]:

| | |
|---|---|
| ما فوق أعجازِ الركابِ رسالةٌ | تُلهي، ففيمَ تحيةُ الرُّكبانِ؟ |
| عُذراً، فلو علموا جواك لساءلوا | غِزلانَ وَجْرةَ عن غُصونِ البانِ |
| قولا لكُثبانِ العقيقِ: تطاولي | دونَ الحِمى أقدُرْك بالطَّمحانِ |
| ولينسفَنَّ الرملَ زفرةُ مُدنفٍ | إنْ لم يُعنْهُ الدمعُ بالهملانِ |

تبدو وجرة مكاناً للغزلان، ولكن الشاعر يؤنسن هذه الغزلان، فيسألها عن: "غصون البان"، ذلك أنّ "البان" من أشجار البادية ومستلزماتها، إلى جانب أن الشعراء القدماء كانوا يشبهون الجارية الناعمة بشجرة البان، لاستواء نباتها ونبات أفنانها وطولها ونعمتها، ومن هنا قرنها — البانة — الشاعر بالغزلان رمز النساء الجميلات. ثم يربط الكثبان الرملية في العقيق بفعل الأمر الموجه إلى المثنى: "قولا" في البيت الثالث- ليقيم علاقة وجدانية بينه وبين هذه الكثبان وبخاصة أنّه يتمنى أن تتطاول هذه الكثبان، كل ذلك، انطلاقاً من نفسيته المحبة لهذه المواضع.

ويستفزنا استخدام صيغة المثنى: "قولا"، وهي ظاهرة بارزة في الشعر الجاهلي، وقد جاءت؛ "تعبيراً طبيعيا عن ظاهرة طبيعية ترتبط بما تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياط لمفاجآتها غير المتوقعة، وحرص على توفير شيء من أسباب الأمن والاطمئنان في رحلة في أعماق المجهول تكتنفها المخاوف، وتحيط بها الأخطار، ولعل أقل رفقة في الصحراء ثلاثة" [٤]. فيبدو أن صَرَّدُرّ قلد الجاهليين في هذا النهج.

---

(١) الوعر، مازن، **دراسات لسانية تطبيقية**، دار طلاس للنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٩. ص١٣.

(٢) عزام، عبدالوهاب، **مهد العرب**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٦، ص٢٦.

(٣) صردر، **الديوان**، ص٧. وجرة: موضع بين مكة والبصرة، بينها وبين مكة نحو أربعين ميلاً. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤١٦. العقيق: ناحية بالمدينة. انظر **المصدر السابق**، ج٤، ص١٥٦.

(٤) خليف، يوسف، **دراسات في الشعر الجاهلي**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨١، ص١٢٦.

ويضعنا الشاعر أمام عالم جديد من العلاقات، مما يثيرنا ويصدم نفسيتنا، ذلك أننا لم نألف أن زفرة المحب تنسف الرمل "إذا لم تكن الدموع مجدية"، ولا ريب في أنها صورة جاذبة وحافزة للقارئ الذي يفاجأ بهذه الصور الجديدة.

والبرق الذي يلوح فوق "جاسم" - ويشبه في لمعانه السيوف الهندية- يذكر الشاعر بعقيق الحمى، قال(١):

صـــاحِ تـــرى بَرقـــاً علـــى جاســـمٍ ... كأنَّـــــــه هِنديَّـــــــةٌ تُنتـــــــضى
أذكـــــرني عهـــــدَ عقيـــــقِ الحِمـــــى ... ولا يُعيـــدُ الـــذكرُ مـــا قـــد مـــضى

لقد جاء البيتان في سياق غزلي، أيضاً، وقد لجأ الشاعر إلى أسلوب الترخيم في قولـــه: "صـــاح"، فأصلها:"صاحب"، ولكن ربما تعني في وجدان الشاعر الصحو، ذلك أنّ البرق يرى –عادة- بجلاء في الليل، فضلاً عن أنّ العاشق تستبد به الآلام والهموم في هذه الفترة من الزمن، لأنّه يظل وحيـــداً حليفـــه الأرق والصحو، ومن هنا، صار الشاعر يتذكر عهوده السابقة.

وتغدو المواضع النجدية والحجازية هاجس الشاعر، حين يقول(٢):

يـــا مَـــنْ تَبلَّـــدَ بـــينَ آثـــارِ الحِمـــى ... يقفـــو معالَمهـــا بعَـــيني مُنْكِـــرِ
انـــشدْ قـــضيبَ البـــانِ بـــينَ مُـــروطِهم ... واطلبْ كثيـــبَ الرمـــلِ تحـــتَ المئـــزرِ
وإذا أردتَ البـــــدرَ فابعـــــثْ نظـــــرةً ... لمطـــالعٍ بـــينَ اللِّـــوى فَمُحجَّـــرِ
أتـــرُدُّ يـــا روضَ العقيـــقِ ظُلامـــةً ... رُفِعـــتْ إليـــكَ مِـــن القِـــلاصِ الـــضُّمَّرِ
إيـــاكَ أن تطـــأ اللَّعـــاعَ بمَنـــسِمٍ ... منـــها وأن تَرْعـــى الجَمـــيمَ بِمَـــشفَرِ

اتكأ الشاعر في الأبيات، على الاستعارة، فقضيب البان هو في الأصل شجر، ولكنه اســتحال في هذه الصورة إلى رمز لقامة المرأة، بدليل لفظة: "المروط" التي هي من متعلقات المرأة، أمّا كثبان الرمل، فهي رمز إلى عجيزة المرأة، بدليل اقترانها بالمئزر، والبدر رمز إلى وجه المرأة المشرق، والشاعر، هنا، يعكس لنـــا بعض مقاييس الجمال الأنثوي عند العرب.

---

(١) صردر، **الديوان**، ص٤٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص٤٨-٤٩. المرط: كساء يؤتزر به. اللوى: هو في الأصل منقطع الرملة، وهو واد من أودية بني سليم، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٢٧. محجر: موضع في الحجاز... وجبل في ديار طيء... وقرن في أسفله جرعة بيضاء في ديار عـــذرة. انظـــر **المصدر السابق**، ج٥، ص٧٢. القلاص: جمع قلوص وهي الناقة الشابة. اللعاع: النبت الناعم الأخضر أول ما يبـــدو. المنـــسم: الخـــف، الجميم: ما غطى الأرض من النبات، المشفر: كالشفة للإنسان.

ويشدنا الانزياح في النص، فقد صار "روض العقيق" يخاطب كأنه إنسان يعقل هذا الخطاب، بل صارت تقدم إليه الظلامات والشكاوى لكن من الإبل. ولا شك في أن الصور التي ذكرها الشاعر - في النص السابق - هي صور جاهلية عريقة أعاد إنتاجها، وبخاصة ما توحي به لفظة "الإبل"، فهي من الألفاظ المركزية في الثقافة الجاهلية، ولذا، توشك أن تكون - هذه الألفاظ - رموزاً، ذلك أن الناقة هي رمز الحنين الأول في الشعر القديم.

ومن الجدير ذكره أن الشعراء القدماء قد أكثروا من ذكر العقيق والتشوق إليه، حتى صار في الشعر من البقاع الشعرية التي يرمز بها إلى ديار الأحباء(١).

وإذا تأملنا النص السابق، فإننا نلحظ أن الشاعر جاء بالفاعل ضميراً مستتراً تقديره "أنت"، وبخاصة في البيتين: الثاني والثالث في قوله: "انشد قضيب البان" و "اطلب كثيب الرمل و "ابعث نظرة"، وربما يعود ذلك إلى انشغاله بالموصوف أو المتحدث عنه –المرأة- التي كنّى عنها بقضيب البان وكثيب الرمل والبدر أكثر من انتباهه إلى الذات الشاعرة.

ويتعلق الشاعر باللوى وسهوله، حين يقول(٢):

| | |
|---|---|
| ظمئي إلى ماءِ النُّقيبِ لأنهُ | ورْدُ اللَّمى ومناهلُ الأغصانِ |
| ولنعمَ هينمةُ النسيمِ محدِّثاً | عن طِيبِ ذاك الجَيْبِ والأرْدانِ |
| إن لم يكنْ سهلُ اللِّوى وحزونُهُ | وطني فإن أنيسَهُ خُلاَّني |
| ولو انهم حلّوا زَرودَ منحتُهُ | كَلَفي وقلتُ: الدارُ بالجيرانِ |

يتحرك النص في فضاءات معينة: ماء النقيب وسهل اللوى وزرود "جبل رمل"، ويبدأ الشاعر بالماء وتتعانق كوكبة من الألفاظ الدالة على الماء، فالظمأ يستدعي "الورد" و "المناهل"، ولكن هذا الورد وتلك المناهل لم تأت بالمعنى المعجمي المألوف، وإنما كنى بها الشاعر عن الفتيات الجميلات.

وقد اقتضت هذه المائية –بما يتبعها من حياة ورقة ولطافة –ظهور النسيم العليل، وهذا ما تمثل في البيت الثاني، وقد نأى الشاعر عن التقريرية، فوضعنا أمام عالم جديد، إذ أكسب النسيم صفات الإنسان وأفعاله، مما يباغت القارئ ويبعد عن اللغة النمطية، فأصبح هذا النسيم يحدث عن طيب تلك الحسناوات من خلال نقله عطرهن وطيبهن.

ويبدو أن المواضع في النص السابق قد تخلت عن دلالتها الجغرافية المكانية المحدودة، فأصبحت معنى

---

(١) عزام، عبدالوهاب، **مهد العرب**، ص٦٢.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٨، النقيب: موضع بالشام بين تبوك ومعان على طريق حاج الشام. انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٤، ص١٣٢٣ (الحاشية). اللمى: سمرة في باطن الشفة. الأردان: جمع ردن وهو الكمّ. زرود: جبل رمل. انظر **المصدر السابق**، ج٢، ص٦٩٦.

نفسياً أو قيمة إنسانية وضيئة، فالشاعر لا يهمه اللوى أو "زرود"، وإنما يشغله المكان التجربة التي يرتبط بها، ولا عجب، "فالمكان الحيز لا يمكن أن يعني شيئاً كبيراً، وإنما المكان الذي يعني هو المكان التجربة، فالعلاقة التي تربط الشاعر بالمكان هي الذكريات والتأملات(١)".

ولنلاحظ أن الجمل الاسمية تسيطر على النص السابق وبخاصة في الأبيات الثلاثة الأولى، ومن المعروف أن الجملة الاسمية تدل على الثبات، وكأنّ الشاعر يبتغي أنّ يبيّن أن هذا هو طبعه وديدنه: الإعجاب بهذه الأمكنة وأهلها.

واللوى موضع للفتيات الجميلات الساحرات اللواتي يُفتن بهن الشاعر، قال(٢):

جُزْ باللِّوى إنْ كنتَ تؤثرُ أن ترى حَدَقَ المها وسوالفَ الآرامِ
وتأنَّ في نَظَرِ الخُدورِ فبينَها صُوَرٌ تبيحُ عِبادةَ الأصنامِ

أعتقد أن الصورة في البيت الثاني تستفز المتلقي، ذلك أنّ "عبادة الأصنام" وإن جاءت في سياق غزلي خيالي تغلب عليه المبالغة – تفجأ القارئ وتصدم ذوقه.

ويبدو أن الشاعر استمد الصورة من بشار بن برد (٣) في البيت الثاني، ذلك أن بشاراً قد صور، أيضاً، العذارى يدرن حول محبوبته معجبات خاشعات، وكأنهن يطفن حول صنم، وهن يتلمسنها بأيديهن في أثناء هذا الطواف، وكأنهن يمسحن بأيديهن حول معبودهن. فكلا الشاعرين أشار إلى عبادة الأصنام، على أن بشاراً قد تأنى في تجسيم جمال صاحبته، وتقديم هذا الجمال في صورة حسية ملموسة.

ويكني صَرَّدُرّ بالغزلان عن النساء، فيذكر أنّ نساء اللوى لا تصاد كأنها ظباء مكة، قال(٤):

ما خِلْتُ غِزلانَ اللِّوى كظِباءِ مكةَ لا تُصادُ

يبين الشاعر، هنا، أن الذي يحرم صيده هو ظباء مكة، لحرمة الصيد في الحرم وما جاوره، وهذا

(١) ربابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتلقي**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد، الأردن،ط١، ٢٠٠٠، ص٦٤.
(٢) صردر، **الديوان**، ص٢٠٧.
(٣) وذلك حين قال بشار (ت ١٦٧هـ / ٧٨٢م):

وجاريةٍ خُلقتْ وحدَها كأن النساءَ لديها خَدَمْ
دُوَارُ العذارى إذا زُرْنَها أطَفْنَ بحوراءَ مثلِ الصَّنَمْ
يَظَلْنَ يُمسِّحنَ أركانَها كما يُمْسَحُ الحجرُ المُسْتَلَمْ

انظر: صردر، **الديوان**، تحقيق صلاح الدين الهواري، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٨، ج٤، ص ١٥٨ -١٥٩. خلقت وحدها: أي لا مثل لها في الحسن. الدوار: الكعبة، البيت الحرام.
(٤) صردر، **الديوان**، ص١٥٨.

معتقد ديني سابق للإسلام، وإليه أشار النابغة الذبياني [(١)]، فالنابغة يقسم، أيضا، على صدقه وبراءته بالله الذي يمنح طير الحرم وما جاوره الأمن، لأن صيدها حرام.

والملاحظ أن الصيغة الصرفية قد تعاضدت مع المعنى، فقد استخدم الشاعر كلمة "مكة" – وهي ممنوعة من الصرف- لتنسجم مع حالة الظباء التي وصفها الشاعر بأنها عصية على الصيد.

ويرثي الشاعر أحدهم، فيشير إلى منى، قائلاً[(٢)]:

كلُّ شيءٍ يُحصيه عَدٌّ ولو كا ... ن كَثيباً من رملِ يَبْرينَ يَفْنى

إلى أن يقول:

كلّ يومٍ تأتي به يومُ نَحرٍ ... ومِنىً حيثُ شاءَ سَهْلاً وحَزْنا

ليس يُغني عن النفوسِ فِداءٌ ... فضَياعٌ نعُوقٌ عنهنَّ بُدْنا

إنّ الصورة التي رسمها الشاعر للمكان "يبرين" هي الصورة نفسها التي حدثتنا عنها كتب البلدان، فهو موضع موصوف بكثرة الرمال[(٣)]، وعلى الرغم من كثرته، فإنّ مصيره الفناء والزوال، ثم يسبغ الشاعر على المرثي – في البيت الثاني - طابع القداسة من خلال تصوير أفعاله بأيام النحر في منى، كما يستل الشاعر الصورة في البيت الأخير من شعائر الحج وطقوسه، أيضاً، فالبدن "النوق" التي تقدم للنحر لا يمكن أن تسد مسد العقة، والشاعر إنما يرمي من هذه الصورة إلى أنّ أحداً لا يمكن أن يفتدي أحداً حين يأتيه الموت.

ويعزي صَرَّدُرّ بعضهم عن أخيه، فيقول[(٤)]:

وما يعصمُ المرءَ من حتفِهِ ... عِراقٌ يُحَلُّ بهِ أو شآمُ

بأيِّ حِمىً مانعٍ يُستجارُ ... إذا لم يُجَرْ زمزمٌ والمَقامُ

ظِباءُ البِطاحِ لها مَصْرَعٌ ... وعُصْمٌ لها بالجبالِ اعتصامُ

---

(١) وذلك في قوله معتذرا من النعمان بن المنذر:

والمؤمنِ العائذاتِ الطيرَ يَمسحُها ... رُكبانُ مكةَ بين الغَيْلِ والسَّعَدِ

انظر: الذبياني (٦٠٤هـ/١٢٠٧م)، النابغة، **الديوان**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٥. المؤمن العائذات: يعني الله تبارك وتعالى أمنها أن تهاج أو تصاد في الحرم. العائذات: التي عاذت بالحرم. الغيل: الشجر الملتف.

(٢) صردر، **الديوان**، ص١٤١، يبرين: موضع مشهور بكثرة رماله. الحزن: الوعر من الأرض، وهو ضد السهل. نعق: نذبح عنها فداء لها، بدن: جمع بدنة وهي الناقة تقدم للنحر.

(٣) انظر الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤٩٠.

(٤) صردر، **الديوان**، ص١٨٤-١٨٥، عصم: جمع اعصم وهو تيس الجبل.

تبدو أبعاد المكان الدينية والتاريخية التي ترتبط به ولا تفارقه، ذلك أنّ "زمزم" و "المقام" من المواضع المقدسة عند المسلمين، لكنّ هذه القداسة لا تجيرها من عوادي الزمن –حسب رؤية الشاعر- فكيف البشر الآدمي؟

وقد اتكأ الشاعر على عنصر التضاد –في البيت الأخير- الذي دلّ على معنى الشمولية والكليـــة، فالحيوانات مصيرها الموت أينما وجدت، سواء حلت البطاح كالغزلان، أم اعتصمت بالجبال كالوعول.

أمّا لفظة "عصم" و "اعتصام" التي كررها في النص، ففي مقدورنا النظر إليها من زاوية نفـــسية، ذلك أن عصمة الإنسان من الموت أمر مستحيل، وهذا ما يحاول الشاعر غرسه في ذهن السامع.

ومن الجلي أن المبدع الفنان قد لجأ إلى التقديم والتأخير، فأخر الفاعل: "عراق" عن منطقته الـــتي اعتاد أن يحلّ فيها –في البيت الأول- مما يدل على أن الذات الشاعرة معنية بالأحداث والمتعلقات أكثر من اهتمامها بالذوات.

ويذكر الشاعر خيف منى، قائلاً(١):

أتنـــــــساها علـــــــــى خَيْـــــــفِ مِـــــــــنى تهـــــــوى أبــــــــابيلا
وقـــــــــد ألبـــــــــسَها الوَخْـــــــدُ مـــــــــن المَـــــــــرْوِ خلاخِـــــــــيلا

والظاهر أن الشاعر يتحدث عن الناقة بدليل استخدامه لفظة "الوخد" التي تتصل بالإبل وسيرها.

ولا شك في أنّ الإحساس بقداسة المكان وظهور الشعور الديني العميق يتضحان من خلال هـــذه الأماكن: "منى" و "المرو" التي تذكرنا بالسعي بين الصفا والمروة وهي من شعائر الحج.

وتقترن "منى" بما ينحر فيها من أضحيات، قال(٢):

يظـــــنُّ الـــــضيوفُ أنّ دارَهـــــم مِـــــنىً ودهــــــرَهُمُ عيـــــدٌ لعظُـــــم المنــــــاحرِ

ونحن نعلم أنّ الضيوف يقدم لهم الطعام وبخاصة ما يذبح من الشاء أو ما ينحر من الإبل، ومـــن هنا، جاءت هذه الصورة في البيت، فالضيوف يلحظون ما ينحر لهم من الإبل الكثيرة، فيخيل إليهم أنّ هذه الإبل ليست قرى لهم، وإنما هي أضحيات تقدم يوم النحر في منى.

ويعزي الشاعر أبا القاسم بن أيوب عن زوجة أبيه أبي المعالي بن عبدالرحيم، فيبين أنهـــا عريقـــة

(١) صردر، **الديوان**، ص٢٢١-٢٢٢. الأبابيل: الجماعات، الوخد: ضرب من السير السريع، الخيف: اسم يقع مضافاً إلى مواضع كثيرة، ولا يكون خيفاً إلا بين جبلين، وقيل: الخيف: ارتفاع وهبوط في سفح جبل أو غلظ، وأشهرها خيف منى. انظر: البكـــري، **معجـــم مـــا استعجم**، ج٢، ص٥٢٦، المرو: حجارة بيض، وهو أيضاً موضع من شعائر الحج.

(٢) **المصدر السابق**، ص٨٧.

النسب والأصل، فيقول[١]:

سليلةٌ من سوابقٍ درجوا — أمامَها فاستخفَّها العجَلُ
من الخُدورِ التي بها احتجبوا — إلى القبورِ التي بها نزلوا
تُنحرُ في مكةَ العِشارُ ولا — تُنحرُ إلا عليهم المُقَلُ

يكشف النص من واقع الشعور الديني وبخاصة في البيت الأخير، إذ تبدو مكة المكرمة، أيضا، موضعا تنحر فيه الأضحيات وقت الحج.

وتبدو، طريفة، الصورة في الشطر الثاني من البيت الأخير، ذلك أن النحر من متعلقات الإبل، ولكن الشاعر يزاوج بين عناصر لا وجود لها في عالم الواقع، لكنه يبتغي أن يعبر عن انفعاله، فيتخيل أن الدموع تنحر كالإبل، دلالة على غزارتها، ولا شك في أن العناصر غير المتوقعة تثير وعي المتلقي بل " تتناسب قيمة كل ظاهرة أسلوبية مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة، كان وقعها على نفس القارئ أعمق"[٢].

ويعاتب صَرَّدُرّ بعض رؤساء العصر في نبوة جرت بينهما، فيلجأ إلى القسم بالأماكن المقدسة في الحجاز وذكر بعض المواضع الدينية ، فيقول[٣]:

وأُقسِمُ بالمطايا مُشْعِراتٍ — غداةَ النحرِ قد خُلْخِلْنَ عُقْلا
وبالغُبْرِ الأشاعثِ لا دِهانٌ — تُرجِّلهم ولا الهاماتُ تُفلى
وبالجمراتِ تحذفُ أخشبَيْها — أنامِلُ تبتغي مَنّاً وفَضْلا
وبالحَرمَيْنِ تملأُ عَرصَتَيْها — من الآفاقِ ركبانٌ ورَجْلى
وبالبيتِ المُقدَّسِ والمُوَفَّى — قِرى الأضيافِ عنه والمُصَلَّى
بأنّي ما لبِستُ الغشَّ ثوباً — ولا أسكنتُ قلبي فيكَ غِلاّ

يحشد الشاعر مجموعة من أسماء الأماكن المقدسة في الحجاز وفي غيره كالحرمين والبيت المقدس

(١) صردر، **الديوان**، ص ١٤٧ العشار: الإبل التي مر على حملها عشرة أشهر.

(٢) المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب**، ليبيا - تونس، الدار العربية، ١٩٨٢، ص ٨٦، وانظر أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ٣٨.

(٣) صردر، **الديوان**، ص ١٧١ – ١٧٢. المشعرات: البدن المعلمة، وهو أن يشق جلدها أو أن تطعن اسنمتها لتعرف أنها من الهدي. خلخلن: البسن في موضع الخلاخيل. عقل: جمع عقال وهو ما تربط به الدابة، الغبر الأشاعث: هم الحجاج الذين يمتطون الإبل. رجل شعره: سرحه، الهامات، جمع هامة وهي الرأس، الأخشبان: جبلان يضافان تارة إلى مكة، وتارة إلى منى، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص١٤٩. المصلى: على حافة وادي عرنة على تخوم عرفة. انظر المقدسي، أبو عبدالله محمدبن أحمد البشاري (ت ٣٨٠هـ / ٩٩٠م)، **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، تحقيق محمد مخزوم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٨٧، ص٧٩.

والمصلى والجمرات، ليقسم بها، كما يقسم بالحجاج وبالإبل التي يمتطيها هؤلاء الحجاج، ذلك أن الإبل تصطحب في السير في الحج، فعظّمها لذلك، وأقسم بها، كل ذلك، ليبرز الشاعر الأنا الشعرية نقية تخلو من الغش والحقد.

ويبدو لي أن البيت الأخير هو مركز الإشعاع الدلالي في النص، فقد لخص فيه الشاعر منهجه وموقفه الخلقي، ولا بد من الكشف عن الصورة التي تضمنها هذا البيت، فالثوب خارجي يستر العورة، ويمنح صاحبه جمالا، أما القلب، فداخلي، وهو مقر العواطف والأحاسيس، ليبين الشاعر أن مسلكه الخارجي ينبع من إحساس صادق وعميق في تعامله مع الناس.

وأعتقد أن الشاعر نجح في إثارة القارئ لمتابعة الصورة وملاحقة المعنى عن طريق توالي القسم في النص، إذ لم تتجل القضية التي يود الإبانة عنها إلا في نهاية الأبيات.

وإذا تأملنا النص السابق، فإننا نلاحظ أن الشاعر كان ينظر في قسمه إلى النابغة الذبياني [١]، ولا غرو في هذا، "فالتناص للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان" [٢].

ويتخذ الشاعر من جبلي "يذبل" و "يلملم" رمزاً إلى القوة والصلابة، وذلك حين يمدح أبا المعالي ابن عبد الرحيم ، فيقول[٣]:

ثَبْتُ الجَنانِ كأنما في بُرْدِهِ		يومَ الزعازعِ يَذْبُلٌ ويَلملَمُ

فيصور الشاعر قلب الممدوح بالصلابة والقوة التي تشبه صلابة الجبال وقوتها.

ويمدح الشاعر زعيم الرؤساء، فيقول[٤]:

كأنّ الحُبى يومَ تعقادِها		عليه، على يَذْبُلٍ أو حِراءِ

يصف الشاعر الممدوح بالحلم والرزانة، فلا تستفزه المواقف ولا تستثيره، فكأنه جبل "يذبل" أو

---

(١) وذلك حين قال النابغة:

بمُصْطَحباتٍ من لَصافٍ وثَبْرةٍ		يَزُرْنَ إلالاً سيرهُنَّ التَّدافُعُ
عليهنّ شُعْثٌ عامِدونَ لحِجِّهم		فهنَّ كأطرافِ الحَنِيِّ خواضعُ

انظر: النابغة، **الديوان**، ص ٣٦. بمصطحبات: يعني الإبل. لصاف وثبرة: موضعان في بلاد تميم. وإلال: جبل عن يمين الحاج إذا وقفت بعرفة. عليهن شعث: أي متغيرون من السفر. كأطراف الحنى، الحنى: القسي، يريد أنها ضامرة دقيقة من شدة السير والجهد معوجة. خواضع: خواشع ذليلة من الجهد.

(٢) مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"**، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ١٢٥.

(٣) صردر، **الديوان**، ص ٣٧، يذبل: جبل مشهور الذكر بنجد في طريقها. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص ٤٩٦. يلملم: جبل من الطائف على ليلتين أو ثلاث. انظر **المصدر السابق** ج٥، ص ٥٠٤.

(٤) **المصدر السابق**، ص١٢١، حراء: جبل بمكة، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٢، ص٤٣٢.

"حراء" في ثقله وثباته ورزانته.

ويعزي الشاعر بعض الممدوحين عن أخته، قائلاً[(١)]:

وعادتُكَ الصبرُ إن قَعْقَعَتْ ... صواعقَهنَّ الخطوبُ الجِسامُ
تمرُّ عليكَ مرورَ الريا ... حِ زاحمها يَذْبُلٌ أو شَمَامُ

يتخذ الشاعر من هذين الجبلين: "يذبل" و "شمام" رمزاً إلى المنعة والقوة والصمود، ثم يشبه هذا الممدوح في ثبات فؤاده وصبره بهما، فلا تزعزعه المصائب ولا تأخذ منه مثلما لا تزعزع الرياح هذين الجبلين.

ويمدح الشاعر رئيس الرؤساء، أبا القاسم بن المسلمة، ويشير إلى مقارعة الروم وغيرهم، فيقول[(٢)]:

وفوارسٌ يَصْلَوْنَ نيرانَ الوَغى ... مما تثيرُ جيادُهم بدخانِ
جنبوا إلى الأعداء كُلَّ طِمِرَّةٍ ... بُنِيتْ مفاصلُها على شيطانِ
مِثلَ المراقبِ تحتَهم وهُمُ على ... صَهواتِها كالهَضْبِ من ثَهْلانِ

يصور الشاعر هول هذه المعركة، فقد كان الفرسان يصلون ناراً حامية، ثم يشيد بخيول الممدوح، فيتخيل "مفاصلها قد بنيت على شيطان" لشدتها وحركتها، ويصور هذه الخيول بالمراقب المرتفعة تحت الفرسان، ويفصل في صورتها، فتتراءى صهواتها له كالهضاب من جبل ثهلان، ذلك أن هذا الجبل كان ضخماً، وكانت له مكانة في نفوس الناس، حتى ضربت به العرب المثل في الثقل، فقالت: أثقل من ثهلان ولعظمه في صدورهم[(٣)].

ومن الجدير ذكره أن الشاعر قد اعتمد على بنية التشبيه – في معظم النصوص السابقة التي صور فيها الجبال – وهو تشبيه بسيط وقريب من ذهن المتلقي، لوضوح العلاقة بين المشبه والمشبه به، لتبدو صوره أكثر إقناعا وواقعية.

وتبدو فتنة الشاعر المدهشة بنعمان وساكنيه، حين يقول[(٤)]:

إيهٍ أحاديث نَعْمانٍ وساكنه ... إنّ الحديثَ عن الأحبابِ أسمارُ
يا حبذا روضُه الأحوى إذا احتجبت ... عنيِّ الثغورُ حكاها منه نُوّارُ
وحبذا البانُ أغصاناً كرُمنَ فما ... لهُنَّ إلا الحَمامُ الوُرقُ أثمارُ

---

(١) صردر، **الديوان**، ص١٨٦، شمام: جبل في بلاد قشير، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٣، ص٨٠٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص١٢-١٣. الطمرة: الفرس المستعدة للوثب والعدو. المراقب: جمع مرقب وهو الموضع المشرف. الهضب: جمع هضبة وهي الجبل خلق من صخرة واحدة. ثهلان: جبل باليمن، وقيل: جبل بالعالية، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج١، ص٣٤٧.

(٣) انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج١، ص٣٤٧.

(٤) صردر، **الديوان**، ص٢٧. نعمان: واد في عرفة [دونها] إلى منى، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٤، ص١٣١٦.

يكشف الشاعر عن آفاق هذه العلاقة الوثيقة التي تربطه بالمكان، ذلك انه يحب الاستماع إلى أي حديث من نعمان وأهله، آية ذلك استخدامه: "إيه" –منونة- مما يعني أنه يطلب الاستزادة من أي حديث(١).

ومن الجدير ذكره أنّ "نعمان" قد وصف بأنه "كثير الأراك"(٢). ومن المعروف أن شجرة الآراك كانت تصور في الشعر الجاهلي مربعاً للظباء(٣)، ومن هنا، فربما كان يدور في وجدان الشاعر أنّ هذه الأشجار مربع للظباء التي ترمز في خيال العربي إلى النساء الجميلات، كما أدخل الشاعر الحمام في تجربته الفنية، فتخيله ثماراً لأغصان البان، ليصور مشاعر الحنين التي غالباً ما يرمز إليها الحمام.

وتبدو صورة "عبقر" في شعره، حين يقول(٤):

وسَواهمٍ لبناتِ نَعْشٍ لحظُها          وخِفافُها تفلي بناتِ الأوْبَرِ
فأتتكَ أمثالَ السعالي زُوِّجتْ          أشباحَ رُكبانٍ كجِنَّةِ عَبْقَرِ

يصف الشاعر النوق بأنها شاخصة أبصارها نحو النجوم، دلالة على سرعتها، ولعله اختار "بنات نعش"، لأن لها دلالة أسطورية، أيضاً، فقد نسجت حولها أساطير وخرافات، لعل من أبرزها تلك القائلة بأن الجدي قتل نعشاً، أحد نجوم بنات نعش، فبناته أبداً يردن اللحاق به للاقتصاص من الجدي(٥)، ولذا، فالشاعر يريد أن يصور هذه الإبل ظمأى إلى الاقتصاص من الأعداء.

ويلتفت الشاعر إلى خفاف هذه الإبل، فيصورها بأنها شديدة الوقع على الأرض، كأنها تفلي الكمأة، ثم يشبهها –النوق- بالغيلان التي "زوجت أشباح ركبان"، دلالة على سرعتها وشدة حركتها. ويلوح لي أن الصورة في الشطر الثاني من البيت الثاني تنبش الشعور بالخوف والإعجاب اللذين يكتنفان الأنا الشعرية.

وواضح أن الشاعر استمد فكرته مما وقر في الذهن العربي من أن "عبقراً" موطن للجنّ.

---

(١) ابن يعيش، موفق الدين بن علي (ت ٦٤٣هـ / ١٢٤٥م)، **شرح المفصل**، صححه وعلق عليه جماعة من العلماء، عنيت بطبعه ونشره إدارة الطباعة المنيرية، مصر، ج٤، ص٣٢.

(٢) انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٤، ص١٣١٦.

(٣) عبدالرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦، ص٨٦.

(٤) صردر، **الديوان**، ص٥٢، السواهم: النوق الضامرة، بنات الأوبر: ضرب من الكمأة شبه اللفت ولونها كلون التراب، السعالي: الغيلان، عبقر: أرض كان يسكنها الجن، ويقال في المثل: كأنهم جن عبقر، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص٨٩.

(٥) شامي، يحيى عبدالأمير، **النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي**، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢، ص٢٢٤.

والظاهر أن الشاعر كان ينظر إلى قول زهير بن أبي سلمى في وصفه للفرسان الذين يمتطون الخيل[(١)]، مما يعني أن صَرَّدُرّ كان معجباً بالشعر القديم، ومطلعاً عليه، فحاول تقليده، واستمداد الصور منه.

ويمدح الشاعر الوزير أبا نصر محمد بن محمد ويمدح ولده عميد الدولة ويهنئه بالخلع عليه واستخلافه على الوزارة، فيقول[(٢)]:

هـذا أميرُ المؤمنينَ وظنه بالغيب مرآةٌ تُضيءُ وتلمعُ
لّما تنسَّمَ من شمائلِ عِطْفِهِ أَرَجَ الكفايةِ فائحاً يتضوَّعُ
ناجاهُ بالوادي المُقدَّسِ نابذاً كَلِماً تلينُ لها القلوبُ وتخشعُ
وكساهُ من حُللِ الدِّمقْسِ جَلابِبا كالروضِ بل منهُ أغَضُّ وأنصَعُ
فكأنها نُسِجَتْ بجِنَّةِ عبقرٍ أو ظلَّ يرقمُها الربيعُ ويَطْبَعُ

ولا شك في أن الشاعر امتص صورة "عبقر" من الموروث، إذ قيل: إن عبقراً كان بلداً قديماً وخرب، وكان ينسب إليه الوشي، فلما لم يعرفوه نسبوه إلى الجن... ويقال: إنّ أصله أنّ عبقراً كان يوشى فيه البسط وغيرها، فنسب كل شيء جيد إلى عبقر[(٣)].

وغير خاف أن الحس الديني يتبدى في الأدبيات السابقة، ذلك أن قوله: "أمير المؤمنين" يذكرنا بعهد الخلفاء الراشدين وبخاصة عمر بن الخطاب –رضي الله عنه- كما يتناص الشاعر في البيت الثالث مع الخطاب القرآني، في قوله سبحانه وتعالى: ﴿فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى﴾[(٤)]، ليدلل الشاعر على مكانة الممدوح التي تصل إلى مرتبة دينية عظيمة، ولا غرو في هذا، فالشاعر كان "قد حفظ القرآن الكريم وسمع الحديث الشريف من ابن شيران وغيره"[(٥)]، ولذا، فلا بد أن يتبدى الأثر الديني في شعره.

وتبرز علاقة الشاعر بالمواضع النجدية والحجازية، حين يقول[(٦)]:

---

(١) وذلك حين قال زهير:

بِخَيْلٍ عليها جِنَّةٌ عبقريَّةٌ جَدِيرون يوماً أن يَنالوا ويَستَعلوا

انظر: **شرح شعر زهير بن أبي سلمى**، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق فخر الدين قباوة، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ١٩٨١، ص ٨٧.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٧٢، الدمقس: الحرير.

(٣) انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص٨٩-٩٠.

(٤) **سورة طه**، الآية ١٢.

(٥) ابن كثير، أبو الفداء الدمشقي (ت٧٧٤هـ/١٣٧٢م)، **البداية والنهاية**، تحقيق أحمد أبو ملحم وآخرين، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ج١٢، ص١١٥.

(٦) صردر، **الديوان**، ص٣١، قرار واد قرب المدينة، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص٣٥٨. غلول: جمع غلّ وهو القيد القطن: جمع قطين، بمعنى القاطن.

يقتـــادني الـــبرقُ اليمـــانيْ كأنّـــه مِـــن عنـــدِ إيمـــاضِ الثغـــورِ رســـولُ
وكـــأنّ قلـــبي –والمهامـــه بيننـــا- حـــيٌّ علـــى وادي العِـــضاهِ حُلـــولُ
تُفـــتي بـــراقعُهم، ومـــا اســـتفتيتُها إنّ اللحـــاظَ إذا اختُلِـــسْنَ غُلـــولُ
انظر خَلِيلـــي مـــن قَـــرَارٍ هـــل تـــرى قَطَنـــاً فَطـــرْفُ العـــامريِّ كليـــلُ؟
وحلفتُ مـــا بَـــصَري بأصـــدقَ منكمـــا نظـــراً ولكـــنّ الغـــرامَ دليـــلُ

اتكأ الشاعر على الصورة الاستعارية في نقل تجربته إلى المتلقين، فقد نكث بنية الجملـة الـشعرية المألوفة، فأنسن البرق اليماني، فجعله يقتاده كأنه رسول، ولا شك في أنّ أنسنة البرق من الأمور التي تفاجئ المتلقي وتضعه أمام شيء غير مألوف، أمّا قلبه، فيصوره قد انفصل عنه، وحلّ على "وادي العـضاه"، ثم عمد إلى الجملة الاعتراضية: "والمهامه بيننا"، وقد جسد هذا الفصل أسلوبياً انفصال الشاعر عن ذاته.

ويكسب الشاعر البراقع صفات الإنسان وأفعاله، فصارت تفتي دون أذن من الشاعر، أمّا النظرات، فاستحالت قيوداً تكبل الشاعر.

ويشرك الشاعر صاحباً وهمياً –كعادة الشعراء الجاهليين- فيبثه مشاعره، ويصطنع سـؤاله عـن سكان هذا المكان: "قرار"، ولعله فزع إليه، ليبعد عن نفسه الإحساس بالوحدة والانفرادية –ولو فنيـاً- ولعلّ تحليل الأسماء المبثوثة من شأنه أن يضيء لنا الأبيات من الداخل، ذلك أن لفظـة: "قـرار" تـوحي بالتجمع والسكينة، أما "قطن"، فتنطوي على معنى السكن أو السكون والهدوء، وهي تشير إلى سـكون نفس الشاعر بسبب رؤية الأحبة ومواضعهم(١). – ولو عن طريق الذكرى والخيال -.

ويلوح لي أن الشاعر تأثر بطفيل الغنوي (٢) في البيت الرابع، ولا بدع، فهو - صَرَّدُرّ - يتحدث عن أمكنة وتجارب كانت تدور في وجدان الشاعر الجاهلي وتؤرقه كطفيل وغيره.

ويعلن صَرَّدُرّ حبه لظباء "سليم" التي يكني بها عن فتياته الجميلات، يقول(٣):

لقـــد كـــذبَ الفـــألُ مِمَّـــا زجـــرتُ ظِبـــاءَ سُـــلَيْم بـــوادي الـــسَّلَمْ
فمـــا كُـــنَّ إلا الجـــوى والأســـى وطُـــولَ الـــسُّهادِ وفَـــرْطَ الـــسَّقَمْ

(١) انظر اليوسف، يوسف، **بحوث في المعلقات**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص١٨٣، فقد أفدت من بحثه.
(٢) وذلك حين قال طفيل الغنوي:

تبصَّرْ خَلِيلي هل ترى من ظعائنٍ تَحمَّلْنَ أمثالَ النِّعاجِ عَقائِلُهْ

انظر طفيل الغنوي، طفيل بن عوف، **الديوان**، شرح الأصمعي، تحقيق حسان فلاح أوغلي، ط١، دار صـادر، بـيروت، ١٩٩٧، ص ١١٤. عقائله: كرائمه. النعاج: جمع نعجة.
(٣) صردر، **الديوان**، ص٢٢٥، السليم: موضع بين حجر وذات العشر في طريق حاج البصرة، وذكرت في منازل العقيق بالمدينـة. انظـر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٣، ص٢٧٦.

يكشف هذا النص عن بعض المعتقدات الاجتماعية التي كانت تسود المجتمع العربي في القديم وبخاصة في العصر الجاهلي، وهي عادة الزجر أو ما تسمى السانح والبارح، "فالسانح ما ولاك ميامنه، والبارح ما ولاك مياسره، وقيل: السانح يتيمن به أهل نجد، ويتشاءمون بالبارح... وقيل: السنيح عند أهل الحجاز: ما أتى عن اليمين إلى اليسار، والبارح عندهم: ما أتى من اليسار إلى اليمين..."(١).

ومن الواضح أن الشاعر وظف بنية الجناس في قوله: "سليم" و "السلم"، ليجذب القارئ عن طريق هذه البنية الاشتقاقية وبخاصة أنّ حرف السين مهموس يستريح إليه السامع، ثم عمد إلى التقسيم في قوله: "ظباء" سليم" و "وادي السلم" و "طول السهاد" و "فرط السقم"،مما يدل على قدرة فنية لدى الشاعر استطاع من خلالها شد المتلقي إلى مضمون الخطاب.

وتبدو "بيشة" هاجساً أصيلاً في تجربة صَرَّدُرّ، قال:(٢)

وأنَّ فروعَ البانِ من أرضِ بيشَةٍ ... حَبيبٌ إليَّ ظِلُّها وحَرورُها
ألذُّ من الوردِ الجَنيِّ عَرارُها ... وأحلى من الشُّهد المُصفَّى بَريرُها

ربط الشاعر أرض "بيشة" وأشجارها بالأنا الشاعرة، ثم اعتمد على حاستين، لنقل الصورة إلى المتلقي، هما: حاسة الشم وحاسة الذوق، في البيت الثاني، ليصنع تشكيلاً جمالياً يمتع السامع.

وقد فصل الشاعر بين المبتدأ: "عرارها" وخبره المقدم: "ألذ" بشبه الجملة "من الورد الجني"، كما فصل بين المبتدأ "بريرها" وخبره المقدم: "أحلى" بشبه الجملة "من الشهد المصفى"، لأن الورد معروف برائحته الزكية التي يرنو إليها معظم البشر، كما أنّ العسل رمز إلى الحلاوة التي ينشدها الإنسان، ومن هنا، لجأ الشاعر إلى هذا الاعتراض، إلى جانب أنه اختار صيغ المفاضلة في قوله: "ألذّ" و "أحلى"، ليبين أن هذه الأشجار: "العرار والبرير"محببة لدى الشاعر، بل لا يفوقها شيء مهما كان قيماً أو عظيماً.

ويشير الشاعر إلى بعض المواضع، فيقول(٣):

يا ناقةَ الظبيةِ التي ظَعَنَتْ ... أهوْدَجاً ما حمّلتِ أم بُرُجا؟
زادَ بكِ البدرُ في منازِلهِ ... مَترِلَتَيْها عُسْفَانَ أو أمَجَا

---

(١) ابن رشيق القيرواني، أبو الحسن الأزدي (ت ٤٦٣هـ / ١٠٧١م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ج٢، ص٢٦٢-٢٦٣.

(٢) صردر، **الديوان**، ص ٥٧-٥٨، بيشة: من عمل مكة مما يلي اليمن من مكة... وبها من النخل والفسيل شيء كثير، وفي وادي بيشة موضع شجر كثير الأسد. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص٦٢٧-٦٢٨.

(٣) صردر، **الديوان**، ص٢١٩. عسفان: منهل من مناهل الطريق من الجحفة ومكة. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص١٣٧، امج: بلد من أعراض المدينة. انظر **المصدر السابق**، ج١، ص٢٩٦، وهي صغيرة بها خمسة حصون، انظر المقدسي، **أحسن التقاسيم**، ص٨١.

يصطنع الشاعر علاقة مع شيء غير متوقع، مما يمنح القارئ مفاجأة أمام علاقات جديدة تستفزه لكشف الما وراء من الصورة القائمة، فيدرك أن المقصود بالظبية امرأة يعشقها الشاعر، ولا ريب في أن استنطاق الناقة مؤشر على الإبداع ومعلم دال على الانحراف الذي يكون "بالنسبة إلى صاحبه سمة للإبداع الشخصي وبالنسبة إلى متلقيه مدخلاً إلى عالم جديد"(١).

كما تعتمد الصورة على المبالغة، إذ يبيّن الشاعر أنّ البدر قد ازداد إشراقاً بهذه المحبوبة يفوق جمالية "عسفان وأمج"، بها.

ويتبدى تعلق الشاعر بالرقمتين والنقا، حين يقول:(٢)

قُلْ للمُقيمينَ بالبطحاءِ إنّ لكم ... بالرَّقمتينِ أسيراً ما لهُ فادي
بينَ العواذلِ تطويه وتنشُرُهُ ... مثلَ المريضِ طريحاً بينَ عُوَّادِ
ليتَ المَلامةَ سَدَّتْ كُلَّ سامِعةٍ ... فلم تجدْ مَسْلكاً أُرجوزة الحادي
قالوا: تعوَّضْ بغِزلانِ النقا بدلاً ... أمُقنعي شِبْهُ أجيادٍ لأجيادِ
إنّ الظِباءَ التي هامَ الفؤادُ بها ... يَرْعَيْنَ ما بينَ أحشاءٍ وأكبادِ

يبدو المكان "الرقمتان" عنصراً مهماً في تجربة الشاعر، فقد استحال أسيراً له ولأهله، دلالة على تمكن الحب من قلبه، ثم يصور ما آل إليه من شقاء، فيتخيل نفسه يقف بين عذاله الذين يكيلون له اللوم والعذل، ثم يشبه هذا الموقف بحالة المريض الذي يطرح بين عواده وزائريه، وهي صورة تدل على الضعف واليأس.

ويفصح الشاعر عن تعلقه بفتيات "النقا" اللاتي يشبهن الظباء، ولكنها ظباء من نمط آخر، إنها ظباء ترعى ما بين قلبه وكبده، دلالة على هيامه بها، وانشداده إليها، وهي صورة طريفة – شأنها شأن كثير من صوره - ولعل هذا ما دفع القدماء إلى وصف شعره بأن "عليه حلاوة رائقة وبهجة فائقة"(٣).

ولنا أن نلاحظ أن الشاعر يصطنع علاقة بين الأنا والجماعة -في البيتين الأول والرابع- لشد السامع إلى بنية الخطاب عن طريق هذا الحوار المصطنع وهو حوار من طرف واحد- لكنه في البيت الأول

(١) عياد، شكري، **اللغة والإبداع**، انترناشيونال برس، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص٨٩، وانظر ربابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتلقي**، ص٦٠.

(٢) صردر، **الديوان**، ص١٠٥-١٠٦.الرقمتان: روضتان، احداهما قريبة من البصرة، والأخرى بنجد، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٢، ص٦٦٧. النقا: نقا الحسن بتعشار، وتعشار لعله ماء لبني ضبة بنجد، انظر: **المصدر السابق**، ج١، ص٣١٤. وقيل: نقا الحسن: الحسن شجر، سمي بذلك لحسنه، وقيل: هو جبل. انظر ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج٢، ص٢٠٨.

(٣) الحنبلي، أبو الفلاح عبدالحي ابن العماد (ت ١٠٨٩هـ / ١٦٧٨م)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، منشورات دار الآفاق الجديدة، ج٣، ص٣٢٢.

يوجه الخطاب للجماعة لإبلاغهم عن حالته، أما في البيت الرابع، فالجماعة هي التي توجه الخطاب إليه، ولكنه يرفض كلامهم، ويفند آراءهم.

ويمثل المكان "لينة" جزءاً من تجربة الشاعر، قال[(١)]:

يــا مــاءَ لِينَــةَ لــو نقعــتَ أُوامــي ... كانــت حياضُــكَ لي كــؤوسَ مُــدَامِ
لا يعدِلُ المــشغوفُ عــن ســننِ الهــوى ... ولــو ان حَــدَّ العَــذْلِ غَــرْبُ حُــسَامِ
ولقد عرضتُ على السُّلوِّ جــوانحي الـــ ... ـــحَرَّى فلــم يَــرَهنَّ دارَ مقــامِ

يكشف الشاعر - في الأبيات السابقة - عن بعد اجتماعي، ذلك أنّ العذل –عذل العشاق- من الأمور المألوفة في المجتمع العربي والشعر القديم، ولكنّ شاعرنا – شأنه شأن كثير من الشعراء العرب القدماء- يرفض مبدأ العذل، ويصرح باللامبالاة من خلال صوره الشعرية، إذ يصور جوانحه –أو قلبه- بالأشياء التي تعرض على السلو الذي غدا كالإنسان ذا قدرة على تمحيص هذه الأشياء ونقدها، فأدرك - السلو - أنّ هذه الجوانح ليست دار مقام"، وهي صورة نفسية تعبر عن هواجس الشاعر الداخلية.

ويستوقفنا أسلوب الخطاب في الأبيات، فقد خاطب الشاعر غير العاقل "ماء لينة" في البيت الأول، واستخدم ضمير الغائب في البيت الثاني، ووجه الخطاب إلى الأنا في الشطر الأول من البيت الأخير، وانتقل إلى ضمير الغائب في الشطر الثاني من البيت نفسه، ولعل هذا الإسناد إلى الضمائر المختلفة جاء صدى لتشظيات الذات وتوتراتها.

وتستأثر الأماكن النجدية باهتمامه، إذ يقول:[(٢)]

غــداً تراهــا جُنَّحــاً علــى الغــضا ... تطلبُ عهــداً مــن زمــانٍ قــد مــضى
مــا بالُهــا خاشــعةً أبــصارُها ... إلا إذا بَــرْقُ العقيــقِ أوْ مــضَا
مَروُعَــةً تَحــسبُ في هاماتِهــا ... صــوارماً منــهُ عليهــا تُنْتَــضى
حنَّــتْ إلى رَكْــبِ الحجــازِ تــشتكي ... إليــه مــن أهــلِ العُــذَيْبِ مَرَضــا

يطالعنا الشاعر بهذا المطلع، ولعله يتحدث فيه عن إبله، التي تميل إلى الغضا، والغضا في الأصل، من نبات الرمل له هدب كهدب الأرطى.. وأهل الغضا: أهل نجد لكثرته هناك"[(٣)]. ولذا، فيبدو أن الشاعر

---

(١) صردر، **الديوان**، ص٢٠٦-٢٠٧. لينة: بئر من أعذب الآبار بطريق مكة. انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٤، ص١١٦٧. الأوام: شدة العطش، آرام: جمع رئم، وهو الظبي الخالص البياض.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٢٢٥. العذيب: ماء بين القادسية والمغيثة، وقيل: هو واد لبني تميم وهو من منازل حارج الكوفة. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص١٠٣.

(٣) ابن منظور المصري (ت ٧١١هـ / ١٣١١م)، **لسان العرب المحيط**، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، ١٩٧٠، غضا.

يعني بالغضا أهل نجد.

ثم يسقط الشاعر أحاسيسه الداخلية على هذه الإبل، فيجعلها تبحث عن عهود سابقة، والحقيقة أنّ الشاعر هو الذي يحنّ إلى الغضا – أو إلى نجد وذكرياتها الحلوة.

ويثير البرق الذي يلوح فوق "العقيق" الإبل –أو بالأحرى الشاعر- فتغدو مروعة تصرّ آذانها، فتبدو كالسيوف المشهرة، ويظل يتلفع بعباءة خارجية، فيلوذ بالإبل، ويتخيلها "تحن إلى ركب الحجاز، لتشتكي إليه من أهل العذيب"، ويلوح لي أنّ الشاعر يبتغي أن يقيم علاقة بين هذه المواضع والمعطيات، فالشكوى ليست حقيقية، و لم يكن هناك مرض، وإنما يريد الشاعر أن يصور سطوة هذه الأمكنة وأهلها الذين تعلق بهم، وبخاصة أن "العذيب" هو في الأصل ماء، والعذوبة من صفات الماء، ومن المعروف أن الماء سر الحياة بشهادة رب العزة حين قال: ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ (١)، وبالتالي، فالشاعر يريد أن يبين أنه متعلق بأهل العذيب، فهم سر سعادته واطمئنانه.

ومن الواضح أن الشاعر يعدد الأمكنة ويوالي بينها، ولا شك في أن هذا التعدد يوحي بالتعلق والحب الدفين، وكأن الشاعر يتلذذ بذكر هذه المواضع، ليشفي غليل النفس وبوارح الحب والشوق والحنين(٢).

ولنصغ إلى صَرَّدُرّ وهو يتغزل، قال(٣):

بالجِزْعِ ذي السَّمُراتِ لي قَمَرٌ غَلَبَتْ عليهِ سحائبُ الأُزرِ
أرسلتُ أنفاسي فما انقشعَتْ عنه وجاد الطَّرْفُ بالمَطَرِ

وظف الشاعر الصورة الاستعارية التي حجبت المعنى، فنشطت خيال القارئ، ذلك أن لفظة "قمر" لا يمكن أن تدل على القمر الحقيقي، بدليل كلمة: "الأزر" –أي الثياب-، وإنما أراد الشاعر أن يرمز بالقمر إلى المحبوبة التي تشبه القمر في استدارة وجهها وجمالها وبخاصة أن الشاعر قرن هذا القمر بضمير المتكلم: "لي"، إذ ليس للإنسان قمر حقيقي، كما أنّ الأنفاس لا يمكن أن تكون رسولاً حقيقياً على صعيد الواقع، وإنما أراد الشاعر أن يصور أشواقه وحبه العميق لهذه المحبوبة، وكذلك لفظة "المطر"، فقد تخلت عن دلالتها الأصلية؛ لتصبح رمزاً إلى الدموع، إذ ربطها الشاعر بالعين، دلالة على الحزن الذي يستبد به.

وتبرز أسماء بعض الحصون حين يعزي الشاعر أحد رؤساء العصر عن أخيه، فيبين أن الموت هو

---

(١) **سورة الأنبياء**، الآية ٣٠.

(٢) انظر العبادي، عبدالله عبدالكريم، **رؤية جديدة في شعر ابن قيس الرقيات**، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ١٩٩٠، ص ١١٩. فقد أفدت من تحليله.

(٣) صردر، **الديوان**، ص١٩٣، الجزع: لعله مكان في الجزيرة العربية، السمرات: جمع سمرة وهي شجرة من العضاه تغمى البيوت بخشبها، وليس في العضاه أجود خشباً من السمر. أزر: جمع إزار.

الخاتمة الطبيعية لبني البشر، يقول:[١]

وكـــلُّ أبيٍّ لـــداعي الحِمـــامِ     مـــتىَ يدْعُـــهُ ســـامعٌ طـــائعُ
يُـــسلِّمُ مُهجتَـــهُ ســـائماً     كمـــا مَـــدَّ راحتَـــه البـــائعُ
رمَـــى الـــضَّيزنَ الحَـــضْرُ عـــن مَتْنـــهِ     وحَـــسَّانُ أسْـــلَمَهُ فـــارعُ

تستوقفنا الصور الفنية في الأبيات، إذ تخيل الشاعر أنّ للموت داعياً ينادي البشر، فلا أحد يستطيع أن يفلت منه أو يرفض مطلبه، بل يقدم قلبه إليه مثلما يعرض صاحب السلعة سلعته على السائم، ثم يختار الشاعر أعلاماً لها صدى في ذاكرة التاريخ، ليبين أنها لم تنج من مخالب الموت، إذ يصور حصن "الحـضر" يرمي الضيزن –ملك الجزيرة- على الرغم من أن هذا الحصن بناه الضيزن لحمايته، ولكن هيهات!! أمـا حسان بن ثابت، فيصور الشاعر حصنه يسلمه، أيضاً، إلى الموت و لم ينقذه منه.

ولنا أن نلاحظ أن المبدع قد أوقع "الحضر" و "فارع" موقع الفاعلية، وقدم المفعول به: "الضيزن"، والضمير – الهاء – في قوله "أسلمه ليدلل على أنّ هذه الأعلام –على أهميتها- قد اخترمها المـوت، أمّـا الحصون، فظلت قائمة تقاوم عوادي الدهر، وأيدي البلى.

ويذكر الشاعر "عكاظ" ويقرنها بسوقها، قال يمدح الوزير أبا المعالي بن عبدالرحيم[٢]:

في كـلِّ يـومٍ للمكـارمِ عنـدَهُ     سـوقٌ، عُكـاظٌ دونَهـا والمواسِـمُ

وهذه هي صورة "عكاظ" في الذهن العربي، فهي من أسواق العرب القديمة، ففيها "كانت تقـام سوق العرب بموضع منه يقال له الأثيداء..."[٣].

وكتب إليه وقد عرض تقليد عمل من أعمال العراق لم يرضه، ويزري على جماعة من العمـال، فيشير إلى "تبالة" قائلاً:[٤]

عُرِضَـتْ قبلنـا تَبَالَـةُ للحَـ     ـجَّاجِ فاعتافَهـا بوجـهٍ عَبـوُسِ

وغير خاف أن الشاعر امتص الفكرة في البيت من التاريخ، إذ يشير الشاعر إلى تولية الحجاج بـن

(١) **المصدر السابق**، ص١٨٢، السائم: عارض السلعة لبيعها، الضيزن: ملك الجزيرة، وكان له حصن منيع يقال له الحضر، فـارع: حـصن بالمدينة كان لحسان بن ثابت شاعر النبي عليه السلام، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص٢٥٩.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٣٦، عكاظ: نخل في واد بينه وبين الطائف ليلة وبينه وبين مكة المكرمة ثلاث ليال.. وقيل: عكاظ بين نخلة والطائف وذي المجاز خلف عرفة ومجنة بمر الظهران، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص١٦٠.

(٣) انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص١٦٠، وقالوا: كانت العرب تقيم بسوق عكاظ شهر شوال ثم تنتقل إلى سوق مجنة، فتقيم فيـه عشرين يوماً من ذي القعدة، ثم تنتقل إلى سوق ذي المجاز، فتقيم فيه إلى أيام الحج. انظر **المصدر السابق**، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) صردر، **الديوان**، ص٩٢، تبالة: بقرب الطائف على طريق اليمن من مكة، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج١، ص٣٠١.

يوسف الثقفي على "تبالة"[١]. ولا بد من الوقوف عند اللغة في النص، فقد قدم الشاعر شبه الجملة الظرفية: "قبلنا" على نائب الفاعل: "تبالة" –لما لهذا الظرف من قيمة إيحائية ودور دلالي - ذلك أن عنصر الزمان مهم داخل السياق، فالشاعر يتحدث عن زمن ماض؛ ولذا، جاء هذا الاستخدام اللغوي، كما استخدم "الفاء" في قوله: "فاعتافها"، والفاء –كما هو معروف- تدلّ على الحسم والسرعة، وهذا ما يتلاءم والموقف الأصل، فالحجاج لم يصل إلى "تبالة"، وإنما كرّ راجعاً مباشرة.

ويبدو الشاعر مغرما بذكر المواضع الحجازية، وذلك حين يقول:[٢]

نُسائلُ عن ثُماماتٍ بحُزوَى وبانُ الرملِ يعلمُ مَنْ عَنينَا
وقد كُشِفَ الغِطاءُ فما نُبالي أصرَّحْنا بذكركِ أم كَنينَا
ولو أنّي أُنادي: يا سُليمى لقالوا: ما أردتَ سوى لُبَيْنى
ألا لله طيفٌ منكِ يسقي بكاساتِ الردى زُوراً ومَيْنا
مطيّته طَوالَ الدهرِ جفني فكيف شكا إليكِ وَجىً وأينا
فأمسينا كأنّا ما افترقنا وأصبحنا كأنا ما التقينا

وإذا أنعمنا النظر في الأبيات السابقة، فإننا نلاحظ أن الثنائيات الضدية تهيمن عليها، فقد استخدم الشاعر الفعل المضارع "نسائل" في البيت الأول، في حين عمد إلى الفعل "يعلم" في البيت نفسه – بما في هذا الفعل من يقينيه – كما أسند فعل السؤال إلى الإنسان "العاقل"، لكنه جعل العلم من سمات البان – غير العاقل – مما يولد دهشة وربما جمالية – لدى المتلقي، وأتى بجملة فعلية في الشطر الأول، لتدل على التغير الذي يتحالف مع طبيعة السؤال، لكنه جاء بجملة اسمية في الشطر الثاني، لتدل على الثبات الذي يتعانق مع حالة اليقين، و لم يكتف الشاعر بهذا، وإنما لجأ إلى ثنائية ضدية بين النبات نفسه، فالثمام: نبت ضعيف قصير لا يطول [٣]، لكن البان: شجر يسمو ويطول مثل نبات الأثل [٤]؛ ولذا، ربط الشاعر العلم به – أي البان – لينسجم مع الموقف الذي أراده.

---

(١) يقال: إن أول عمل وليه الحجاج هو "تبالة"، إذ سار إليها، فلما قرب منها، قال للدليل: أين تبالة؟ فقال: تسترها هذه الأكمة، فقال: لا أراني أميراً على موضع تستره عني أكمة، أهون بها، وكر راجعاً، فقيل في ذلك: "أهون من تبالة على الحجاج"، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج١، ص٣٠١.

(٢) صردر، **الديوان**، ص ٩١. حزوى: موضع في ديار بني تميم. انظر معجم ما استعجم، ج٢، ص٤٤٣. الوجى: الحفا. الأين: التعب والنصب.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، (ثمم).

(٤) **المصدر السابق**، (بين).

أما في البيت الثاني، فقد أقام الشاعر ثنائية بين الصراحة والكناية، وهي ثنائية أفادت معنى اللامبالاة التي وصل إليها المبدع الفنان في عشقه.

وتظهر ثنائية الأنا / الجماعة في البيت الثالث، ذلك أن الشاعر لم يستطع أن يتحرر من قيود المجتمع وأعرافه ونواميسه التي تفرض سيطرتها على أفرادها وبخاصة في المجتمعات القديمة.

ويتكئ الشاعر على ثنائية الطيف / الجفن، فالطيف هو خيال المحبوبة وهو غير مرئي، أما الجفن، فمحسوس، ولكنه طيف "غريب"، فهو يتخذ جفن الشاعر مطية له، والجفن ذو علاقة بالعين، ولذا، فالشاعر يريد أن يبين أن هذا الطيف لا يزوره إلا في الليل حين تنام العيون، وهذه هي حالة الطيف: لا يزور إلا في المنام.

وتبرز الثنائية في البيت الأخير، أيضا، بين قوله: "أمسى" و "أصبح"، وقوله: "افترقنا "و "التقينا"، وهي ثنائية تمثل حالة العشق، وما ينتاب العشاق من مشاعر متضاربة: من الفرح إلى اليأس، وما يكتنف حياتهم من عوامل اللقاء والفراق.

ولا شك في أن هذه اللوحة التي صاغها الشاعر تتسم بميزات من أهمها: الحوار الذي أضفى رشاقة على الأبيات، إلى جانب الصور الطريفة التي رسمها، ولعل هذا ما دفع بعض القدماء إلى عدها من ألطف شعره (١).

ويبدو "الجواء" موضعاً للعيون الكحلاء، وذلك حين يمدح أحدهم، قال:(٢)

وعهـدي بحلمـكَ لا يُـستَطارُ          برَسْـمٍ مُحِيـلٍ ورَبْـعٍ قِـواءِ
تلفَّـتُ عـن لَعـسٍ بـالحِمى          وتُعـرِضُ عـن كَحَـلٍ بـالجِواءِ

ولا ريب في أن الشاعر يعيدنا إلى الشعر الجاهلي وأطلاله، وذلك من خلال حديثه عن "الرسم المحيل والربع القواء".

ومن البيّن أن الشاعر أكثر من استخدام الأفعال اللازمة في النص، من مثل: "يستطار" و "تلفت" و "تعرض"، فضلاً عن تكراره حرف الجر: "عن" الدال على المجاوزة، لتنسجم هذه الصيغ والأحرف مع موقف الممدوح وحالته، فهو ينأى عن المرأة وعن المتع المختلفة.

**خاتمة**

كشفت هذه الدراسة عن "صورة نجد والحجاز في شعر صَرَّدُرّ"، ذلك أن صورة الأماكن النجدية والحجازية قد برزت بجلاء في شعره، فقد صور ملامحها الجغرافية، وبين أهميتها الدينية والتاريخية، وارتبط بها

---

(١) الحنبلي، **شذرات الذهب**، ج٣، ص ٣٢٢.

(٢) صردر، **الديوان**، ص١١٩، المحيل والقواء: العافي، الجواء: موضع بالصمان، انظر، الحموي، **معجم البلدان**، ج٢، ص٢٠٢.

ارتباطا وجدانيا عميقا، ولا غرابة في هذا، فقد صار التغني بأماكن الجزيرة العربية تقليداً عباسياً لدى كثير من الشعراء، على الرغم من أهم لم يعيشوا فيها، بالإضافة إلى أن بعضهم لم يكن من العرب، ومن هنا، لجأ صَرَّدُرّ إلى هذا التقليد شأنه شأن شعراء عصره.

وقد بان لنا أن صَرَّدُرّ كان متأثراً بالشعر القديم وبخاصة الجاهلي تأثراً كبيراً، في تعبيراته وصوره الفنية وفي فكره، حتى ليحس القارئ كأنه كان ينظم كثيراً من شعره وهو يقلب بيديه دواوين الشعر القديم، مما يدل على أنه كان يعجب بالقديم، فيعيش في تراثه أكثر مما يعيش في حاضره.

# تأنيث المكان وتمكين الأنثى
## دراسة في ثنائية المرأة – المدينة في شعر عبدالله رضوان

د. مريم جبر فريحات *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٦/٢٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١١/١٥


## ملخّص

تحاول هذه الدراسة استبطان صورة مدينة عمان في شعر عبدالله رضوان من منظور علاقة المكان بالمرأة وعلاقة المرأة بالمكان، من خلال دراسة القصائد التي تناولت "عمان" والمرأة في أعماله الشعرية، وبشكل خاص دواوين "مقام عمان" و "مقام المليحة" و "كتاب السيدة"، بما يكشف عن المترلة التي احتلتها كلا الثيمتين من شعره ومن وجدانه قبل ذلك، فقدّم صورة تحمل خصوصية العلاقة بين الذات الشاعرة والمكان من جهة وبين المكان والأنثى من جهة أخرى، بأبعادها التخييلية والواقعية، وبما يعكس طبيعة نفس شاعرة تنشد السكينة والجمال في مظالها الكبرى: المكان والأنثى، وتعمل على توحيد العناصر في كليهما بلغة راشحة بانزياحات عن الواقع، وجنوح ملحاح إلى الشكل المثال المتخيل للعلاقة بين أنثى المكان ومكان الأنثى.


كلمات دالة: المراة ، الأنثى ، المدينة ، المكان ، المقام


## Abstract

**Effeminating Place and Strengthening Female**

**A study of the Duality of Woman-The City in Abdullah Radwan's Poetry**

**Dr. Marriam Jabr Fureihat**

This study tries to reveal the deep secret of the picture of Amman in Abdullah Radwan's poetry regarding the woman's relationship with place and vice versa, by studying the poems which dealt with "Amman" and woman in his poetic works particularly the collections of "Maqam Amman", Maqam al- Madeenah" and "Kitab Al – Sayyidah"

He present a picture which carries the pecularity of the relationship between poetic personality and place, on one hand, and place and female, on the other hand, with their dreamlike and realistic dimensions. It reflects the nature of a peotic personality which seeks peace of mind and beauty where they could possibly be: place and female.

It also works for unifying their components, using a type language full of deviations from reality and persistent to the ideal imaginary from of the relationship between place of the female and the female's place.


* قسم اللغة العربية، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية اربد الجامعية.

**تمهيـــــــد:**

عني الدرس النقدي بالمدينة موضوعاً في الأدب بشكل عام، والشعر بشكل خاص، ذلك أن "تجربة المدينة لا تنفصل عن غيرها من التجارب الأخرى التي تسهم في صنع توليفتها وبناء تركيبتـــها، كـــالحزن والاغتراب والقلق وغيرها من ملامح العصر"(١) بسبب من ارتباط المدينة بالحضارة، وارتبـــاط كليهمـــا بالنفس الإنسانية، التي لم تجد لها مفراً من الرضوخ لشرط التغير الحضاري، والشكل الجديد للبيئة، قبولاً أو رفضاً، وفي كلا الحالين، ظهرت هنالك تجليات لمسناها وما زلنا في مختلف صور التعبير الفني، فعن عـــين الرضا والقبول صدرت صور الحب والغزل بجماليات المدينة، وعن صراع النفس مع المـــتغيرات الجديـــدة صدرت صور الخوف والقلق والفزع، واللافت في التاريخ الأدبي الغربي والعربي على السواء غلبة الصورة الثانية السلبية على الأولى، الأمر الذي حدا ببعض الدارسين إلى رد تلك الصورة في الأدب العربي إلى تقليد الشعراء العرب لشعراء الغرب، متجاهلين أن التكوين المديني وطفرة التحول الحضاري لم تختلف في أثرهـــا ووطأتها على الإنسان العربي عنها على الإنسان الغربي، وإن اختلفت في الكم وفي الأسباب والمظاهر.

فالمدينة في الشعر واحدة من الثيمات التي كشفت عن مواقف الشعراء وعلاقتهم المادية الجغرافيـــة والنفسية الروحية بمدينة بعينها أو بالمدينة بالمطلق، وقد راوحوا في مواقفهم تلك بين النفور الكامل والإقبال الكامل، وما بين هذا وذاك أبرز الشعراء صوراً مختلفة ومتفاوتة لتلك العلاقة، تختلف بـــاختلاف التجربـــة الخاصة للشاعر، وباختلاف الرؤى الناجمة عن وعي الفرد بما يتركه المكان في النفس الإنسانية من أثر قـــد يصل إلى حد الصدمة التي تترجم بصور شتى من الاغتراب والخوف والقلق والإحساس بالـــضياع وعـــدم الألفة.

وقد اختلفت تجليات تلك الأحاسيس باختلاف الشكل الحضاري الذي وصلت إليه المدينة، وبقدر ما كانت تلك الحضارة صادمة لمشاعر الشاعر كانت صوره الشعرية تتجه ســـلبا وتميـــل بوضـــوح إلى السوداوية والإرباك والغربة والقلق، حيث أصبحت المدينة "مركز ثقل إنساني، فاستقطبت جهد الإنـــسان واستدرجته، وبدأت مفاتنها وشرورها الآسرة تأخذ شكل الغواية التي يصعب مقاومتها"(٢)، وقد انعكس ذلك على الشعر، حيث شهد الشعر الغربي مواجهة مع خطر الهجوم الحضاري وعدم انـــسجام الـــشعر والعصر، فاتخذ الشعراء موقفاً معادياً من المدن بلغ ذروته لـــدى (ت. س. إليـــوت) في قـــصيدة "الأرض الخراب" و "الرجال الجوف"، ورأى (بودلير) المدينة عاهرة، فيما رسم (أودين) صورة حياة يومية تتـــسم

(١) عقاق، قادة، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص١٥٨.

(٢) أبو غالي، مختار علي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، (١٩٦)، ١٩٩٥، ص٥.

بالروتينية والملل[١] .

وعلى الرغم من الفارق الكبير في التطور الحضاري للمدينة الغربية والمدينة العربية ، فإن الشاعر العربي لم ينجُ هو الآخر من أثر الصدمة الحضارية التي خلفتها الآلة والازدحام والسرعة والضجيج، خاصة وأن عدداً من الشعراء العرب المعاصرين هم ريفيو النشأة، هاجروا من الريف إلى المدن فكان الصدام بينهم وبين المدينة تعبيراً عن عدم الألفة بينهم وبين البيئة الجديدة[٢].

فقد أحالت المدينة الإنسان في الشعر العربي إلى (حفار قبور) فكانت في شعر السياب غاية في الرعب، في حين تبدو قريته "جيكور" تمثيلاً للبراءة والسلام والألفة، كما جعلت المدينةُ الإنسانَ مضغة تافهة في جوف حوت، وهي إلى ذلك (أقنية أوساخ) و (مصيدة للذباب)، كما هي سوق للعبيد من كل جنس، وهي عند أدونيس خنزير قاتل أو وحش هائل يفترس أبناءه، و لم تقلّ مدينة البياتي بشاعة عن مدينة حاوي أو السياب[٣] وقد أجمل محمود الربيعي موقف الشاعر العربي المعاصر من المدينة بثلاثة مواقف: الأول: وتبدو فيه المدينة طاهرة نقية معشوقة تكاد تكون مبرأة من العيوب، والثاني: تبدو فيه المدينة مزيفة وقاسية ومشوهة، والأخير: نجد فيه المدينة الرمز التي تجسد بصفاتها معنى شاملاً وترمز إلى الحياة[٤].

فأين تقف مدينة عبد الله رضوان من ذلك التصنيف ؟

إن عمان واحدة من العواصم والمدن العربية التي حظيت بحضور وافر في عدد من التجارب الشعرية الغنية، ومن أهمها تجارب حيدر محمود وحبيب الزيودي وعبد المنعم الرفاعي وعبد الرحيم عمر، واللافت في تلك التجارب أنها أبرزت "خصوصية نادرة في العلاقة بين الشاعر والمدينة تتجاوز إيجابية الدلالة بمفهومها المباشر لتصل إلى حالة عشق خاصة"[٥]عند حيدر محمود الذي رسم في كثير من قصائده لوحة عشق وحالة من التواصل، شابها بعض العتب في شعر حبيب الزيودي، كما كانت حالة احتفائية تؤكد عراقة عمان تاريخاً وحضارة في أشعار سليمان المشيني وعبد الرحيم عمر ومحمد سمحان ومحمد ضمرة، وقليلاً ما أظهر الشعراء موقفاً يبرز الأثر السلبي للمدينة على روح الشاعر، فظهرت عمان غابة من الإسمنت تراجع الإنسان فيها وسيطر الزحام، حالة مربكة تلغي أو تصادر إحساس الذات الفردية وحضورها، ويغلق

---

(١) أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص ٦ ، ٨.

(٢) عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط٣، عمان ، دار الشروق، ٢٠٠١، ص٩٠.

(٣) حمّود، محمد، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها**، بيروت، الشركة العالمية للكتاب ودار الكتاب اللبناني، ١٩٨٦، ص٢٦١-٢٧٤.

(٤) الربيعي، محمود، **الشاعر والمدينة، عالم الفكر**، الكويت، ١٩٩٨، ١٣١ ، وحيدوش، أحمد، **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة** ، ص ١٢٤.

(٥) رضوان، عبد الله، **المدينة في الشعر العربي**، عمان، وزارة الثقافة، ٢٠٠٣، ص ١١٧.

أفق رؤيتها ورؤاها في قصائد لأحمد المصلح(١) .

وقد انمازت تجربة عبد الله رضوان من بين تلك التجارب بخصوصية حضور عمان المدينة في شعره حضوراً يمكن تصنيفه ضمن الموقف الأول، حيث المدينة طاهرة نقية ومعشوقة، فهو يجاوز الموقع الجغرافي والطبوغرافي للمدينة، ويجاوز المفهوم المباشر لعشق المدينة، لتتحول إلى مصدر إلهام يوازي إلهام المرأة لشاعر، وحين يرشح الشعر بمقومات مكان واحد فهذا يعني ارتباط الشاعر بذلك المكان وانحيازه الصريح له، وحين يكون هذا الارتباط متعلقاً بالنفس وانفعالاتها وتجلياتها، يقترب من كونه ممارسة حلمية، يعمل الشاعر من خلالها على تشكيل مكانه الخاص التخييلي عبر أحلام اليقظة، ويكون – حسب باشلار – مكان الألفة، ومبعث الأحاسيس وموئلها، يحرص الكاتب على تقديمه بصور مختلفة، لكنه يأخذ شكل حلم مستمر لا ينتهي، ما دام هو قادر على إنجاز تفصيلات الحلم، وهي عند شاعرنا فيض من الحب ومنبع لا ينضب للهوى.

يوحد عبد الله رضوان الدلالات بين المدينة والمرأة، و لم يكن مبتدعاً في بناء هذه العلاقة الجدلية، وهو يعي ذلك تماماً حين استند إلى مقولة ابن عربي " المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه"(٢)، غير أن تلك الاستعارة كانت مختلفة الأشكال والتأويلات عند كثير من الشعراء، فقد تتسع دائرة التأويل أو تضيق وفق ما تحمله طاقة التعبير في الشعر أو تحتمله، فدمشق أدونيس امرأة تحمل كثيراً من صفات المجتمع العربي التي يحاول أن يحطمها في مثل قوله:

يا امرأة الرفض بلا يقين
يا امرأة القبول
يا امرأة الضوضاء والذهول
يا امرأة مليئة العروق بالغابات والوحول(٣)

فقد حملت المرأة هنا من سمات المدينة حالة الضوضاء والتردد والذهول، فخرجت من معناها الأنثوي المحدود لتتسع بما يجعلها حاملة للمعاني المرفوضة في المجتمع ، فكانت أداة الحداثة في هدم الواقع من أجل بناء معنى جديد يرتبط بتجربة جديدة وفكر جديد.

وكذلك أيضاً قارب محمود درويش بين المدينة والمرأة، وتداخلت في شعره العلاقة بين المدينة والمرأة

---

(١)رضوان، عبد الله، **المدينة في الشعر العربي**،ص ١٢٠-١٢٧.
(٢) المقولة وردت في "رسالة لا يعول عليه" نصاً: "المكان إذا لم يؤنث لا يعوّل عليه"، ابن عربي، **رسائل ابن عربي**، بيروت، د.ت، ص١٢.
(٣) أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، مج١، ط٤، بيروت، دار العودة، ١٩٨٥ ، ص ٤٧٠ .

الوطن، فجاوزت المرأة خصوصية الأنثى لتصبح تعبيراً عن حالة أشمل[١] :

تشبهين المدينة حين أكون غريباً

قلت لها باختصار شديد

تشبهين المدينة[٢]

ويقول :

كنت أعلن حبي على صدرها

فتصير مدينة[٣]

فقد بنيت العلاقة بين المرأة والمدينة عند درويش تأسيساً على حالات الشاعر حين يكون غريباً، وهو بذلك يربط مثل كثير غيره بين المدينة ومشاعر الغربة التي تخلعها على الإنسان المعاصر، لكنه حين يعلن الحب على صدرها صريحاً، يصبح قادراً على أن يحول الحبيبة بالمعنى الضيق للكلمة إلى مدينة تتسع بحجم هذا الحب، على ما تحمله هذه العلاقة من ارتهان للموقف النفسي ولتداعيات الحالة العامة للمكان/الوطن إذ يصير فيه الابن غريباً.

حمل الشاعر العربي حنيناً دائماً إلى الشعور بالأمان والحنين إلى الصفاء، وواكب ذلك "حنين إلى المرأة المثال النقية الجسد الطاهرة الروح، الوفية في حبها.... وما دامت المدينة تفتقر إلى ذلك فإن صورتها تحولت إلى مبغى كبير كما هي عند السياب، ثم إلى امرأة مبتذلة كما هي عند البياتي، وإلى امرأة ذات ظواهر لا بد من تغييرها بل الثورة عليها كما هي عند أدونيس"[٤].

**مقام عمان/مقام الأنثى في شعر عبد الله رضوان:**

إن خصوصية التجربة التي تصدر عنها قصائد عبد الله رضوان في هذا الاتجاه، لا تتحدد بنسيج العلاقة بين المدينة والمرأة حسب، وإنما بما ترشح به تلك العلاقة من تمايز يقصيها عن تجارب كثير من الشعراء العرب ممن رأوا في المدينة غولاً أو مومساً أو وحشاً قاتلاً أو غير ذلك... وعن تجارب آخرين خضعت صورة المدينة لديهم لموقف فكري أو نفسي صارم بفعل أسباب داخلية خاصة تتعلّق برؤية حداثية مغايرة كما عند أدونيس، أو بفعل أسباب داخلية وعامة في الوقت ذاته ، كما في تجربة محمود درويش، وذلك التمايز نفسه في تجربة عبد الله رضوان يقربها من تجربة شاعر متفرد ونسيج وحده في بناء العلاقة بين

(١) رضوان، عبد الله، **المدينة في الشعر العربي** ، ص ١٣٦.

(٢) درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، مج٢، بيروت، دار العودة، ١٩٧٧ ، ص ٢٧٧.

(٣) **المصدر السابق** ، ص ٢٩١.

(٤) شريح، محمود، تجربة المدينة في شعر خليل حاوي، بيروت، **الفكر العربي المعاصر**، ع١٠، ١٩٨١، ٩١

المرأة والمدينة، هو نزار قباني الذي أصبح العالم لديه مجسداً بمدينة وامرأة، دمشق والمرأة أو بيروت والمــرأة، فالغزل بمدينة بعينها مسماة هو أول ميادين المقاربة بين الشاعرين، وثانيها أن كليهما صدر في بناء تلــك العلاقة عن مقولة ابن عربي، وإن كان نزار قد أمعن في تعويله على المرأة وبما يخلعه وجودها على المكــان، فحيث تكون يكون الخصب والنماء ويخضر الشجر وترتفع السنابل ويمتلئ العالم بالورد والقمح والأطفال، ويفيض الحنان أنهاراً وتتكاثر ذرية النجوم وذرية القصائد أيضاً(١) .

إن النظر في التجربة الشعرية لعبد الله رضوان يكشف عن وعي حاد بتجليات تلك العلاقة، ويظهر ذلك على المستويين الظاهري الشكلي والمضموني، فعلى صعيد الشكل الخارجي نجد أن ديــوان (كتــاب السيدة) الذي يحمل غزلاً شفيفاً ويرسم صورة لعلاقة جريئة بالمرأة كياناً أنثوياً خالصاً، قد تضمن قصيدتين لعمان وسمت الأولى بعنوان (أغنية لعمان) تفوّقت فيها عمان على كل النساء وعلى كل المــدن جمــالاً، والأخرى بعنوان (حضور الحبيبة)، غنى في الأولى لأحلى العواصم وحارسة الصبوات:

لعمان إذ وحدتنا مساءً

قالت لنا: / اعشقوا وأنا الحارسة

فعمان أحلى العواصم / أحلى النساء

وأحلى الأماني / لعمان أحلى القبل(٢)

وفي القصيدة الثانية كان حضور عمان وبروز جمالياتها مشروطاً بحضور الحبيبة:

تعالي لتأخذ عمان زينتها / ليشعل "اللويبدة" دهشته(٣)

وإلى ذلك فقد ضمّن الشاعر ديوانه (مقام عمان) جملة من القصائد خلت عناوينها من ذكر اســم عمان فيما احتفت تفصيلاتها بهذه المدينة في أبهى صورها وتجليات حضورها الأنثوي الذي سيأتي الحديث عنه، في حين غابت عمان كلياً عن (مقام المليحة) لكنها حضرت بكثافة شعورية سحرية بين الــسطور، حضوراً طاغياً يفرضه شكل الأنثى ذات التجليات السبعة/التلال السبعة المزدانة بالورد والنرجس والأقمار:

ذا وردها

جنات ليمون

عسل مصفى

(١) قباني، نزار، **ألعب بإتقان وها هي مفاتيحي**، بيروت، منشورات نزار قباني، ١٩٩٠، ص ١٩٧.

(٢) رضوان، عبد الله، **كتاب السيدة**، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩ ، ص٤٩-٥٠.

(٣) رضوان، عبد الله، **كتاب السيدة** ، ص ٥٧.

نبع حب دافئ

.....

ردفان

بل حقلا أجاص ناضج

مرج عفي

فائض حبقا

بل نرجس

ريان من عتب

بستان دراق

تشكل ناضجاً عبقاً

عرجون أقمار تجاور[١]

فالمقاربة بين المرأة والمكان/ المدينة، احتملتها وحملتها جملة المفردات المكانية والعلاقات المادية المحسوسة كالجنات والحقل والنبع والمرج والبستان، وجلّها مفردات تحمل دلالاتها المكانية الواضحة، كما تحمل دلالاتها الأنثوية الضاجّة بالسمات الأنثوية التي تتضمن معاني الخصب والعطاء والجمال، إلى جانب ما ترشح به لفظة (ردفان) من معان تتخلّق من تلك الصورة البصرية للردفين من ناحية جنسية وجسدية تشكل مكمن الشهوة والإثارة الراسخ في ذهنية الرجل/الشاعر، ومن ناحية مكمن الإحاطة والاحتواء والامتلاك الذي توحي به خطوط الانحناء في شكل الردفين، ذلك أن جلال الخط المنحني – حسب باشلار – يتضمن "دعوة لنا للبقاء فيه، فلا نبعد عنه إلا ونشتاق للعودة إليه، فالخط المنحني يمتلك قوى العش: إنه يحرضنا على الامتلاك"[٢]، ونستطيع أن نلمس أثر تلك القوى الشكلية الظاهرة والمعنوية الخفية الكامنة في الألفاظ ذات الدلالة على سمات الأنوثة في المكان، في الوقت الذي يمكن فيه أن نلحظ استعارة الشاعر للألفاظ ذات الدلالة المكانية في تشكيل العلاقة بالمرأة، فيبدو خدا المرأة (ذا وردها) جنات ليمون ونبع حب، كما تبدو صورة (الردفين) مقاربة لصورة المكان (الحقل) و(المرج) و(البستان)، وهذا ملمح أولي انبنت عليه العلاقة بين المرأة والمكان/المدينة في شعر عبد الله رضوان كما ارتأتها هذه الدراسة.

وإلى ذلك فإن الديوانين (مقام المليحة و مقام عمان) يشتركان في الجزء الأول من عنوانيهما، وقد

---

(١) رضوان، عبد الله، **مقام المليحة** ، عمان، أمانة عمان، ٢٠٠٤، ص ٤٣-٤٥.

(٢) باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات،١٩٨٧، ص ١٤٢.

صدرا تباعاً(١)، الأمر الذي يوجه القارئ نحو تلك الملامح الأولية لشكل العلاقة بين المقامين، إلى جانب ما يحمله المضمون من صور تلك العلاقة، فالمقام في اللغة هو موضع القدمين، والمُقامُ والمُقامةُ: الموضع الذي تُقيم فيه. والمُقامة، بالضم: الإقامة. والمَقامة، بالفتح: المجلس والجماعة من الناس، وحَسُنت مُستقَرّاً ومُقاماً؛ أي موضعاً؛ وقول لبيد:

عَفَتِ الدِّيارُ: مَحلُّها فَمُقامُها بِمنىً، تأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها

يعني الإقامة. وقوله عزَّ وجل: ﴿كم تركوا من جنات وعيون وزُروع ومَقام كَريم﴾؛ قيل: المَقامُ الكريم هو المِنْبَر، وقيل: المنزلة الحسَنة(٢).

وعليه فقد جعل الشاعر المليحة وعمان سواء مكاناً للإقامة والسكن _ أو السكينة _، وسواء في المنزلة الحسنة والعليا من شعره في البدء، ومن ثم في غاية ما تعكسه القصيدة من تجليات تلك العلاقة، وبخاصة تلك التي زخرت بالحمولات الصوفية، حيث المقام في الفكر الصوفي لا يتحصل إلا بالمجاهدة والطلب وهو ما نص عليه ابن عربي في فتوحاته(٣):

إن المقام من الأعمال يكتسبُ له التعملُ في التحصيل والطلب

**عتبات النص:**

لقد أولى النقاد في العصر الحديث عناية واضحة بالعنوان وأهميته ودلالاته بوصفه مفتاحاً للنص الأدبي، الأمر الذي جعل كثيراً من الكتّاب والباحثين يولون أهمية بالغة للعنوان، بوصفه جزءاً من النص أو نصاً موازياً، وأول عتبة يطأها الباحث السيميائي قصد استنطاقها واستقرائها(٤)، فهو أول لقاء مادي محسوس بين المرسل والمتلقي، مما قد يفجر ما كان ساكناً في وعي المتلقي أو لاوعيه من خلفية ثقافية أو فكرية يباشر معها المتلقي عملية التأويل(٥)، وعليه فقد " يؤسس العنوان لشعرية من نوع ما، حين يثير القارئ، ويلقي به في مذاهب أو مراتب شتى من التأويل، ويستفز كفاءته القرائية من خلال كفاءة العنوان

(١) صدر **(مقام المليحة)** ٢٠٠٤ ، و**(مقام عمان)** ٢٠٠٥.

(٢) ابن منظور (٧١١هـ/١٣١١م)، **لسان العرب**، باب اللام جذر ( قوم).

(٣) ابن عربي (٦٣٨هـ/١٢٤٠م)، **الفتوحات المكية**، إعداد مكتب التحقيق بدار إحياء التراث الإسلامي، بيروت، دار إحياء التراث الإسلامي، ١٩٩٧، ج٢، ص٣٨٠.

(٤) حمداوي ، جميل، " السميوطيقا والعنونة " ، **عالم الفكر** ، مج ٢٥ ، ع٣ ، ١٩٩٧م، ص ٩٧.

(٥) الطريطير ، جليلة، " في شعرية الفاتحة النصية : حنا مينا نموذجاً " ، **علامات** ، مج٧ ، ع٧ ، ١٩٩٨م، ص١٥٦.

الشعرية "[١]، وهو "الجملة الأولى التي تواجه القراءة، والسواد الأول الذي يقلّص مساحة البياض فـوق النص"[٢]، فالمواجهة البصرية الأولى بين القارئ والنص تبدأ منذ العنوان، خاصة إذا كانت صياغته اللغوية ومفرداته تفتح مجال التأويل، بما تحمله من مرجعيات مختلفة كتلك التي ترشح بها لفظة (المقـام)، في هـذا السياق، من معان فكرية ودينية وأسطورية.

فالعنونة في نصوص عبد الله رضوان تعكس الأنساق الداخلية التي تكوّن المتن الشعري وتدل علـى المحيط الفكري/التاريخي/ الاجتماعي، الأمر الذي يجعل مفردة المكان تجاوز المعاني اللغوية والفكرية الصوفية، فمفردة المقام تنفتح على عدد من الأنساق الأسطورية والدينية، وتكاد تستوعب أهم العناصـر الطبيعيـة المعروفة وهي التراب والماء والهواء، والمقام، و يقترن المقام مع المساحات المائية وضفاف الأنهار، وهو مكان مفضل لنزول "الخضر" عليه السلام تاركاً آثاره عشباً ونبتاً، ومن ثم فقد تطورت طقوس المقـام لتتـصل بأحلام الناس وترقباتهم وتشوقهم للآتي مستقبلا[٣]، وقد كانت تلك الإحالات الأسطورية والدينية مدخلاً ثرّاً لدراسة نصوص الشاعر – عبد الله رضوان -، مثلما كانت الرؤيا واللغة الشعرية وثيمات المرأة والمكان وغيرها..مداخل أخرى[٤]، وفي ذلك ما يؤكد اتساع الرؤى الشعرية لدى هذا الشاعر، واشتباك الـنص الشعري لديه بمنظومة فكرية وأسطورية ودينية تجعل النص أكثر انفتاحاً وقابلية للتأويل.

**الحواشـــي:**

وأما ما ينثره الشاعر والكاتب بشكل عام على الصفحة الأولى بعد العنوان من مقولات وإهداءات، قد تشكل في كثير من الأحيان مفتاحاً آخر، يشير بصورة أو بأخرى إلى منطلق الكاتب، ورؤيته، أو موقفه الفني والموضوعي، خاصة إذا كان الإهداء يتسم بالموضوعية، بما يعني البعد عن الإهـداءات الشخـصية والخاصة، ويقترب أكثر من إقامة علاقة موازية مع مضمون النص شعراً كان أو نثراً، فالعبارات التي يقدّم فيها الشاعر لنصّه ومنها الإهداءات التي قد تكون بمثابة الحواشي، لها "دور مهم في تحديد موقف المتلقي من النص، فإنها فاتحة ثانية أو جملة أخرى علينا ألا ندخل عالم النص دون قراءتها واستحضارها في التفسير، لأنها

(١) بسام قطوس ، **سيميائية العنوان**، عمان، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢م، ص ٥٨.

(٢) الرواشدة، سامح، **إشكالية التلقي والتأويل**، دراسة في الشعر العربي الحديث، عمان، أمانة عمان، ٢٠٠١، ص ٩٧.

(٣) المعموري، ناجح، **نون والقوس**، قراءة في ثلاثة نصوص للشاعر عبد الله رضوان، إربد المؤلف، ٢٠٠٥، ص ٥٥-٥٦.

(٤) من ذلك مثلاً ما قدّمه ناجح المعموري في دراسته الموسومة بـ"نون والقوس" وتناول من خلالها الخطاب الأسطوري في نصوص للشاعر عبدالله رضوان، وما قدّمه محمد صابر عبيد وسامح الرواشدة وطراد الكبيسي ورفقة دودين وغيرهم من دراسات تناولت جوانب مختلفـة في شعر رضوان، جمعها زياد أبو لبن في كتاب فضاء المتخيل ورؤيا النقد، إلى جانب كتاب عبدالله رضوان شاعراً وهو دراسة في الرؤيـا واللغة االشعرية/ رسالة ماجستير مطبوعة أعدتها إيمان المواجدة.

لبنة أساسية في فهم مقاصد الشاعر، وتقرّب المتلقي من قصد المبدع"، فهي ليست حلية شكلية بقدر تقدم خدمة لا تكتمل بعض النصوص بدونها، بل إن غيابها قد يحدث إشكالية تأويلية تحول بين المتلقي والفهم الدقيق للنص(١).

لقد صدّر عبد الله رضوان ديوانه (مقام عمان) بمقولة عن ابن عربي "المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه"، وهو بذلك يجعل من فكرة التأنيث منطلقاً لتحديد مقام عمان/المدينة التي يمكن التعويل عليها من جوانب إنسانية نفسية واجتماعية مختلفة، وهو منطلق يقضي بإيجابية العلاقة مقدماً، ولا غرو في ذلك فقد كانت المدن تُعد رموزاً للنساء بصورة عامة وللأمهات بصورة خاصة ، سيما وأن كلا الجسدين: جسد الأنثى البشري وجسد المدينة يشتركان في صفة التأنيث(٢)، "فالمدينة في اللغة مؤنثة، وفي معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحاً واجتياحاً واغتصاباً لها ولنسائها ولمواردها وهي ما تزال كذلك إلى اليوم" كما يرى إحسان عباس(٣) .

والشاعر هنا – عبد الله رضوان – يشترك مع سلفه نزار قباني في تأنيثه للمدينة، وبذلك لا يعود قباني الشاعر "الذي تميز من غيره كونه الشاعر العربي الوحيد الذي تغزل بجسدين أنثويين، جسد المرأة وجسد المدينة، مستعيراً صفات المرأة للمكان تارة وصفات المكان للمرأة تارة أخرى، ومازجاً بينهما في أغلب الأحيان"(٤)، وهي الرؤية التي ما لبث كثير من الدارسين يؤكدونها من منطلق إلحاح القصيدة لدى قباني على تلك الفكرة، ومن منطلق الكم الشعري الذي وقفه في معالجتها، غير أن عبد الله رضوان نظر إلى المرأة في واقعها العام وخاطبها في برجها العاجي الذي اصطنعه لها، ومنحها قوة أسطورية وخارقة قادرة على التغيير(٥).

من جهة أخرى وبموازاة عبارة ابن عربي يقف الإهداء الذي صدّر به الشاعر ديوانه الآخر (مقام المليحة) لفتة أخرى باتجاه الربط بين الجسدين أو الكيانين :

"إليها في تجلياتها السبعة

معشوقة وعاشقة

(١) الرواشدة، سامح، **إشكالية التلقي والتأويل**، ١٠٣، ص ١٠٨.

(٢) حيدوش ، أحمد، **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة** ، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، ص ٣٢.

(٣) عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص ٩٢.

(٤) حيدوش ، أحمد، **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة** ، ص١٣١- ١٣٢.

(٥) الرواشدة، سامح، **المرأة وإنتاج الصورة الشعرية**، وقفة مع كتاب السيدة، فصل من كتاب **فضاء المتخيل ورؤيا النقد**، إعداد وتقديم زياد أبو لبن، عمان، دار اليازوري، ٢٠٠٤، ص ٩٣،٥٩.

أماً وأختاً / زوجة وصديقة... ووطناً ... إليها في فتنتها ... وجنونها العالي "

فمضمون هذا الإهداء يحدد منطلق القصيدة في هذا الديوان، ويمزج بين عنصرين أو هاجسين هما: المكان والأنثى، المدينة والمرأة، وهي خطوة أخرى لكي يمكن التعويل على تلك المدينة/المرأة، ولذلك حملت المرأة تجليات سبعة وردت لفظاً في الإهداء وضمناً في علاقة العدد سبعة في تجليات المرأة بتجليات مدينة عمان التي تتربع على جبال سبعة! فلا يمكن للمرأة أن تكون مقاماً يوازي المدينة المقام (مكان الإقامة)، كما لا يمكن أن تحظى بالمقام (المنزلة) الذي خصها به الشاعر إلا إذا حفلت بمثل المقام الذي حظيت به عمان حين نهضت على سبع مرتفعات، وبالتالي فإن المرأة أيضاً إذا ارتقت إلى مرتفعات تلك المعاني السبعة، فكانت معشوقة وعاشقة وأماً وأختاً وزوجة وصديقة ووطناً، سَمَت إلى مقام المليحة .

تلك هي مداخل القراءة ومداخل الشعر في رسم صورة المكان وصورة المرأة في أحلى تجلياتهما كما تتناهى لعين شاعر، فعملت اللغة على المزاوجة بين الصورتين: المكان المؤنث (عمان) والأنثى التي تحمل تضاريس المكان (المليحة)، وبذلك رأت هذه القراءة أن الديوانين (مقام المليحة) و(مقام عمان) تنويعان على نغمة واحدة، ولعل تنويعات اللغة الداخلية في الديوانين وفي غيرهما من شعر عبد الله رضوان تعمّق هذه الرؤية وتدفع باتجاه توحيد العناصر وامتزاج العلاقات بين ثلاث ثيمات أساسية تقوم عليها قصيدة هذا الشاعر الغزلية عموماً هي: المقام والمدينة والمرأة، بل إن مقام القصيدة الغزلية لديه يبدو أكثر وضوحاً في نحوها الحثيث باتجاه تكوينها المتفرد، بما يمكّن من الكشف عن سيطرة تلك الثيمات على لغة الشاعر وفي صعود القصيدة باتجاه اللغة المؤنثة من جهة، وباتجاه غواية المعنى المستعار الذي يتيح لتلك اللغة أن تمنح المكان صفات الخصب والنماء والعطاء والجمال والحضور الأنثوي الطاغي.

**مقام المدينة/المرأة: وحدة العناصر والسمات:**

في المقام العالي من قصائد عبد الله رضوان تتربع المدينة والمرأة على السواء، حالة تبادل ربما، أو حالة تماهٍ على المستويين المادي والمعنوي، ففي حين كشفت اللغة ارتقاء المكان وصفياً فعمان:

"درج صاعد نحو السماء"(١)

و "من عمق الصخر تنهض"(٢)

فإن المرأة/ المليحة هي:

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، عمان، دار الكرمل، ٢٠٠٥، ١٤.

(٢) **المصدر السابق** ، ص ٤١.

نوارة الكون / فرحة امرأة
أطلقت في مساء عمان / فتنتها(١)
ذا وجهها / شمس من الأقمار
حلم ساطع(٢)

فالصعود إلى السماء والنهوض من عمق الصخر بالنسبة للمدينة يوازي ارتقاء المرأة لتكون نوارة الكون، ويكون وجهها شمساً من الأقمار وحلماً ساطعاً، فكلاهما في المترلة سواء، كما أهما في المعنى الشعري ينأيان عن المعنى المادي المباشر ويقتربان أكثر من المعنى الحلمي الذي يحفظ لكليهما قوة التأثير والفتنة والسطوع واستمرارية الحلم.

ولذلك فإن طبيعة هذه العلاقة الفنية التي تربط بين المرأة والمدينة، لا تُخضع الشعر لشرط المدينة/المكان في ضيقه أو اتساعه، في هدوئه أو صخبه ، في فقره أو غناه، في غموضه أو وضوحه، فالمكان تحت شرط هذه العلاقة لا يحمل ضجر الاعتياد ولا يخضع لإرهاص الزمن الذي جعل من مدن بعض الشعراء ليل ضياع وشوارع تيه، وقيعاناً ساحقة، وأضواء مبهرة، وكائنات ساحرة، بل هي مكان شاعري يتدفق من مخيلة مبدعة وتصوغه رؤى سحرية تحوّل الضيق اتساعاً والضجيج هدوءاً والغموض وضوحاً، وتسمو به ليكون عالياً كالأقمار وشامخاً كالصنوبر وحقلاً من النرجس العذب، بما يذكرنا بدمشق نزار قباني مدينة الياسمين والورد والعطر والبنفسج والعشق الأزلي منذ أيام الخلق، بما يضفي على المدينة مزيداً من الأصالة والجمال والعطاء:

قال العاشق:
عمان الماء المرأة
أجمل أيام الخلق
زبرجدة الياقوت(٣)

للمدينة في مقامها العالي في قصيدة رضوان بعدان: مادي جسدي فيزيائي، ومعنوي روحي ذهني ونفسي: الأول تجسده المرأة المعشوقة والثاني تجسده المرأة الأم، وفي كلا الحالين كان حضور عمان حضوراً أنثوياً خالصاً:

---

(١) رضوان، عبد الله، **مقام المليحة** ، ص٥٠.
(٢) **المصدر السابق** ، ص ٢٦.
(٣) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٨٨.

وأقول أحبك عمان

أنثى المكان

شرفة للنجاة[(١)]

فتتجسد عمان في هيئة امرأة يقف الشاعر "بين أردانها" وعلى "خصرها" مرّت أمم من كل جنس وظلت جموحاً، هي:

أجمل ما خفق القلب

أو رسم الشعر

أو غرّد الطير

أو غندرت

في المساء الطري

فساتينها[(٢)]

فقد تفوقت عمان في جمالها على النساء الجميلات كلهن، كما تفوقت على المدن كلها. ويمعن الشاعر في المزج بين المرأة والمكان مادياً، حتى تزخر اللغة بمفردات عشق مادي (الفتنة والانتشاء والأنوثة والغندرة والفساتين والأردان والصدر والنحر والجيد والشهوة والخصب) فتحمل اللغة توقاً مادياً لمدينة أقرب ما تكون لامرأة:

خذوني إلى نجمة الأرض

أقبل عمان من نحرها

وألم حروفي زهوراً على جيدها

فتعبق في الأفق[(٣)]

فثمة وحدة بين العناصر الجمالية للمدينة والعناصر الجمالية للمرأة، منح من خلالها المدينة كل سمات الأنوثة، وأرادها أنثى مكتملة التكوين كما أراد للأنثى أن تكون مدينة كاملة:

شهقة الروح

في بطنها

---

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ١٢.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٤٦.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٣٥.

واكتمال استدارتها [١]

وقد تمخض المزج بين عمان المدينة والمرأة المليحة جملة من المقامات ارتقت إليها كلاهما سواء، فكان مقام الأم ومقام العاشقة والمعشوقة والعروس ومقام المعنى الصوفي متمثلاً بعائشة.

**مقام الأمومة:**

حملت عمان في مقامها الأول كثيراً من المعاني التي تشترك فيها مع المرأة الأم، منها ما ظل يتأرجح في باب الربط الصريح، الذي ينبجس من حس الأصالة والروابط التاريخية كقوله:

أمي وأم الحضارات
مذ كشفت هذه الأرض أقمارها[٢]
عمان يا أمنا
لدينا إذن طيبين
كما الماء
رهيفين كالنصل[٣]

ومنها ما يحمل دلالات الأمومة موشحاً بالألفاظ المحملة بالدلالات الجمالية تارة والرحمية الحاضنة تارة أخرى، يقول:

كانْ صاغَهُ الورد / يلعب عند استدارات أمي
والحضارات تترى /على حد ثوبك[٤]
أو كأن المكان تكور رحماً لنا[٥]
انظر سبحان الخالق / كور هذي الأنثى وجعاً[٦]

فقد ظل الجمال حداً أساسياً إذا بلغته الأنثى تكون أماً وتكون مكاناً، وإذا بلغه المكان كان رحماً يتكور ليتهيأ لفكرة الاحتواء ، ووجعاً ينبجس منه العاشق والمعشوق سواء، ففكرة الاستدارة والتكوير ما زالت ملازمة للأم، إذ إن "صور الاستدارة الكاملة تساعدنا على التماسك، وتسمح لنا أن نضفي مزاجا

(١) **المصدر السابق** ، ص ٥١-٥٢.
(٢) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ٧٠.
(٣) **المصدر السابق** ، ص ٥٥.
(٤) **المصدر السابق** ، ص ٦٩.
(٥) **المصدر السابق** ، ص ٥٢.
(٦) **المصدر السابق** ، ص ٨٥.

مبدئيا على ذواتنا، وأن نؤكد وجودنا بحميمية، في الداخل"(١)، على ما تحمله هذه الفكرة من معان جنسية ألمح إليها الشاعر في مكان آخر حين قال:

" الخطوط المنحنية توصل إلى خط مستقيم "(٢)

ويقول أيضاً:

يا إلهي

إلام سأبقى على وتر الرغبة

المستدامة قوساً

أأطلق تفاحة الشهوة الذهبية؟(٣)

فالعشق لا يكون إلا لمن تحقق فكرة الاحتواء التي لا تتحقق إلا بعشق مدينة واحدة محددة:

إن لم تعشق "عمان"

و لم تركض في بحر هواك

فأنت بلا حضن أيضاً

ستموت(٤)

فإذا كان الحضن من لوازم الأم فشرط دوام العشق هنا أن تأخذ العاشقة دور الأم أيضاً لتتحقق حالة التوحد المرتجاة:

وانهمر الماءُ

على جسد يترنح في لذته

عمان "أناي"

أنا الكاهنُ

والكهنوت(٥)

وكأني بالشاعر هنا قد جعل من توحد العاشقين حالة امتداد لتوحده الأول بجسد الأم، علاقة رحمية تساوي بين ماءين، ماء يمنحه استمراره في الحياة الأولى داخل الرحم، وماء اللذة يمنحه استمراره في الحياة

---

(١) باشلار ، غاستون، **جماليات المكان**، ص ٢٠٩.

(٢) رضوان، عبد الله، **كتاب السيدة** ، ص ١٩٢.

(٣ ) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص ١٣.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٨٣.

(٥) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٨٤.

خارج الرحم، فهذه المرأة منحته الماء مرتين ، الأولى أيام الخلق والأخرى حين تجلّت زبرجدة لليـــاقوت، فكانت في الأولى أماً وفي الثانية عاشقة ، وفي كليهما معاً تكون: عمان الماء المرأة / أجمل أيـــام الخلـــق / زبرجدة الياقوت(١)

وفي مرحلة أخرى من وعي العاشق على وجود المدينة يتطور دورها في بنيته طفلاً يخربش في صفحة الأفق، ويستعيد بدء العلاقة وتطورها باتجاه توحدهما معاً:

جئتها ..
وحيداً شريداً
فآوت ضلوعي
إلى ضلعها
صرت فيها ومنها
كأني أبوها
أو كأني أنا ابنها(٢)

فقد مال الطفل إلى أمه حنيناً لرحم تكوّر وحضناً حوى وحالة تقبل التعميم في مراحل أخرى:

أحبك ما مال طفل إلى أمه
وما "نهنه" العود من وجع
عند خصر مهيب(٣)

وبهذا الحب تجلّت عمان:

سماء الخلق / وضحكة طفل
تدويرة كفل(٤)

لقد جسد عبد الله رضوان علاقة المدينة بالأم بوصفها راعية وحامية وحاضنة وموفرة للأمان، منذ ما قبل الميلاد وحتى تشكله عاشقاً مروراً بالعلاقة الطفلية التي تبرز الحالة الأعمق للحاجة لـــصدر الأم، وقـــد استخدم في ذلك لغة ترشح مفرداتها بدلالات تلك التمثلات، كالرحم والماء والاستدارة والحضن والوجع والضلوع وغيرها من الألفاظ التي تحمل معاني الاحتواء وتشي بالأمان، وهي صورة مغايرة تماماً لتلك التي

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٨٨.
(٢) **المصدر السابق** ، ص ١٩.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٦٢.
(٤) **المصدر السابق** ، ص ٨٦.

ألفناها لدى كثير من شعراء العربية قديماً وحديثاً، ففي حين افتقد الشعراء الأمان في المدينة وعبّروا عن وطأة الإحساس بالغربة والضياع فيها، نجد شاعرنا هنا يلتمس الأمان من المدينة ويعدها حامية وحارسة وحاضنة لصبواته، كما هي الأم حاضنة وحامية لوليدها ولابنها الغر العاشق والرجل بين الطيبين كما الماء، الرهيفين كالنصل، فاستعار الشاعر لعمان صحوة الأم حين يغفو أبناؤها وتظل هي حارسة لصبواتهم وراعية لأحلامهم:

لعمان حين حمتنا على غفوة عن رجال

الحرس

......

لعمان إذ وحدتنا مساء

وقالت لنا:

اعشقوا وأنا الحارسة(١)

ولتحقيق ذلك لجأ الشاعر إلى استخدام الصيغ اللغوية الدالة على القرب وعلى التوحد والتماهي في الآخر/الأم/المدينة، ومن ذلك استخدام صيغ الخطاب والحوار والنداء، كقوله "قلت أحبك عمان" و "أحبك ما مال طفل إلى أمه" و "عمان يا أمنا" .

كما ترددت معاني الأمومة في شتى صورها :

حضن أم غفوت / أنا مطمئناً على صدرها

ردد النبض "عمان" أمي / وفاتنتي(٢)

وإن مالت الحالُ / أو عزّ صدقُ الرفاق أميل على صدرها

فتهدهدني / ثم تحنو علي(٣)

وهي الصيغ التي تغلب في قصائد المرأة والمدينة من شعر عبد الله رضوان، بما يضيف مزيداً من وشائج العلاقة ويخلق صوراً من الحميمية بين الذات ووجهيْ الآخر الأنثى/ المكان ، في مختلف تجلياتهما. فالقاموس اللغوي وجملة الصيغ تقارب بين عناصر بنية القصيدة المدينة والأنثى، كما أن ضمير المتكلم ما لبث في حالة اشتباك مستمر مع الضمائر الأخرى الغائب والمخاطب، إمعاناً وتأكيداً لحالة التوحد المنشودة،

(١) رضوان، عبد الله، **كتاب السيدة** ، ص ٤٩.

(٢) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٢٦.

(٣) **المصدر السابق** ، ص ٢٠.

وثمة تبادل في الصفات المادية والصور، تجمعهما الوسامة والجمال والسمو، وتقارب بينهما ألوان من تلك السمات، فكلاهما باسقة، هذه مملكة من أهازيج وتلك حقل من الملكات، هذه حقل من نرجس وتلـــك نرجس ريان وبستان دراق، هذه نجمة الأرض وتلك شمس من الأقمار وعرجون أقمار.

فاللغة مشبعة بمفردات الإقامة في المكان/المقام، كما هي مشبعة بمفردات الغزل الأنثوي الذي يجسد حضور المرأة حضوراً كلياً يمنح المكان طلاوة الجسد الأنثوي وحرارته وسحره، كما يضفي على الجـــسد ذاته معاني الاحتواء والدفء المكاني الذي لم تألفه القصيدة العربية قبل نزار قباني.

**مقـــام العشـــــــق:**

وأما في المقام الثاني من شعر عبد الله رضوان فقد ارتقت المدينة بكونها عاشقة ومعشوقة بامتياز، بل إن تجليات هذا المقام تكاد تكون الأساس الذي انبثقت منه المقامات الأخرى، ففيه يجد القـــارئ انحيـــازاً واضحاً لحبيبة متميزة بعشقها وبسماتها التي تجعلها تستحق هذه المترلة، واللافت في هذا الموقف هو هـــذا التلاقي في السمات بين المليحة وعمان، فكلاهما انمازت بجمال فائق، وبعلاقة استثنائية مع الآخر/الرجـــل، فكانت عمان:

باسقة كالصنوبر
مزدانة بالوسامة والحب
مملكة من أهازيج
حقلاً من النرجس العذب(١)
وذا وجه المليحة:
شمس من الأقمار
حلم ساطع(٢)
ردفان
بل حقلا أجاص ناضج
مرج عفي
فائض حبقاً

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٦٤.
(٢) رضوان، عبد الله، ، **مقام المليحة** ، ص ٢٦.

.......

بستان دراق

تشكل ناضجاً عبقاً

عرجون أقمار تجاور[(١)]

لقد قامت عمان في تجليها الأول أماً بدورها حامية وحاضنة، وكذلك نجدها عاشقة تؤدي الدور ذاته، فتحتفي بالغريب إذ:

فتحت للغريب شبابيكها

لملمتنا جميعاً على صدرها[(٢)]

وعمان العاشقة كانت دوماً حارسة للعشق والعاشقين، تماماً كما كانت في دورها أماً، فقد احتضنت أسرار العاشقين ورعتهم ومنحتهم الدفء والفرح، ويلحظ هنا أن الشاعر لم يحتف بتفصيلات المكان، وإن أتى على ذكر أسماء بعض الأماكن في عمان، لكنه لم يصفها لذاتها وإنما وردت في سياق الحالة الشعورية الخاصة المرتبطة بالمكان وبالزمان بالضرورة، فقد ظل الأمر عند حد ارتباط حضور المدينة بحضور العاشقة أو العاشقيْن كليهما، ومع هذا الحضور نلمس أيضاً عملية تبادل الأدوار بين الطرفين، ففي حين وجدنا المدينة تخلع سحرها على العاشقين وتمنحهما الدفء، نرى أن تفاصيل المكان تظهر متأثرة بحالة النشوة والفرح التي تجمعهما، فيظهر شارع الجامعة ومطعم هاشم وجبل اللويبدة وغيرها من الأماكن، لا بوصفها الذاتي الجغرافي المحدود، وإنما بوصفها حاضنة العشق وراعية للعاشقين أيضاً:

هناك في شارع الجامعة

يلفنا المساء بأغطيته النقية

........

هناك في شوارع عمان الطاعنة في المساء والبهجة

... لم يكن إلاّنا ...

وبرودة الدنيا التي دفأناها بحضورنا

......

ومطعم "هاشم" المكتظ بالفرح آخر الليل[(٣)]

(١) رضوان، عبد الله، ، **مقام المليحة** ، ص ٤٤-٤٥.

(٢) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٥٧.

(٣) رضوان، عبد الله، **كتاب السيدة** ، ص ١٤٣-١٤٥.

فالتفصيلات تظهر هنا ويتأثث المكان بجماليات يخلعها عليه حضور الحبيبة بهجة وحلاوة وزينة، حتى حوادث المرور ووجود الشرطة أصبح مظهراً يحمل معنى مغايراً ومقبولاً بحضورها:

تعالي لتأخذ "عمان" زينتها
ليشعل "اللويبدة" دهشته
لتتكاثر حوادث المرور الصغيرة في شارع "وادي السير"
ليكثر الشرطة في طريق الجامعة(١)

إن فاعلية المرأة في تشكيل صورة المكان تكمن هنا في قدرتها على تحويله من فضاء سكوني هادئ إلى عالم دينامي متحرك ومثير، على مستوى اللغة التي تولّد أثراً حركياً ولونياً، حين تخلق المرأة جملة من التبدلات والتحولات التي تجعل من (عمان) عروساً تتحلّى بزينتها، ويشتعل (اللويبدة) دهشة، وتتكاثر حوادث المرور ويكثر الشرطة...

وعلى الرغم مما يلحظه القارئ من افتعال أو مبالغة في خلق هذه الحالة التي تتصف بالذهنية المصطنعة غير القابلة للتحقق، فلا يخفى ما يكمن خلفها من جنوح الذات الشاعرة نحو صور ذهنية تختزنها ذاكرة الشباب في ارتباطها بأماكن بعينها، كمطعم هاشم وشارع الجامعة وشارع وادي السير، الأمر الذي ترتد معه الذاكرة إلى ذكر وادي السير لدى (عرار) وتمنياته بأن يكون الوقوف فيه إجبارياً: "ألا ليت الوقوف بوادي السير إجباري..." وفي محاولة للمقاربة بين المكانين يبدو أن ثمّة استعارة للدور عبر زمانين ومكانين مختلفين لكن الوقوف بهما أمنية تعمل على خلق حالة من الإرباك والفوضى، ولا تخفى فاعلية المرأة في خلق تلك الحالة في كلا المكانين وفي إعادة التنظيم والبناء إليهما مرة أخرى، وهذا سمت المرأة في شعر عبد الله رضوان، تمتلك قوة خارقة تمنحها القدرة على التغيير، وتجاوز حدود المرأة العادية فتتحكم في وجوده- الرجل/الشاعر – وحياته(٢)، وتجاوز ذلك أيضاً ليمتد تأثيرها في محيطها المكاني، وفي ذلك ما يكشف، في تشكيل الصورة، عن "موقف ثقافي متميز في النظر إلى ثنائية الذكورة والأنوثة، لا يدين بالولاء للفلسفة العربية المنتصرة دائماً للذكورةعلى حساب الأنوثة"(٣)

وقد عملت تلك الصور على الكشف عن علاقة حميمية مع تلك الأمكنة العمّانية، وعن علاقة أكثر

(١) رضوان، عبد الله، **كتاب السيدة**، ص ١٥٣.

(٢) الرواشدة، سامح، **المرأة وإنتاج الصورة الشعرية، وقفة مع كتاب السيدة**، ص ٩٣.

(٣) عبيد، محمد صابر، **توطين الجسد وتجسيد المكان**، من احتشاد اللغة الشعرية إلى هيكلة النص، فصل من كتاب **فضاء المتخيل ورؤيا النقد**، ص ٤٥.

حميمية مع الأشياء الصغيرة التي تنبت في الحلم وتزهر في التشكيل الجمالي الشعري للأماكن العصية الرافضة للاعتياد، ولذلك يتناثر حقل "الميرمية" على " شبابيك ماركا " المطلة على فسحة الهاشمي ، ويرتبك "السيل" الذي ما كان له وفق ناموس الطبيعة أن يخضع لفعل الارتباك، لكن حضور الحبيبة خلخل رتابة العناصر ومنح للأشياء الصغيرة قوة الحضور والامتداد بشكل طاغ وممزوج بالرغبة في التطلع نحو الأفق القدسي الديني النهائي للمعنى، وعابق بدفء الحوار:

قالت أحبك يا عاشقي

وحبيبي

تناثر حقل من الميرمية

عند شبابيك " ماركا "

يطل على فسحة " الهاشمي "

فيرتبك "السيل

ويصعد في الأفق مسجد " درويش" (١)

فقد أضفت الحبيبة معاني أخرى مغايرة على المدينة، ومنه استمدت بعض جمالياها وتفاصيلها، الأمر الذي استدعى السؤال الذي يختصر أهمية هذا الحضور الشاعري، كما يكشف المعنى الآخر الخفي الذي يطل برأسه من خلف هذا التعلّق الأنثوي ، وهو واقعة الإحساس بالفقد، وكأنما خلف هذا الإغراق في القرب ثمة بعد وفراق متحقق، تعمل القصيدة على نفيه تماماً و هو ما تعمل لحظة الكشف المتمثلة بالسؤال على إثارته ممزوجاً بألم غامض ينفي وجود المكان أو معناه الحسي الجمالي بانتفاء وجود الحبيبة:

لماذا لا أراك / وكيف ستكون عمان بدونك

.......

لمن "عمان" تبسم؟ / .....وأي "عمان" هذه التي لا أراك فيها(٢)

**مقـام عائشـة:**

وفي صورة ثالثة أخرى ترتقي المدينة في شعر شاعرنا لتحيل إلى معاني القداسة وتصديق النبوءة، حيث تلتقي معاني القداسة بالأمومة في المدينة بالبعد الرمزي الديني، ليتشكل المعنى الصوفي الذي ترشح به لغة الشاعر، فيتبدى الحضور الصوفي لغة وإسقاطات تشحن المعنى الشعري برؤى من فيوضات التجربة

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص ٥٦.

(٢) **المصدر السابق** ، ص١٦٠-١٦٢.

الصوفية، فلا يدرك معناه إلا بالبحث والمجاهدة والمكاشفة والشطح، وقبل ذلك بالدخول إلى "حضرة" الشعر والائتناس بجمالياته اللغوية ومحاولة الإنصات للأصوات الخافية التي تتماهى بأصوات أولئك المجاهدين الباحثين عن المعاني في مقاماتها السرّية، كصوت النفري والقشيري وجلال الدين الرومي، مع بقائنا أسرى تجربة ابن عربي، بسبب من تلك الغواية المتمثلة باتكاء تجربة المقامات – موضع الدراسة – على مقولة ابن عربي في تأنيث المكان، فهيّأ بذلك قارئه لدخول المغامرة من ذات المدخل، واجتياز عتباته عبر كشف مقاماته المختلفة: مقام القصيدة ومقام العشق ومقام المرأة ومقام المكان.

لقد غمر الشاعر مدينته بعبق قد لا يكون جديداً لكنه صريح هذه المرة، فقد كانت عمان في جل القصائد حارسة وحامية وحاضنة ومصدّقة لرسالة الغريب، فتحت له ذراعيها ومنحته الأمان والجمال، لكن المقاربة هذه المرة تنحي المرأة جسداً لتحل الروح، ويتحول المكان إلى "حضرة" والعشق إلى حالة من التوحد بين الأنا والآخر، تلغي المسافة بين الطرفين ويصيرا وجهين "لأنا" واحدة:

إن ترضع حلمة نهد
ترضعني
أوقفني في الظل
ظلك ظلي
لا ظل سواي(١)

فبهذه اللغة الراشحة بالمعاني الصوفية تدمج حالين وتمزج بين الظاهر والباطن والواقع واللاوعي، ترتقي عمان مقامها الشعري النهائي، حيث اختتم الشاعر ديوانه بـ "تطريزة عائشة"، ليبقي الدلالات الرمزية مفتوحة على التأويل، تأويل العشق الذي لا يتحصل عند المتصوفة إلا بالسعي والمجاهدة التي توصل إلى الغاية والمراد النهائي، وهو تحقيق الرضا والطمأنينة والقبول، وهو ما لا يتحقق إلا بالوصول إلى مقام الحب والمحبة، والمقامات غرض وموضوع من موضوعات الشعر الصوفي، يهدف إلى إبراز ما تحقق للعبد من المكاسب الخاصة من خلال مجهوداته وعباداته ومواهبه، خاصة وأن المحبة – كما يرى ابن عربي – " مقامها شريف وهي أصل الوجود"(٢) .

وللألفاظ في الفكر الصوفي دلالات وشحنات من المعاني تجاوز المألوف، بل هي محل إشكال حقيقي حيث لا تكون الأسماء هي المسميات بل الصفات، فقد كان ابن عربي "يشاهد عالماً صفاتياً حيث الاسم لا

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ٧٥.

(٢) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج٢، ٣١٨، و**الحب والمحبة الإلهية**، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، ط٢، ١٩٩٢، ص ١٣.

يدل على المسمى إلا لصفة قامت في المسمى"(١)، ومن هنا فإن استدعاء الألفاظ المشحونة بتلك المعاني وتكرارها وتقابلها في النص الشعري لا يمكن أن يحمل على القصد الإيقاعي فحسب، وإنما لا بد للإيقاع الدلالي أيضاً أن يسفر عن رغبة حثيثة في الارتقاء إلى مقام آخر يتشكل من قاموس لغوي يرشح بالمعنى الصوفي بمختلف تجلياته، حيث تكون له الشرفة موضعاً ووسيلة للكشف والاكتشاف:

أوقفني في الشرفة
حيث نظرتَ ستُبصرُها
إذ تبصرُها تبصرُني(٢)

وتكون الحضرة مكان انفتاح كامل للأنا على الآخر، ومكان التوحد وتبادل الحب، فالواحد حسب ابن عربي" لا يكون عنه شيء البتة، وأن أول الأعداد إنما هو "الاثنان" ، ولا يكون عن الاثنين شيء أصلاً ما لم يكن "ثالث" يزوجهما ويربط بينهما"(٣)، وقد تمثل الشاعر تلك المعاني حين جعل الحضرة مكان التلاقي وتجسيد حالة التوحد:

أوقَفَني في الحضرة
هذي الحضرةُ حضرتُها
إن قبّلتَ الخد تقبلني
.......
إن ترضَعْ حلمةَ
نهد ترضعني(٤)

بهذه الحمولات الصوفية أضفى الشاعر على القصيدة كثيراً من وهج الكتابة الصوفية التي تمثل – حسب أدونيس – " تاريخ العلاقة بين الأنا والأنت، أو تاريخ حوارها" وتقدم معرفة تحرض الآخر لكي تكون له معرفته التي لا تتحصل بالقراءة وإنما بالتجربة والمعيشة والاختبار(٥). فالظل عند ابن عربي تعبير عن الراحة خلف الحجاب وعن الموجودات باعتبارها ظلاً للحق، وإذن فالوقوف في هذا الظل يمثل كشفًا وتحقيقاً للرؤية فيما خلف الظاهر وإبصاراً في العتمة، حيث لا يتحقق فعل الرؤية في المعنى السطحي أو

(١) الحكيم، سعاد، **ابن عربي ومولد لغة جديدة**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩١، ص ٧٥.
(٢) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص ٧٤.
(٣) ابن عربي ، **الفتوحات المكية**، ج٣، ص ١٢٥.
(٤) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص٧٤ .
(٥) أدونيس، **الصوفية والسريالية**، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٢، ص ١١٦.

الأولي، لكنه يتحقق في الرؤية الصوفية، ولذلك كان اختيار لفظ الإبصار أكثر دقة من لفظ الرؤية، سعياً لانبثاق المعنى النفسي والذهني المراد:

أوقفني في الظل
ظلّكَ ظلّي
لا ظل سوايَ
أبصر في العتمة
تبصرني(١)

و لم تقتصر المرجعية والفيوضات الصوفية في هذا المقام من شعر عبد الله رضوان على استدعاء اللفظ في دلالاته، بل استمد بعض الدلالات من تلك المرجعية وخاصة في تمثله لحال العاشق الذي عرّفه "معجم مصطلحات الصوفية" بأنه الذي "لا يسمع إلا لمحبوبة، ولا يبصر إلا به، ولا يدرك إلا به وله"

كما تبدت تلك المرجعية من خلال شبكة العلاقات التي نسجها بين تلك الألفاظ تكراراً وتجاوراً وتقابلاً من جهة، وتعالقاً بفراغ الصفحة من جهة أخرى، فقد جاءت الألفاظ محملة بدلالات مقاربة لدلالاتها في التجربة الصوفية ، بما سعت إليه من خلال تكرار الأصوات ( توقف / توقفت ، انظر / نظرت، أبصر / تبصرني، قبّلت / تقبلني ، ترضع / ترضعني ، ظلك / ظلي)، أو من خلال تقابل الدلالات:

أوقفني في الكلمات/ الكلمات ضجيجك
إن تعشق صمت الكلمات / ستعشقني
هدهدني /أربك وجداني / دمرني(٢)

فمن اجتماع الضجيج والصمت، والهدهدة والإرباك والتدمير، ينبثق المعنى الدال على توحد الأضداد سعياً إلى الاكتمال والتوحد بين الذات والآخر في إطار تجربة العشق الخاصة التي تجعل للصمت لغة، كما تفضي الهدهدة إلى الدمار بدلاً من الهدوء والسكينة .

وإلى ذلك فقد بني النص من جانب آخر على تنظيم الكلمات وفق نسق عمد فيه الشاعر إلى تسخير وتعميق البعد الرمزي للحروف التي هي في الفكر الصوفي عنصر من الكون تتقلب كما تتقلب العناصر الأخرى، فالتاء تقلب طاء والسين صاداً، مثلما تتقلب العناصر الأخرى فتستحيل النار هواء والهواء ناراً،

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص ٧٥.
(٢) **المصدر السابق**، ص٧٦.

وهي – الحروف – "أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من بينهم، ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف(١)، وليس أقدر من الشعر على أداء هذه الوظيفة، فالنص الشعري إنما يكشف عبر اللغة عن ما يكتنف هذا الكون من تقلبات وتعالقات بين عناصره، وقد استمدت الحروف في شعر عبد الله رضوان حركيتها الدلالية من ارتباطها العضوي بالحالة الشعرية المرهّنة بعشق المرأة والمدينة على السواء:

عند الباء / جنة عاشق

نون من الدحنون / زهر الجلنار

والسين خلق / كالثعالب / ينسلون خطيئة

والميم / موتي في التقاء حدودها / دفء الرضاب(٢)

طفلا يخربش في صفحة الأفق / عيناً وميماً وميم / ألفاً ونون

فأقرأ "عمان"(٣)

فالحروف تصدر عن نَفَس الناطق بها ، وهو الذي يشكلها ويمنحها خاصيتها، يقول ابن عربي: " واعلم أن هذه الحروف لم تكن لها هذه الخاصية من كونها حروفاً ، وإنما كانت لها من كونها أشكالاً "، وقد ارتبط شكل الحرف مع روحه فإن "كان الشكل مركباً من حرفين أو ثلاثة أو أكثر كان للشكل روح آخر ليس الروح الذي كان للحرف على انفراده"(٤) ، وقد أثارت أشكال الحروف في اسم عمان حنيناً ونشداناً للشعور بالأمان، فالتفت الشاعر إلى سمة تجمع حروف كلمة عمان وهي الاستدارة، والاستدارة سمة من سمات الجسد الأنثوي في اكتماله، وهو ما يوثق مرة أخرى تلك العلاقة الصوفية النادرة بين الجسدين في توحدهما حتى في شكل الحرف:

عمان أنثاي

مالكتي ومعذبتي

يا لأقواسها

العين قوس

(١) الشرقاوي، حسن، **معجم ألفاظ الصوفية**، القاهرة، مؤسسة مختار، ط٢، ١٩٩٢، ص ١٢٠.

(٢) رضوان، عبد الله، **مقام المليحة**، ص ٢٧-٢٨.

(٣) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص ١٨.

(٤) ابن عربي، **الفتوحات المكية** ، ج١، ص٢٥٠.

الميم قوسان

النون قوس

أنا واقف بين أردانها(١)

فقد عملت فكرة الاستدارة التي يلح عليها الشاعر على إضفاء مزيد من وشائج العلاقة بين المدينة والمرأة، فقد سبق الإشارة إلى أن شكل الاستدارة في ردفي المرأة – كما هي في النهدين وفي الخصر وفي اسمها (نون )- يمنح المرأة صفات المكان، العش، حسب باشلار- أو مكان الألفة والاحتواء، ومثل ذلك أيضاً نلحظ تكرار الألفاظ الدالة على الاستدارة كالأقواس واستدارة الحروف التي يتشكل منها اسم عمان، تعيد الذهن مرة أخرى إلى معاني الأنوثة المتمثلة بشكل أعضاء جسد المرأة، وهو ما يقرّب كليهما (المكان والمرأة) من مجال حلم يستمد الطمأنينة من كل مشهد طبيعي مدور في وجود ينشر استدارته وينشر معها الهدوء والطمأنينة(٢)، ولنا أن نتأمل هذا المعنى في المحيط الدائري الذي تشكله أقواس عمان، وما تنشره من طمأنينة وسلام يجعل الشاعر يختار البقاء واقفاً بين أردانها، على ما تفيده لفظة "واقف" من استمرارية زمنية، وما ترشح بها لفظة "الأردان" من معاني الإحاطة والاحتواء، بما يعكس انسجاماً جميلاً بين المفردات ومحمولاتها والصيغ اللغوية المتشكلة منها والفكرة التي يلح عليها الشاعر في ديوانين أو مقامين.

وكذلك لجأ الشاعر إلى تقطيع الجملة كلمات، تنتشر على الصفحة، كلمة أو اثنتين، أو أكثر في السطر، فتقصر المقاطع الشعرية أو تطول، وتنتظم على الصفحة تشكيلاً شعرياً يحمل دلالة يتوصل إليها البصر بالمتابعة والملاحقة، حيث هنالك تتماهى عين القارئ بصوت الشاعر ويتوحد الطرفان، ففي حين يغيب صوت الشاعر ويتوقف عن إلقاء النص يحضر القارئ ويتمكن من خلال القراءة البصرية من استحضار صوت الشاعر حاملاً لدلالات التشكيل والتكرار والحذف والوقف والفراغ في أول السطر أو آخره، كما يتمكن من اكتشاف ما يتوارى خلف النسق الشعري من دلالات، فيتحول النص الشعري بالتالي إلى قطعة من الوجود الناطق، فليس في الوجود صامت أصلاً حسب ابن عربي(٣) :

أوقَفَني في الصمت

كلامُك فعل

إن تتقنْ لغةَ الصمت

---

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص٣١.

(٢) باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ص ٢١٢.

(٣) ابن عربي، **الفتوحات المكية** ، ج١، ص ٧٧.

ستفهمُني[١]

فقد سخّر الشاعر فكرة الصمت الناطق أيضاً، فلجأ إلى استخدام النقط ( ..... ) والفراغات قبل الجملة وبعدها وعلامات الترقيم، ليترك للقارئ فسحة يكتشف من خلالها شيئاً من المعنى الخفيّ الذي لم تقله اللغة العادية، فجعل بذلك من الصمت لغة شعرية أخرى تقول ما لا تقوله الحروف المتجاورة أو المتحاورة:

يا نون هذا الكون . . .

عند حضورك

الطاغي

أذوب هوى

. . . وأخافُ

. . . نفترقُ[٢]

فالعين البصرية تتبّع الفراغات حين تسبق التعبير فتكشف في مثل هذا النموذج عن نوع من التردد والتلعثم والارتباك الذي يعتري النفس في حالة يكون فيها الشاعر في أقصى حالات العشق (الذوبان) حين يكون متبوعاً ومداهماً بلحظات من الخوف من أن "نفترق"، ولا يقتصر الأمر على وظيفة تكميل الحالة هنا، وإنما يمكن للفراغات أن تسد مسد الفعل، فيكاد القارئ يسمع الصوت ينبجس من خلال الوقفات المعبر عنها بالنقاط المتجاورة، كما يكاد يرى الفعل والحركة:

بيدي رقّصت المليحة

زغردتْ . . . . .

خذني بحضنك،

ضمّني . . . . .

بجنونك العالي

. . . . . لأحيا[٣]

فالحذف يمثل ملمحاً مهماً في باب شعرية الخطاب، يتجاوز الشاعر من خلاله أمراً أو يعظم آخر أو يلفت انتباه المتلقي إلى الغائب في النص، في وقت أو موقف قد يحقق فيه غياب الكلمة أهمية أكثر من

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٧٥-٧٦.

(٢) رضوان، عبد الله، **مقام المليحة**، ص ٥٠- ٥١

(٣) **المصدر السابق** ، ص١١.

حضورها وأبلغ(١)، كما قد يقصد الشاعر من خلال تقنية الحذف أن يحفز المتلقي للمشاركة باجتهادات خاصّة، ويشير إلى أن ثمّة ما هو مسكوت عنه، وما لا يمكن البوح به، فيصبح المتلقي مشاركاً في قراءة النص(٢)، وله إذ ذاك أن يستبدل النقاط بعد كلمة (زغردت) قي المقطع السابق بصوت الزغرودة، ويمكنه كذلك أن يسمع آهاً أو يتخيل هيئة الفعل في (ضمني)، أو ذلك الفعل الذي ينتج الحياة......

أو من خلال إيقاع الأصوات وتماثلها، وإيقاع البياض والسواد في فضاء الصفحة مثل قوله:

فعيناً تزوغُ

ووجهاً يروغُ

وقلباً يفجُّ

وصوتاً يضجُّ (٣)

فتوزيع السواد والبياض على الصفحة قد يحقق تتالياً صوتياً في المقاطع الشعرية، وقد تضاعف العامل الإيقاعي فيها، لكنه يمكن أن يضطلع بدور خاص يتجاوز تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية إلى تقديم دلالات لها ارتباطاتها بالمنتج أو في علاقته بالسياق النصي(٤)، وهي من ميزات القصيدة الحديثة الحرة التي تنماز بالوقفات المختلفة التي تحدد حجم السواد والبياض فيها، حيث يقوم البياض بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يمثله السواد، ويعد وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ، بما يتلاءم وطبيعة التجربة الشعرية وخواصها(٥)، وقد يتخذ تناوب السواد والبياض على الصفحة أشكالاً كثيرة كالتموج الذي لحظناه في النموذج السابق فيتخذ شكلاً منتظماً، فتبدأ الكلمة في السطر التالي مع نهاية الكلمة في السطر السابق أو عند منتصفها، وقد يبدأ البيت في منتصف السطر والآخر في مقدمته، والشاعر هنا "يستغل الفضاء البصري ليعبر عن موقف يرمز إلى دلالات محددة، وهو إذ يصطنع هذا الأمر فإن المتلقين مطالبون بتأويل ذلك"(٦)، فينبغي لعين القارئ أن تتبع تناوب السواد والبياض، لتلم بالموقف والحالة الشعورية التي تكمن خلف ذلك التنظيم، فيمكن للقارئ أن يلمح الاضطراب والتناهي في حالة الشاعر، إذ العين تزوغ والوجه يروغ والقلب يفج والصوت يضج، في مراحل انفعالية متتالية يتعاظم فيها

(١) الرواشدة، سامح، قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، **دراسات**، مج٣٠، ع٣، ص ٤٦٨-٤٧٢.

(٢) الرواشدة، سامح، **إشكالية التلقي والتأويل**، ص١١٠.

(٣) رضوان، عبد الله، **مقام المليحة** ، ص ٨٢.

(٤) الماكري، محمد، **الشكل والخطاب**: مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص ٢٣٩.

(٥) عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، ص ٥٠. وبنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٥، ص١٠٠-١٠١.

(٦) الرواشدة، سامح، **إشكاية التلقي والتأويل**، ص ١١٣.

الموقف حتى يصل مرحلة الضوجان، وعلى الذهن هنا أن يتبع العين لاستشراف هذا الموقف وتأويله بحسب ما يوحي له ذلك التنظيم والتموج الذي تتتالى به الألفاظ، بما تحمله من معان ودلالات قد تختلف من قارئ لآخر وفق كفاءته البصرية الناقدة ومرجعياته الثقافية المختلفة، دون أن نغفل دور الشاعر ومدى جدّيته وقصديته في إيجاد رابط حقيقي بين الشكل الطباعي للألفاظ وتنظيمها على الأسطر وبين ما تحمله من معان ودلالات، وارتباط كل ذلك، بالحالة الشعورية التي تتدفق من خلال المقطع أو النص الشعري.

**خاتمة**

لقد حظيت عمان بمساحة واسعة من شعر رضوان، حتى تكاد تكون المدينة الوحيدة التي حملت مجمل دلالات المكان في شعره، على الرغم من أن هنالك مدناً أخرى خصّها ببعض شعره كالعقبة وجرش وإربد وغزة، إلا أن حضور هذه المدن كان مناسباتياً في الأغلب، ولا يشعر القارئ بهذا الإلحاح وهذا الاشتباك التبادلي بين الذات الشاعرة والمدينة إلا حين تحضر عمان، وحضورها هو في حقيقة الأمر حضور للذات الشاعرة نفسها بما يكتنفها من مشاعر ورغبات وانفعالات، ولعل هذا مما يؤكد انحياز الشاعر لهذه المدينة انحيازه للمرأة، كما يفسر هذه الكثافة في حضور المدينة (عمان) من جهة ، وتفردها من جهة أخرى في شكل هذا الحضور، من ناحية غياب الممارسة المدينية المألوفة في فرض مشاعر القسوة والوحشة والإحساس المفجع بالغربة، ولعله لذلك أيضاً ظل الزمن في هذه العلاقة أحادي الدلالة حاملاً لمعاني الاستمرارية، حتى وهو يرد الذاكرة إلى العلاقة الطفلية بين الذات الشاعرة والمدينة:

ردي فستانك يا حلوة / هذي الفضة / "بيت بيوت "(١)

بذلك يكون الشاعر قد شكّل رؤاه الشعرية في مقام عمان، عبر تجليات الذات الشاعرة في جنوحها وطموحها نحو تشكيل العلاقة بالمدينة وكشفها بوصفها مكاناً للإقامة، وكشف المترلة التي احتلتها هذه المدينة من شعره ومن وجدانه قبل ذلك، كما يكون قد رسم صورة مغايرة لمدينة ما زالت تركض بجنون لاهث في نفق الحضارة السحري الصادم للروح البشرية، فقدّم صورة تحمل خصوصية العلاقة بين الذات الشاعرة والمكان من جهة وبين المكان والأنثى من جهة أخرى، الأمر الذي يحمل على الاعتقاد بأن صورة المدينة في مقام الشعر لدى عبد الله رضوان تحمل من الأبعاد التخييلية والحلمية أكثر مما تحمل من الأبعاد الواقعية، وبما يعكس طبيعة نفس شاعرة تنشد السكينة والجمال في مظالها الكبرى: المكان والأنثى، وتعمل على توحيد العناصر في كليهما بلغة راشحة بانزياحات عن الواقع وجنوح ملحاح إلى الشكل المثال المتخيل للعلاقة بين أنثى المكان ومكان الأنثى.

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص٨٨.

# ظاهرة الحمل على الجوار المنفصل في النحو

د. قاسم محمد صالح *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٥/٢٣ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١١/١٩


## ملخّص

يتناول البحث موضوع "الحمل على الجوار المنفصل في النحو" معللاً خروج التابع في حركته الإعرابية عن حركة متبوعه الحقيقي، والتزامه بحركة الاسم السابق له بالمجاورة، حيث توصل الباحث إلى أن سبب ذلك يعود إلى البعد الصوتي، وطول الفاصل بين التابع ومتبوعه الحقيقي، وعدم ظهور الحركة الإعرابية على المتبوع الحقيقي، وناقش البحث عدداً من المسائل مستوفياً شواهدها القرائية والشعرية، ومبيناً آراء النحاة فيها.



## Abstract

This paper addresses the anomaly in inflectional case agreement between the head separated from a modifying word by an intruding inflectional case carrier in a syntactic phrase. The observation that the modifier agrees with the case of the intruding case carrier is explained in terms of adjacency considerations. In particular, the writer concludes that this phenomenon abound due to phonetic distance between the head and the modifier and the absence of case inflection on the head. Several relevant problems have been discussed with comprehensive necessary evidence supported by grammarians perspectives.


* قسم اللغة العربية، جامعة جرش الأهلية.

**١.مقدمة**

إنّ موضوع "الحمل على الجوار" من المواضيع الهامة في النحو، وسائر علوم اللغة، وقد شاع في كلام العرب، شعراً ونثراً، ووجد مثله في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، و الشعر، و تشعبت مسائله في النحو و الصرف، و علوم اللغة و البلاغة، و لم يفصل النحاة بينها فذكروها تحت مسمى الجوار أو الإتباع .

تناول البحث أحد مستويات علم اللغة، وهو المستوى النحوي، ولم يتضمن المستويات اللغوية الأخرى، الصرفية و البلاغية، كالجوار المتصل في الصرف، أو المزاوجة والإتباع في البلاغة، لأن كل مستوى من هذه المستويات، منفصل عن الآخر، وله قواعد خاصة به، تميزه عن غيره .

تضمن البحث شروط الحمل على الجوار، وجوانبه، وقضاياه، واتكأ على الدراسات القديمة، والحديثة، كما تضمن آراء النحاة السابقين، واللاحقين، فأفاد منها ووثقها، ولكن همّا ظلّ يشغل الباحث، ويؤرقه، وهو أن هذه الدراسات رغم أهميتها، كانت وصفية، وعامة، لا تعلل الظاهرة النحوية، ولا تستقصي أبعادها، وبخاصة ما يتعلق منها بتعليل خروج التابع عن القواعد المرعية في النحو، هذا الخروج الذي يحكم فيه على القارئ باللّحن، لو لم يتوفر له ما يدعمه من الشواهد القرآنية، والشعرية، والنثرية .

كما أنّ هذه الدراسات، لم تضف شيئا جديدا لما قدمه النحاة الأوائل، إلاّ ما كان من إضافة بسيطة، قدمها ابن شقير، في كتابه " الجمل في النحو "، المنسوب للخليل، عدّ فيه النعت السببي جزءا من ظاهرة "الحمل على الجوار"[١]، وإضافة أخرى غريبة لابن جنّي، في كتابه "الخصائص" عدّ فيه تجاور الأحوال والأحيان، جزءًا من هذه الظاهرة أيضا.

نقل السيوطي عن ابن فارس قوله: [٢] "للعرب الإتباع، وهو أن تتبع الكلمةُ الكلمةَ الثانية على وزنها، أو رويّها، إشباعاً وتأكيداً"، وسئل بعض العرب عن ذلك فقال: "هو شيءٌ نتدُ به كلامنا"، أي: نثبّته، وخصص السيوطي باباً للإتباع، في كتابه " الأشباه والنظائر "، صنفه فيه إلى خمسةعشر نوعاً[٣].

أما في الجانب النحوي الموسوم إصطلاحاً بـــ "الجوار المنفصل"، فقد عرف النحاة هذه الظاهرة قديماً، منذ أيام الخليل وسيبويه، واختلفوا في شأنها، فمنهم من قبلها وأجازها كالأخفش، وأبي البقاء

(١) ابن شقير، **الجمل في النحو المنسوب للخليل**، تحقيق: فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص١٧٣.

(٢) السيوطي، عبدالرحمن بن الكمال (ت ٩١١هـ/١٥٠٥م)، **المزهر**، تحقيق محمد أبو الفضل و مجموعه، المكتبة العصرية بيروت، ص٤١٤.

(٣) السيوطي، عبدالرحمن بن الكمال (ت ٩١١هـ/١٥٠٥م)، **الأشباه والنظائر**، تحقيق عبد العال مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص١٧، ٢٩.

العكبري، والفرّاء، وحجتهم في ذلك، السماع عن العرب، وشيوعه في فصيح كلامهم، ومنهم من أنكرها كابن جنّي، وأبي سعيد السيرافيّ، والزّجّاج، وتأولوا شواهدها على حذف المضاف، واستتار ضميره. وذهب فريق ثالث إلى إجازتها بشروط، كالخليل بن أحمد، وأبي حيّان الأندلسي، وابن هشام الأنصاري، والبغدادي، وغيرهم.

إنّ مفهوم "الحمل على الجوار المنفصل" بوصفه مصطلحا نحويا، يعني: "أن يخرج الاسم التابع، في حركته الإعرابية، عن متبوعه الحقيقي، ويأخذ حركة الاسم الذي تبعه بالمجاورة"، وقد ورد لفظ "الجـــوار" في لسان العرب" بمعنى المجاورة[١]، وعمّت هذه الظاهرة عند الفريق الأول الذي قبلها، فشملت النعـــت، والتوكيد، والعطف والبدل، سواء أكان ذلك نكرةً أم معرفة، مرفوعاً أو مجرورا، مفردا، أو مثنىً، أو جمعاً، وكان الفريق الثالث الذي قبلها بشروط، أكثر اعتدالاً من الفريق الثاني الذي أنكرها، وتأول شواهدها على حذف المضاف، واستتار الضمير.

ذكر الخليل[٢]: "بأن الحمل على الجوار، لا يجوز إلاّ إذا اتفق المضاف والمضاف إليه في التذكير والتأنيث، والإفراد والتثنية والجمع".

وذكر ابن هشام: "بأن المحققين من البصريين، يرون بأن الخفض على الجوار لا يحسن في المعطوف، لأن حرف العطف حاجز بين الاسمين، ومبطل للمجاورة، ولكن الخفض على الجوار في عطف البيان لا يمتنع في القياس، لأنه كالنعت والتوكيد في مجاورة المتبوع، ولكنه ينبغي امتناعه في البدل، لأنه في التقدير من جملة أخرى، فهو محجوز تقديراً"[٣].

وأنكر أبو حيان الأندلسي وقوعه في البدل[٤]، وخطّأ أبا عبيدة في حملِهِ كلمة (قتال) بالخفض على المجاورة في الآية الكريمة: ﴿**يسألونك عن الشهر الحرام قتالٍ فيه**﴾[٥].

وصنّف السيوطي "الخفض على الجوار"، ضمن قائمة المجرورات الخمسة، التي ذكرها في "الفرائد الجديدة"، حيث قال[٦]:"والجرّ يكون إمّا بحرف، أو إضافة، أو تبعيّة، وقد اجتمعت هذه الأضرب الثلاثة،

(١) ابن منظور، محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ/١٣١١م)، **لسان العرب**، ج٢ مادة (جَوَرَ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص٤١٣ – ٤١٦.

(٢) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت ١٨٠هـ/٧٩٦م)، **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، ج١، ص٤٣٧.

(٣) ابن هشام الأنصاري، أبو محمد جمال الدين (ت ٧٦١هـ/١٣٥٩م)، **شرح شذور الذهب**، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ص٣٥٥.

(٤) أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (ت ٧٤٥هـ/١٣٤٤م)، **ارتشاف الضرب**، تحقيق : رجب عثمان، ج٤، ص١٩١٢

(٥) **البقرة** : آية ٢١٧.

(٦) السيوطي، عبدالرحمن بن الكمال (ت ٩١١هـ/١٥٠٥م) **الفرائد الجديدة**، تحقيق : عبد الكريم المدرّس، ج١، ص٤٣،و**المطالع السعيدة**، تحقيق : طاهر سليمان حمودة، ص٦١.

في قوله تعالى: ﴿**بسم الله الرحمن الرحيم**﴾، وأما الرابع، فهو الجرّ بالمجاورة، والخامس هو: "الجر على التوهم/ الغلط".

كما أنكر ابن جنّي، والسيرافي، "الخفض على الجوار"، وتأوّلا جر "خرب" على أنه صفة لــ "ضبّ"، وليس على الجوار، فقال ابن جنّي:[1] الأصل، "خرب جحره"، ثم أنيب المضاف إليه عن المضاف، فارتفع واستتر".

وقال السيرافي: الأصل، "خربٍ الجحر منه" بتنوين "خرب"، ورفع "الجحر"، وحذف الضمير للعلم به، وتحويل الإسناد إلى ضمير "الضب"، وحذف "الجحر"، كما تقول: "مررت برجلٍ حسن الوجه" بالإضافة، والأصل، "حسن الوجه منه"، ثم أُتي بضمير "الجحر" مكانه لتقدم ذكره، فاستتر، وقد ردّهما أبو حيّان الأندلسي فقال: "هذا جرٌّ صحيح، وتقديرهما خطأ".

وذكر الحيدرة اليمني "الجرّ على الجوار " ضمن باب الضرورات الشعرية التي تربو على نيّف وأربعين ضرورة "[2].

أفرد ابن جنّي في كتابه "الخصائص "، بابا لــ " الحمل على الجوار "، قسم فيه هذه الظاهرة إلى قسمين [2]: الأول : تجاور الألفاظ، والثاني : تجاور الأحوال، وقسم الأول إلى قسمين أيضا : جوار متصل، تحدث فيه عن بعض أشكال الجوار، في البنية الصرفية للكلمة .

وجوار منفصل، تحدث فيه عن أثر الجوار على الحركة الإعرابية، وقال : " إنه في كلا النوعين: "المتصل، والمنفصل، لم يضف شيئا جديدا لما ذكره النحاة قبله".

أمّا القسم الثاني المتعلق بتجاور الأحوال والأحيان، فقد نسبه ابن جنّي لنفسه فقال : " وهذا التجاور الذي ذكرناه في الأحوال والأحيان لم يعرض له أحد من أصحابنا، وإنما ذكروا تجاور الألفاظ فيما مضى".

أما الدراسات الحديثة في هذا المجال، فقد اطلّع الباحث على ثلاث دراسات منها، وكانت في مجملها وصفية، وعامة، تحدثت عن الجوار بوصفه ظاهرة لغوية موجودة في كتب الصرف، والنحو، والبلاغة، ولكنها لم تناقش المشكلة الرئيسة المتمثلة في خروج التابع عن القيود النحوية المألوفة، ولذلك فإنها تختلف مع هذا البحث في الهدف الذي يسعى إليه .

**الدراسة الأولى:** للدكتور عبد الفتاح الحموز، في كتابه " الحمل على الجوار في القرآن الكريم " يظهر من

---

(١) ابن هشام الأنصاري، أبو محمد جمال الدين (ت ٧٦١هــ/١٣٥٩م)، **مغني اللبيب**، الباب الثامن، ص٨٩٤.

(٢) الحيدرة اليمني، **شرح المشكل في النحو**، ج٢، ص٥٢٧ .

(٢) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٢٩٦هــ/١٠٠١م)، **الخصائص**، ج٣، ص٢١٨، ٢٢٧ .

عنوانها، أنها أغفلت الجانب المتعلق بالشعر والنثر، وهي دراسة وصفية لما ورد من شواهد لهذه الظاهرة في القرآن الكريم، ضمن المستويات، " الصرفية، والنحوية والبلاغية "، أو ما اصطلح عليه النحاة، بـــ "الجوار المتصل "، و " الجوار المنفصل " و " المزاوجة والاتباع "، لم يتوصل الباحث في دراسته، إلى تعليل لأسباب هذه الظاهرة، و لم يضف- كما قال ابن جنّي – شيئا جديدا لما ذكره النحاة من قبل .

أما **الدراسة الثانية**، فهي للدكتور عبد الفتاح البجّه، في كتابه " ظاهرة قياس الحمل في اللغة العربية" خصص الباحث الفصل العاشر منه لـــ " الحمل على الجوار "، وقد اتكأ فيه على الباب الذي وضعه ابن جني في الجوار، كما اتكأ على فصل " الإتباع " الذي وضعه السيوطي في كتابه " الأشباه والنظائر " وكانت دراسته وصفية، وعامة، لم تعلل أسباب ظاهرة " الحمل على الجوار "، و لم تضف شيئا جديدا لما ذكره النحاة من قبل .

وأما **الدراسة الثالثة**: فهي للدكتور حنّا حداد، في بحثه المقدم لـــ " مجلة أبحاث اليرموك "، بعنوان " الحمل على الجوار بين القبول والاعتراض"[١]، حيث أقام الباحث دراسته على ثلاث قواعد، اتكأ في الأولى والثانية، على الركنين اللذين أرساهما ابن جنّي في باب " الحمل على الجوار "، في كتابه " الخصائص "، وأمّا ثالثة الأثافيّ، فقد أقامها الباحث على اجتهاد جريء، حاول من خلاله أن يضيف عناوين جديدة، لـــ " الحمل على الجوار "، ومن هذه العناوين : " حمل الممنوع من الصرف على الجوار " متكئا في ذلك على ابن الحاجب، في صرفه ( سلاسلا ) على (أغلالا)، بعدها، و( قواريرا ) على ( دانية) في الآية السابقة قبلها، و( سبإ ) على ( بنبإ ) بعدها، في الآيات الكريمة التالية :

**﴿إنّا أعتدنا للكافرين سلاسلا وأغلالا وسعيرا ﴾** [٢]

**﴿ودانيةً عليهم ظلالها وذللت قطوفها تذليلا * ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قواريرا﴾**[٣]

**﴿وجئتك من سبإ بنبإ يقين﴾** [٤]

وقد صنف السيوطي ذلك، في باب الإتباع في كتابه " الأشباه والنظائر "، "عدّه من إتباع الكلمة في التنوين لكلمة أخرى منوّنة صحبتها "[٥].

كما أدخل الباحث، " تذكير المؤنث، وتأنيث المذكر " ضمن باب"الحمل على الجوار"، مستشهدا على ذلك، بما توفر له من شواهد قرآنية، وشعرية، وهو باب يندرج تحت موضوع" الحمل على المعنى " في

(١) حنا حداد، **الحمل على الجوار بين القبول و الاعتراض**، أبحاث مجلة اليرموك، المجلد١، العدد٢، ١٩٩٢م، ص ٢١٥ – ٢٤٧.
(٢) **الإنسان** : آية ٤.
(٣) **الإنسان** : الآيتان ١٥، ١٦.
(٤) **النمل** : آية ٢٢ .
(٥) السيوطي، **الأشباه والنظائر**، ج١، ص١٧، ٢٩ .

الكتب النحوية، وليس على الجوار .

كما حمل الباحث الفعل المضارع المجزوم، على الجوار بعد استيفاء الجازم لفعله وجوابه، وعدّ الفعل المضارع ( يضاعف) مجزوما على الجوار للفعل (يلقَ) الواقع في جواب الشرط، رغم وجود كلمة ( أثاما ) كفاصل بينهما، في الآية الكريمة ﴿**من يفعل ذلك يلقَ أثاما*يضاعف له العذاب**﴾ (١).

وعدّ الفعل المضارع " تلمم" مجزوما على الجوار لفعل الشرط " تأتنا" في بيت الشعر (٢):

**متى تأتنا تلممْ بنا في ديارنا تجدْ حطباً جزلاً وناراً تأججا**

ولا أودّ أنْ أناقش الباحث في جواز أو عدم جواز حمل (يضاعف) على الجوار لـــ(يلقَ) مع وجود فاصل بينهما، كما لا أريد أنْ أناقشه على أوجه إعراب كلمة "تلممْ " في بيت الشعر، سواء كان ذلك على البدل، أو على الحال، أو على إضمار حرف العطف "أو" أو على الجوار، كما ذهب الباحث.

وحاول الباحث أن يعلل بأنّ لـــ" الحمل على الجوار " علاقة بلغات بعض القبائل العربية وأنّ ما جاء منه في القرآن الكريم، إنما هو من قبيل الموافقة لما فاهوا به، وجرت عليه ألسنتهم ولكنّه أضاف بعد ذلك قوله : " إنما جاء " الحمل على الجوار " في كل حالاته، نزولا من الشاعر عن حاجته لانضباط وزن البيت الشعري، أو مراعاة لحركة الرويّ في القصيدة، كي لا ينـــزلق إلى الإقواء والإكفاء، اللذين عدّهما النقادّ من عيوب الشعر، فلولا هذا، لكان للشاعر عنهما مندوحة، وأما ما جاء في القرآن الكريم، فلا يعدّ منهما بحال".

ويظهر أنّ الباحث قد سار في ذلك، مقلّدا أصحاب الضرائر الشعرية فيما ذهبوا إليه، كما أن الدراسات الثلاث السابقة، اتجهت إلى مسار يختلف عن المسار الذي يسعى إليه هذا البحث، الموسوم ب"ظاهرة الحمل على الجوار المنفصل في النحو " لقد وصفت تلك الدراسات هذه الظاهرة بشكل عام، في مستوياتها الصرفية، و النحوية، و البلاغية، واستوفت شروطها، و جوانبها، واختلاف النحاة فيها، بين مقرٍّ، و منكرٍ، و مجيزٍ لها بشروط، ولكنها جميعا لم تعلل ظاهرة "خروج التابع في حركته الإعرابية، عن حركة المتبوع الحقيقي، و استبدالها بحركة الاسم المجاور، المتقدم عليه" .

لا توجد مشكلة صرفية في الجوار المتصل، كما لا توجد مشكلة بلاغية في الإتباع والمزاوجة كذلك، ولكن المشكلة موجودة في"الجوار المنفصل في النحو"، و لذلك فإن دراسة الجوار المتصل، والإتباع، والمزاوجة هي من قبيل الدراسات الوصفية، الإضافية، التي لا توصل إلى الهدف المنشود في بحث ظاهرة خروج التابع في حركته الإعرابية عن متبوعه الحقيقي .

(١) **الفرقان** : الآيتان ٦٨، ٦٩ .

(٢) البيت للشاعر عبدالله بن الحرّ الجعفي وهو من **شواهد الخزانة**، ج٣، ص٦٦٠، **والدرر اللوامع**، ج٢، ص١٦٦.

لقد حدّد الباحث المهمة المطلوبة للبحث، وعيّن السبيل الذي يؤدي إلى الغاية المرجوة منه، وهو سبيل يمر عبر بوابة المستوى النحوي فقط، و لا ينعرج نحو المستويين، " الصرفي و البلاغي " .

ومهمة الباحث أنْ يقرأ في الشواهد القرآنية، و الشعرية، و النثرية، متأملا فيها، و متعمقا في أبعادها ومستكنها لعللها، فإذا قرأ ما دار من حوار بين الفراء و أبي ثروان، حول رواية بيت الشعر :(١)

**تُريكَ سُنـــّةَ وجهٍ غيرِ مقرفةٍ ملساءَ ليس بها خالٌ ولا ندبُ**

بجر " غير"، و موضعها النصب على النعت ل" سنة "، و قد أقر أبو ثروان بنصبها، و عندما استنشده الفراء البيت مرة أخرى، أنشده بالجر .

و كذلك حوار الفراء مع أبي الجراح العقيلي، حول رواية بيت الشعر(٢):

**يا صاحِ بلّغْ ذوي الزوجات كلِّهمُ أنْ ليس وصلٌ إذا انحلّتْ عُرى الذّنبِ**

بجر " كلهم "، و موضعها النصب على التوكيد ل"ذوي"، و قد أقر أبو الجراح العقيلي بنصبها، و عندما استنشده الفراء البيت مرة أخرى، أنشده بالجر.

يجدر بالباحث أنْ يقف أمام هذه الظاهرة النحوية، المتمثلة في خروج التابع في البيتين المذكورين، عن حركة متبوعه الحقيقي، و أخذه حركة الاسم المتقدم عليه مباشرة، ويتساءل حول ذلك الحوار الذي جرى بين الفراء و أبي ثروان في البيت الأول، وبين الفراء و أبي الجراح العقيلي في البيت الثاني، حول الإصرار على القراءة بالجر رغم معرفتهما أنّ موقع التابع في الشاهدين المذكورين هو النصب، و ليس الجر.

لابد أنْ يدرك الباحث أنّ في المسألة سرّاً يكمن في القراءة و الإنشاد، لاسيما أنّ الشعر كان يروى إنشادا في ذلك الوقت، حيث كان الراوي ينشد القصيدة على مسامع الناس في دواوينهم، و كذلك فإن القرآن يقرأ تلاوة و ترتيلا، و الإنشاد الشعري، و الترتيل القرآني أصوات متناغمة لحروف و مقاطع، تعلو أحيانا ثم تبدأ بالانخفاض التدريجي، و التلاشي في الأصوات التي تليها مباشرة، كما تتأثر الحروف بالصوت الأقرب الذي يجاورها، أكثر من تأثرها بالصوت الأبعد، الذي يفصلها عنه فواصل و أصوات، ولا سيما إذا كان الصوت البعيد ساكنا، فإنه يتلاشى في الصوت المتحرك الأقرب للتابع كما أشار إلى ذلك ابن يعيش.(٣)

" إنّ الانتقال من الساكن إلى المتحرك، يمنع امتداد الصوت في الساكن، لصرفه إلى ذلك المتحرك "

إن مشكلة البحث نحوية، تتعلق بخروج التابع عن القواعد المألوفة في النحو، و علة هذا الخروج صوتية، ومهمة الباحث تكمن في قراءة الشواهد قراءة متأنية تميز بين ما يؤكد منها صحة الفرضية التي يقوم عليها

(١) البيت لذي الرمة في بائيته المشهورة، وهو من **شواهد الفراء في معاني القرآن**، ج٢، ص٧٤

(٢) البيت لأبي الجراح العقيلي، وهو من **شواهد الفراء في معاني القرآن**، ج٢، ص٧٥.

(٣) ابن يعيش، أبو البقاء موفق الدين (ت ٦٤٣هـ/١٢٤٥م)، **شرح المفصل**، تحقيق : أحمد السيد أحمد، المجلد٤، ج٩، ص١٩٢، ١٩٤.

البحث، و بين ما يخالفها .

إنّ للدراسات السابقة مكانها، وشأنها، كما أنّ لهذا البحث مكانه و شأنه، وإنّ جميع الدراسات والبحوث يكمل بعضها بعضا، وإنّ العلم لا ينتهي في حدود دراسة معينة، و لا يتوقف عند عالم بعينه .

**٢. شروط الحمل على الجوار**

**أولاً: أن يكون التابع المحمول على الجوار نكرة وليس معرفة.**

هذا هو مذهب ابن جنّي، "فالحمل على الجوار يكون في النكرة أسهل منه في المعرفة، لأن النكرة أشد حاجةً إلى الصّفة من المعرفة، لإزالة إبهامها"[١]، ولكنّ مذهب ابن جني في هذه المسألة قد رده بعض العلماء مستشهدين بقول "أبي ثروان" في وصف المفضّل[٢]:

**"كان والله من رجال العربِ المعروفِ له اللغة والعربية"**

وفي كلام "أبي ثروان" ردّ على من يقول بأن الجوار لا يكون إلاّ مع النكرة، ولا سيما أنه ممّن تؤخذ عنه العربية"، ومن الشواهد القرآنية والشعرية في الردّ على ابن جني.

**﴿وواعدناكم جانب الطورِ الأيمنِ﴾**[٣]

ذكر الزمخشري أن (الأيمن) مجرور على الجوار [٤]، وهو معرفة.

وقوله تعالى: **﴿ إنّ الله هو الرزّاق ذو القوّةِ المتينِ﴾**[٥]

حيث جرّ (المتين) على الجوار، وهو معرفة أيضاً.

وقول الشاعر:

**لعب الرياحُ بها وغيّرها بعدي سوافي المورِ والقطرِ**[٦]

فـــ "القطر" مجرور على الجوار، وهو معرفة كذلك.

**ثانياً: تطابق المضاف والمضاف إليه في التذكيروالتأنيث والإفراد والتثنية والجمع.**

وهو مذهب الخليل، حيث ذكر سيبويه في الكتاب[٧]: "وقال الخليل –رحمه الله- لا يقولون إلاّ

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٢٩٢هـ/١٠٠١م)، **المحتسب**، تحقيق : علي ناصيف و جماعه، ج٢، ص٢٨٩

(٢) البغدادي، عبدالقادر بن عمر بن يزيد (ت ١٠٩٣هـ/١٦٨٢م)، **خزانة الأدب**، تحقيق: عبد السلام هارون، ج٥، ص٩٠.

(٣) **طه** : آية ٥٨

(٤) الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود (٥٣٨هـ/١١٨٧م)، **الكشاف**، تحقيق : عبد السلام، ج٣، ص٧٧.

(٥) **الذاريات** : آية ٥٨

(٦) البيت لزهير بن أبي سلمى (ت ٦١٠م/١٢ ق.هـ) في **ديوانه**، دار صادر، ص٢٧، وهو الشاهد رقم ١٢٩ في **شرح شافية ابن الحاجب**، للرضي الاستراباذي ، ج٤، ص٢٥٣.

(٧) سيبويه، **الكتاب**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج١، ص٤٣٧.

**"هذان جحرا ضبٍّ خربان"**، من قبل أنّ الضّبّ واحد، والجحر جحران، وإنما يغلطون إذا كان الآخر بعدّة الأوّل، وكان مذكراً مثله، أو مؤنثاً، وقالوا: **"هذه جحرةُ ضباب خربةٍ"** لأن الضّباب مؤنثة، ولأنّ الجحرة مؤنثة، والعدّة واحدة، فغلطوا" وهذا قول الخليل –رحمه الله-، ولا نرى هذا والأول إلاّ سواء، لأنه إذا قال: **"هذا جحرُ ضبٍّ متهدم"**، ففيه من البيان، أنه ليس بالضبّ، مثل ما في التثنية من البيان، أنه ليس بالضب كذلك، وقال العجاج[(١)]:

**"كأنّ نَسْجَ العنكبوتِ المرْمَلِ"**

فالنسج مذكر، والعنكبوت أنثى". ومن شواهد النحاة على تأييد مذهب سيبويه، قوله تعالى:

**﴿إنّ الله هو الرزاقُ ذو القوةِ المتينِ﴾**[(٢)]

فـ (المتين) مجرور على الجوار، و (القوة) مؤنث، والمتين مذكر.

وقول الحطيئة:

**فإيّاكم وحيّة بطنِ وادٍ  هموزِ النابِ ليس لكم بسيِّ**[(٣)]

**فالحية مؤنث و"الهموز" مذكر**، ولكن الفراء ذكر بأن لفظ "حيّة"، يستخدم للمذكر والمؤنث، وأنشد:

**فما تزدري من حيّةٍ جبليّةٍ  سُكاتٍ إذا ما عضّ ليس بأدرد**[(٤)]

وكذلك فإن لفظ "العنكبوت"، يذكر ويؤنث، كما ذكر الفراء، ولا حجّة في ذلك ضد مذهب الخليل.

**ثالثاً: أن يكون الخفض على الجوار في غير العطف والبدل**

ذهب ابن هشام[(٥)]: إلى أن الخفض على الجوار، يكون في النعت قليلاً، وفي التوكيد نادراً، ولا يكون في النسق، لأن العاطف يمنع من التجاور، وأنكر أبو حيان وقوعه في البدل، حيث قال: "لم يحفظ ذلك في كلامهم، ولا خرّج عليه أحد من علمائنا شيئاً فيما نعلم، وسبب ذلك، أنه معمول لعامل آخر[(٦)]،

---

(١) الرّجز للعجاج، وهو من شواهد سيبويه في الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ج١، ص٤٣٧، وكذلك ارتشاف الضّرب لأبي حيّان الأندلسي، ج٤، ص١٩١٢.

(٢) **الذاريات** : آية ٥٨.

(٣) البيت للحطيئة (ت ٣٠هـ/٦٥٠م)، وهو من **شواهد الفرّاء في معاني القرآن**، ج٢، ص ٧٤، وابن جنّي في **المنصف**، ج٢، ص٢، والبغدادي في **خزانة الأدب**، طبعة دار صادر المصوّرة، ج٢، ص٣٢٦.

(٤) د. عبد الفتاح الحموز، **الحمل على الجوار في القرآن**، مكتبة الرشيد، الرياض، ص٣٨.

(٥) ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب**، تحقيق : مازن المبارك، دار الفكر، بيروت، ص٨٩٥.

(٦) البغدادي، **خزانة الأدب**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج٥، ص ٩٥.

وقد ضعّف أبو حيّان القراءة بجر (أرجلكم) في قوله تعالى: ﴿وامسحوا برؤوسِكم وأرجلِكم﴾، بالخفض على الجوار، كما خطّأ أبا عبيدة في جرّه (قتال) من قوله تعالى:

**﴿يسألونك عن الشهر الحرام قتالٍ فيه﴾**(١)

وأنكر عليه وقوع الجرّ بالجوار في البدل.

**رابعاً: أنْ يؤمَن الّلبس**

غلّط الطبرسي قراءة حمزة للآية(٢):

**﴿فاغسلوا وجوهكم وأيديكم إلى المرافق وامسحوا برؤوسِكم وأرجلِكم إلى الكعبين﴾**

حيث ذكر "بأن الحمل على المجاورة، جائز عند ارتفاع اللّبس، والأمن من الاشتباه، لأنّ أحداً لا يشتبه في أن "خرباً" من صفة "الجحر"، وليس من صفة "الضب" ولكنّ "المسح على الأرجل" ليس كذلك"(٣).

وضعّف أبو حيان خفض "الأرجل" على الجوار لأنه برأيه، تأويل ضعيف جداً، ولم يرد إلاّ في النعت، حيث لا يلبس، على خلاف فيه" (٤).

وإلى ذلك ذهب أبو البقاء الكفوي أيضاً، في "الكليّات"، حيث ذكر بأنّ شرط الخفض على الجوار "أن لا يقع في محل الاشتباه"(٥).

**خامساً: أنْ يكون الحمل على الجوار في الخفض وليس في الرفع**

ذهب جمهور النحاة، إلى أن الحمل على الجوار يكون في الخفض، وليس في الرفع، بخلاف الأصمعي، وابن قتيبة (٦) اللذيْن جوّزاه في الرفع مستشهديْن بقول المتنخل الهذلي:

**السالكُ الثغرةَ اليقظانَ كالئُها		مَشْيَ الهلوكِ عليها الخيعلُ الفُضُلُ**(٧)

برفع "الفضل"، حملاً على الجوار لــ "الخيعل"، وهي نعت "للهلوك"، المجرور بالإضافة. وقد ردّه ابن الشجري وقال(٨):

(١) **البقرة** :آية ٢١٧.

(٢) **المائدة** : آية ٦.

(٣) الطبرسي، أبو علي الفضل بن الحسن (ت ٥٢٨هـ/١١٣٣م)، **مجمع البيان في تفسير القرآن**، تحقيق : لجنة من العلماء، ج٣، ص٢٨٧.

(٤) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، تحقيق : عادل عبد الموجود وجماعة، ج٣، ص٤٥٢.

(٥) أبو البقاء الكفوي، أيوب بن موسى (ت ١٠٩٤هـ/١٦٨٢م)، **الكليات**، تحقيق : عدنان درويش، قسم٢، مادة (جَرَرَ)، ص١٣٦.

(٦) البغدادي، **الخزانة**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج٥، ص١٠١.

(٧) **المصدر السابق**، ص١٠١.

(٨) ابن الشجري، هبة الله بن علي (٥٤٢هـ/١١٤٧)، **الأمالي**، ج٢، ص٢٢٢.

"وزعم بعض من لا معرفة له بحقائق الإعراب، بل لا معرفة له بجملة الإعراب، أن ارتفاع "الفُضُل" على المجاورة للمرفوع، فارتكب خطأ فاحشاً"، كما ردّه أبو حيان الأندلسي، وهو عنده مرفوع على النعت لـ "الهلوك" على الموضع، والتقدير: "كما تمشي الهلوك الفضل".

وذكر البغدادي[١]: بأن الفرّاء، والحسن السكري، ذهبا إلى أن "الفضل" ثوبٌ "كالخيعل"، تلبسه المرأة في بيتها، وعليه فلا حمل على الجوار ولا الموضع عندهما"، وممّا يؤيد موقف الرافضين للحمل على الجوار في الرفع، هو عدم وروده في القرآن الكريم".

**٣. جوانب ظاهرة الحمل على الجوار**

شملت هذه الظاهرة جوانب مختلفة، خصّص لها ابن جنّي باباً في الخصائص، صنّفها فيه إلى صنفين[٢]:

**الأول: تجاور الألفاظ. والثاني: تجاور الأحوال.**

وقسّم الأوّل إلى قسمين:

**أحدها: الجوار المتصل**، ويكون في البناء اللّفظي للكلمة، وليس في حركتها الإعرابية، وهو متصل بعلم الصّرف ومثّل له بثلاثة نماذج:

**أولاً:** مجاورة العين لـ "اللام"، بحملها على حكمها، وذلك بقولهم في "صُوّم": "صُيّم"، وفي "جُوّع": "جُيّع" وقُوّم: قُيّم، وأُوّل: أُيّل، حيث شبهوه بباب "عصيّ" وأنشدوا:

**ومعرّضٍ تغلي المراجلُ تحته بادرتُ طبخَتَهُ لرهطٍ جُيّعِ** [٣]

وقول الآخر:

**لولا الإلهُ ما سكنّا خِضّماً ولا ظَلَلْنا بالِمشاء قُيّما** [٤]

وقول النابغة الجعدي في هجاء ليلى الأخيلية:

**بُرِيْذينةٌ بلّ البراذينُ ثَفْرها وقد شربتْ من آخرِ الصيفِ أُيّلا** [٥]

**ثانياً:** إعطاء الواوالمجاورة للضمّة، حكم الواو المضمومة همزها إذا تجاورتا نحو قول جرير:

**لَحُبُّ المؤقدَيْنِ إليّ مؤْسى وجعدة إذْ أضاءهما الوقودُ**[٦]

---

(١) البغدادي، **الخزانة**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج٥، ص١٠١.

(٢) ابن جنّي، **الخصائص**، ج٣، ص٢١٨.

(٣) **المصدر نفسه**، ج٣، ص٢١٩.

(٤) **المصدر نفسه**، ج٣، ص٢١٩.

(٥) ابن جنّي، **الخصائص**، ج٣، ص٢١٩.

(٦) السيوطي، **شواهد المغني**، ج٢، الشاهد ٨٥٦، ص ٩٦٢.

حيث تصوّر الضمّة لمجاورتها لـــ "الواو" كأنها فيها، فهمزها كما تهمز "أدْؤُر"، و"النَّؤور".

**ثالثاً:** نقل حركة الإعراب إلى الحرف الذي قبلها في حالة الوقف، نحو: "هذا بكُرْ"، و"مررت ببكِرْ"، وأصلهما: "هذا بكْرٌ"، و"مررت ببكْرٍ"، حيث انتقلت الحركة الإعرابية فيهما عند الوقف، من "الراء" إلى "الكاف".

**ثانيهما:** الجوار المنفصل، وهو المتعلق بالحركة الإعرابية للكلمة، وليس ببنائها الصرفي، ومثّل له بقولهم: **"هذا جحرُ ضبٍّ خرب"**، وقول الحطيئة:

**فإيّاكم وحيّةَ بطنِ وادٍ هموزِ النابِ ليس لكم بسيٍّ** [(١)]

بجرّ "هموزٍ" لمجاورته لـــ "وادٍ"، وهو نعت لـــ "حيّة"، المنصوب على المعيّة. وقول الآخر:

**كأنّ ثبيراً في عرانينِ وَبْلِهِ كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مزمّلِ** [(٢)].

بجرّ "مزمّل" لمجاورته لـــ "بجاد"، وهو نعت لـــ "كبير" المرفوع لأنه خبر "كأنّ".

ومذهبُ ابنِ جِنّي في ذلك: "خربٍ جُحرُه"، و"مزمّلُ فيه"، بحذف المضاف إليه واستتار ضميره في "خرب".

**الثاني: تجاور الأحوال في الزمان والمكان**

ذكر ابنُ جنّي: [(٣)]"وأما تجاور الأحوال فهو غريب نحو قولهم:

"أحسنت إليه إذ أطاعني"، فالإحسان لم يكن في أول وقت الطاعة وإنما كان بعد ذلك، كما كان مسبّباً عن الطاعة، وكأنها كانت علّة له، ولا بد من تقدم وقت السبب عن وقت المسبّب، لكنه لما تقارب الزمانان، وتجاورت الحالان، في الطاعة والاحسان، صارا كأنهما وقعا في زمان واحد، و"إذ" الظرفية في قولك: "أحسنت إليه إذ أطاعني" منصوبة بفعل الإحسان، كأنك تقول: "أحسنت إليه وقت الطاعة"، وإنما كان الإحسان في ثاني ذلك أو ما يليه، ولمّا كان الثاني "الاحسان"، مسبَّباً عن الأول "الطاعة"، وتالياً له، فاقتربت الحالان، وتجاور الزمانان، فقد صار "الاحسان" كأنه هو"والطاعة" في زمان واحد، فعمل "الإحسان" في الزمان الذي يجاور وقته، كما يعمل في الزمان الواقع فيه هو نفسه". وفيما يتعلق بتجاور الأحوال في المكان، فقد استشهد ابنُ جنّي بقول الشاعر[(٤)]:

**"إذا الخيل جالوا في كواثبها"**

---

(١) البيت للحطيئة وهو من شواهد ابن جني، **الخصائص**، ج٣، ص٢٢٠ .

(٢) ابن جني، **الخصائص**، ج٣، ص ٢٢١ .

(٣) **المصدر السابق**، ج٣، ص ٢٢٢ .

(٤) **المصدر السابق**، ج٣، ص٢٢٧.

والكاثب من الخيل: هو مكان التقاء الكتفين، والفارس يجول في صهوة الجواد، وليس في كاثبه، ولكنه لما تجاور المكانان "الصهوة"، والكاثب" جريا مجرى الجزء الواحد".

لقد حدد ابنُ جنّي، جوانب ظاهرة الحمل على الجوار من خلال إدراكه الشخصي لها، وإدراك من سبقه من النحاة حين قال[١]: "وهذا التجاور الذي ذكرناه في الأحوال والأحيان، لم يعرض له أحد من أصحابنا، وإنما ذكروا مجاورة الألفاظ فيما مضى".

فمصطلح "الجوار المتصل"، و"الجوار المنفصل" للحروف والألفاظ، كانا شائعين بين أوساط العلماء، قبل عصر ابنِ جنّي، ثم أضاف لهما ابنُ جنّي بعداً ثالثاً، هو "مجاورة الأحوال في الزمان والمكان"، وبقي العلماء بعد ذلك، وحتى عصرنا الحاضر، يراوحون في إطار هذا المفهوم، من غير إضافة أو تبديل، لما وضعه السابقون الأولون.

إنّ المستوى المعجمي للألفاظ والدّلالات، هو أحد المستويات الأربعة لعلم اللغة، الذي يشمل بالإضافة له، المستوى "الصرفي، والنحوي، والصوتي"، وربما تتداخل بعض هذه المستويات مع بعضها الآخر، في تفسير القضايا اللّغوية المختلفة، ونحن لو صنّفنا ظاهرة الجوار المتّصل في الحروف والألفاظ، في إطار المستوى الصرفي، وظاهرة الجوار المنفصل في الألفاظ، ضمن إطار المستوى النحوي، فإننا سنتمكن من تفسير ظاهرة الحمل على الجوار، بتداخل المستوى الصوتي معهما، فاللّغة كما عرّفها ابنّ جنّي: "مجموعةُ من الأصوات يعبّر بها كلُّ قومٍ عن أغراضهم"[٢]، والقرآن الكريم يرتّل ترتيلاً صوتياً، والجملةُ الخبرية قد تتحول إلى جملةٍ استفهامية، بتغير نبرة الصوت فيها، من غير وجود أداة استفهام.

لا أريد هنا أن أبحث ظاهرة الحمل على الجوارِ، بحثاً صوتياً خالصاً، ولكنني أود أن أبرز قيمة الجانب الصوتي في المسألة، ولا سيما أنّ اللّغةَ العربيةَ سماعيةٌ، منطوقةٌ باللسان الذي يستثقل الانتقال المباشر من الكسرة إلى الضمة، مع علمنا المسبق بأنّ الكسرة تناسب حرف "الياء"، وأنّ الضمّة تناسب حرف الواو، وأنّ الثقل في النطق اللّساني الصوتي للحركات، إنما يكون مع هذين الحرفين، من غير سائر الحروف.

وإذا أضفنا إلى ذلك عدم ظهور الحركة الإعرابية للمتبوع الحقيقي، والتي ربّما كانت منطوقةً صوتياً بالكسر، كما في شاهد التوكيد:

**يا صاحِ بلّغ ذوي الزوجاتِ كلِّهِمُ**      **أنْ ليس وصلٌ إذا انحلّتْ عُرى الذّنبِ** [٣]

(١) ابن جني، **الخصائص**، ج٣، ص٢٢٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٢٢

(٣) البيت لأبي جراح العقيلي، وهو من **شواهد الفرّاء في معاني القرآن**، ج٢، ص٧٥، وهو كذلك الشاهد رقم (٨٥٥) للسيوطي في **شواهد المغني**، ج٢، ص٩٦٢.

فكلمة "ذوي"، منصوبة على المفعولية، و لكنها تنطق صوتياً بالكسر، وكذلك إذا كان الفاصل بين المتبوع الحقيقي وتابعه طويلاً، كما في قوله تعالى:

**﴿لم يكن الذين كفروا من أهلِ الكتابِ والمشركين منفكّين حتّى تأتيَهُم البيّنة﴾**(١)

فالمتبوع الحقيقي هو (الذين)، وهو في موضع رفع اسم (يكن)، وكلمة (المشركين) معطوف عليه، ولكنه محمولُ بالخفض على الجوار لــ (أهل الكتاب)، ولّما كان الفاصل بين التابع ومتبوعه الحقيقي طويلاً، وكانت الحركةُ الإعرابيةُ للمتبوعِ الحقيقيِّ غيرَ ظاهرة، لذلك فقد سهلَ حملُ التابع بالخفض على الجوار لــ (أهل الكتاب).

لهذا أرى أنّ الفاصلَ الطويلَ بين التابع ومتبوعه الحقيقي، وعدمَ ظهور الحركة الإعرابية على المتبوع الحقيقي، والثقلَ في الحركة الإعرابية على اللسان، في الانتقال المباشر من الكسرة إلى الضمّة، والتناغم الصّوتي في الحركة الإعرابية للاسمين المتجاورين، كلَّ ذلك يُسّهلُ "ظاهرةَ الحمل على الجوار"، ويجعلُها أمراً ميسوراً على اللسان، ولاسيما أنّ الّلغة سماعية، وهذا يؤكّد ما ذهب إليه الفرّاء في حديثه مع أبي ثروان الذي أنشد : **"تريك غرةَ وجهٍ غيرِ مقرفةٍ"**، بجره "غير" على المجاورة لــ "وجه" مع أنها نعت لــ "غرة" المنصوبة على المفعولية، وعندما سأله عن إمكانية إنشادها بالنصب، قال أبو ثروان: "قولُك أجودُ ممّا أقول" ولكنه أعاد إنشادها بالجر على الجوار، وهذا يدلّ على أهميةِ التناغم الصوتي، وتأثيره في ظاهرةِ "الحملِ على الجوار"، و رغم قوة التأثير الصوتي للمتبوع على الجوار، في تابعه المجاور له، إلا أنّ هذا المتبوع، لا يشكل في ذاته، عاملا لفظيا قادرا على الاستمرار في العمل، كبقية العوامل اللفظية، و لا يمكن إدراجه مع سائر العوامل اللفظية، و رغم قدرة تأثيره في التابع الذي يليه مباشرة، لضعف المتبوع الحقيقي، و عجزه عن التأثير المباشر في تابعه، لأنّ الحروف المحكومة بحركات الإعراب لها أصوات، فإذا كان المتبوع الحقيقي مبنيا، لا تظهر على آخره حركة الإعراب، وإذا كان الفاصل بينه وبين تابعه طويلا، فإن تأثير صوت الحرف المبني -للمتبوع الحقيقي- يتلاشى تدريجيا مع أصوات الحروف و الكلمات بعده، و عندها سيتأثر التابع بحركة أقرب صوت له، وهي حركة صوت الحرف الأخير من الاسم الذي يجاوره .

ولا أعتقد أنّ الحمل على الجوار علّة يقاس عليها في الاستعمال، و ذلك واضح في الحوار الذي أجراه الفراء مع أبي الجراح العقيلي، حول قراءته بجر "كلهم" وهي في موضع النصب على التوكيد لكلمة "ذوي " المنصوبة على المفعول به، ولكنه قرأها بالجر مرة أخرى بعد إدراكه حقيقة نصبها، لأنه كان ينطق بأصوات يسمعها، و كلمة "ذوي " لم تظهر عليها الحركة الإعرابية، فحركة حرفها الأخير ساكنة، وحركة الحرف الذي يسبقه الكسرة و هي الحركة الأقوى في كلمة" ذوي" كما أنّ صوت الحركة الإعرابية في

(١) **البيّنة** : آية ٦.

المتبوع المجاور "الزوجات" هي الكسرة أيضا، و لذلك فقد تلاشى صوت الحرف الأخير الساكن في المتبوع الحقيقي، وقوي صوت حرف الكسرة في المتبوع المجاور، فأثر ذلك الصوت في التابع و حُرِّك بالكسر، لذلك فإن التأثير على التابع، يكون تأثيرا صوتيا لحركة آخر حرف من حروف الاسم المجاور، المتقدم على التابع، و يكون العامل صوتياً و ليس عاملاً لفظياً.

**٤. مسائل الحمل على الجوار المنفصل**

يمكن تحديد مسائل هذه الظاهرة ضمن أبواب النعت، والتوكيد، والعطف، والبدل، وخبر المبتدأ، وجواب الشرط"، وذلك بالخفض أو الرفع، أوالجزم على الجوار.

**المسألة الأولى: الخفض على الجوار في النعت**

تعد هذه المسألة، من أكثر مسائل الحمل على الجوار شيوعاً في الشواهد القرآنية، والشعرية، وأقوال العرب المأثورة، حيث أقرّ بها جمهور النحويين البصريين، والكوفيين باستثناء ابن جنّي، وأبي سعيد السيرافي، اللذين تأوّلاها على حذف المضاف، واستتار الضمير.

أكد ابن شقير في كتابه "الجمل في النحو" المنسوب للخليل، على وجود ظاهرة الخفض على الجوار، وعدّ النعت السببي جزءا من هذه الظاهرة، واستشهد على ذلك بقوله: (١)"مررت برجلٍ عجوزٍ أمّه"، و"مررت برجلٍ طالقٍ امرأته"، و"مررت بامرأةٍ شيخٍ أبوها". فخفضَ "عجوزاً"، وليس من نعت "الرجل"، وخفضَ " طالقاً"، وليس من نعت الرجل أيضاً، وخفضَ "شيخاً"، وليس من نعت "المرأة"، ولكنه كلّه مخفوض بالجوار، كما خفضوا بالجوار أيضاً قول الشاعر: (٢)

**أطوفُ بها لا أرى غيرَها          كما طاف بالبيعةِ الراهبِ**

فخفض "الراهب" على الجوار، والوجه فيه الرفع على الفاعلية، كما قالوا: **"هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ"** بخفض "خرب" والوجه فيه الرفع على النعت لـــ "الجحر"، ومنه قوله تعالى:

**﴿ذو العرشِ المجيدِ﴾** (٣)

بخفض "المجيد" على الجوار، والوجه فيه الرفع، وقوله تعالى:

**﴿ذو القوةِ المتينِ﴾**(٤)

---

(١) ابن شقير، **الجمل في النحو المنسوب للخليل**، تحقيق: فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، ص١٧٣.

(٢) **المصدر نفسه**، ص١٧٥، وكذلك **الأزهية في علم الحروف** للهروي، علي بن محمد الهروي (ت ٤١٥هـــ/١٠٢٤م)، ص٨٤.

(٣) **البروج** : آية ١٥.

(٤) **الذاريات** : آية ٥٨.

بخفض "المتين" على الجوار، والوجه فيه الرفع، وقوله تعالى:

**﴿وجاؤوا على قميصه بدمٍ كذبٍ﴾**(١)

بخفض (كذب) على الجوار، والوجه فيه النصب على الحال، وقول الشاعر:

**يا معشر العُزّاب إنْ حان شُرْبُكم فلا تشربوا ما حَجَّ للهِ راكبِ** (٢)

بخفض "راكب" على القرب والجوار، ومحلّه الرفع على الفاعلية

وقول الشاعر: **كأنّ ثبيراً في عرانينِ وَدْقهِ كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مزمّلِ**(٣)

بخفض "مزمل" على القرب والجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "كبير"، وقول الشاعر:

**كأنما خالطتْ قدّامَ أعْيُنِهَا قُطْناً بمستحصدِ الأوتارِ محلوجِ**(٤)

بخفض "محلوج" على القرب والجوار، ومحله النصب على النعت لـــ "قطن"،

وكان الفرّاء قد أجاز الحمل على الجوار، وقصره على السماع، واستشهد على جوازه:

**تريك غرّةَ وجهٍ غيرِ مقرفةٍ ملساءَ ليس بها خالٌ ولاندَبُ**(٥)

بجرّ "غير" على الجوار، ومحلّها النصب نعتاً لـــ "غرة"، المنصوب على المفعولية، وقول الحطيئة:

**فإياكم وحيّـــةَ بطـــنِ وادٍ هموزِ الناب ليس لكم بســـيّ**(٦)

بخفض "هموز" على الجوار، وموضعها النصب نعتاً لـــ "حية" المنصوبة على المفعول معه. واستشهد الأنباري للحمل على الجوار في هذه المسألة بقول الراجز (٧): **"كأنّ نسْج العنكبوت المرملِ"**، بخفض "المرمل" على الجوار، وهو نعت لـــ "النسيج"/ اسم "كأنّ" المنصوب.

واستشهد الزمخشري بقراءة (الأيمن) بالجر على الجوار في قوله تعالى:

**﴿وواعدناكم جانبَ الطورِ الأيمنِ﴾** (٧)

وهو في محل نصب نعت لـــ "جانب".

وجوزه أبو حيان الأندلسي في النعت والتوكيد، بخلاف العطف والبدل، معللاً ذلك بأن الاسم في

(١) يوسف : آية ١٨.

(٢) ابن شقير، **الجمل في النحو المنسوب للخليل**، تحقيق : فخر الدين قباوة، ص١٧٦.

(٣) ابن شقير، **الجمل في النحو المنسوب للخليل**، تحقيق : فخر الدين قباوة، ص١٧٦.

(٤) **المصدر نفسه**، ص١٧٦.

(٥) البيت للشاعر ذي الرمّة في بائيته المشهورة، وهو من **شواهد الفرّاء في معاني القرآن**، ج٢، دار السرور، بيروت، ص٧٤.

(٦) البيت للحطيئة في ديوانه برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق د. نعمان طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ص١٧٩، وهو مـــن **شـــواهد الفراء**، أبو زكريا يحيى بن زياد (ت ٢٠١هـــ/٨١٦م)، **معاني القرآن**، ج٢، ص٧٤.

(٧) ابن الأنباري، أبو البركات عبدالرحمن بن محمد (ت ٥٧٧هـــ/١١٨١م)، **الإنصاف**، ج٢، المسألة ٨٤، ص١٢٧.

(٧) **طه** : آية ٨٠.

باب النعت والتوكيد، يكون تابعاً لما قبله من غير وساطة شيء، بخلاف العطف، لأن حرف العطف يفصل بين الاسمين [٨].

**أ- الشواهد القرآنية على الجوار المنفصل في النعت:**

يلاحظ في جميع هذه الشواهد أنه قد فصل بين النعت ومنعوته الحقيقي بالظرف أو المصدر، مما سهل عملية الحمل على الجوار .

**(١) ﴿إنّي أخافُ عليكم عذابَ يومٍ عظيم﴾** [٢]

بجرّ (عظيم) على الجوار، و محلّه النصب على النعت لـــ (عذاب) المنصوب على المفعولية.

**(٢) ﴿ولا تمسّوها بسوء فيأخذكم عذابُ يومٍ عظيم﴾**[٣]

بجرّ (عظيم) على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ (عذاب) المرفوع على الفاعلية.

**(٣) ( فكذبوه فأخذهم عذابُ يوم الظلّة إنه كان عذابَ يومٍ عظيم﴾**[٤]

بجر (عظيم) على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ (عذاب) الذي هو خبر كان.

**(٤) ﴿قل إني أخاف إنْ عَصَيتُ ربّي عذابَ يومٍ عظيم﴾**[٥]

بجر (عظيم) على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ (عذاب) المنصوب على المفعولية.

**(٥) ﴿إني أخاف إن عَصَيتُ ربي عذابَ يومٍ عظيم﴾** [٦]

بجرّ (عظيم) على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ (عذاب) المنصوب على المفعولية.

**(٦) ﴿ألاّ تعبدوا إلاّ الله إني أخاف عليكم عذابَ يومٍ عظيمٍ﴾** [٧]

بجر (عظيم) على الجوار، ومحلّه النعت لـــ (عذاب) المنصوب على المفعولية.

**(٧) ﴿ وإنّي أخاف عليكم عذابَ يومٍ محيط﴾** [٨]

بجر (محيط) على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ (عذاب) المنصوب على المفعولية.

**(٨) ﴿وجاؤوا على قميصه بدمٍ كذبٍ﴾**[٩]

---

(٨) أبو حيان الأندلسي، **ارتشاف الضّرب**، ج٤، ص١٩١٢.

(٢) **الشعراء** : آية ١٣٥.

(٣) **الشعراء** : آية ١٥٦.

(٤) **الشعراء** : آية ١٨٩.

(٥) **الزمر** : آية ١٣.

(٦) **يونس** : آية ١٥.

(٧) **الأحقاف** : آية ٢١.

(٨) **هود** : آية ٨٤.

(٩) **يوسف** : آية ١٨

بجرّ (كذب) على الجوار، ومحلّه النصب على الحال، والتقدير: "جاؤوا على قميصه بدمٍ كذباً".

**(٩) ﴿ كرمادٍ اشتدّت به الريحُ في يومٍ عاصفٍ﴾**(١)

بجرّ (عاصف) على الجوار، ومحلة الرفع على النعت لـــ (الريح)، المرفوعة على الفاعلية، والتقدير: "اشتدّت به الريح العاصفة في ذلك اليوم". لأن "العصف من صفات الريح، وليس من صفات اليوم.

**(١٠) ﴿إن الله هو الرزّاقُ ذو القوّةِ المتينِ﴾** (٢)

بجر (المتين) على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "ذو" المرفوعة على النعت لمرفوع.

**(١١) ﴿ذو العرشِ المجيدِ﴾** (٣)

بجر (المجيد) على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "ذي"، المرفوع.

**(١٢) ﴿وواعدناكم جانبَ الطورِ الأيمنِ﴾** (٤)

بجر (الأيمن) على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ (جانب) المنصوب على المفعولية.

ويجوز أن تكون كلمة (عظيم) في التسلسلات من١-٦ صفة ل(يوم)، كما يجوز أن تكون كلمتا (محيط) و(عاصف) في التسلسلين(٧، ٩) صفة ل(يوم) أيضا .

**ب- الشواهد الشعرية على الجوار المنفصل في النعت**

**(١) كأنّ ثبيراً في عرانينِ وَبْلِهِ كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مزمَّلِ** (٥)

بجرّ "مزمَّلِ " على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "كبير"

**(٢) كأنما خالطتْ قدّامَ أعيُنها قطناً بمستحصدِ الأوتارِ محلوجِ**(٦)

بجر "محلوج" على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ "قطن"

**(٣) تريك غرّة وجهٍ غيرِ مُقرفةٍ ملساءَ ليس بها خالٌ ولا نَدَبُ** (٧)

بجر "غير" على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ "غرّة "

**(٤) فإياكم وحيّةَ بطنِ وادٍ هموزِ الناب ليس لكم بسيٍّ**(٨)

بجر "هموز" على الجوار ومحلّه النصب على النعت لـــ "حيّة"

---

(٩) **إبراهيم** : آية ١٨.

(٢) **الذاريات** : آية ٥٨.

(٣) **البروج** : آية ١٥.

(٤) **طه** : آية ٨٠.

(٥) الألوسي، محمود شكري (ت ١٣٤٠هـــ/١٩٢١م)، **الضرائر**، ص ١٧٧، ١٨٥.

(٦) الأنباري، **الإنصاف**، ج٢، مسألة ٨٤، ص١٢٦.

(٧) البيت لذي الرّمة في بائيته المشهورة، وهو من **شواهد الفرّاء في معاني القران**، ج٢، ص٧٤.

(٨) البيت للحطيئة في ديوانه بشرح السكيت، تحقيق : نعمان طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص١٧٩.

**(٥) يا معشرَ العُزّابِ إنْ حانَ شُرْبُكمُ فلا تشربوا ما حجَّ لِلّهِ راكبِ**[١]

بخفض " راكب " على الجوار، و محله الرفع على الفاعلية.

**(٦) كأنّ نَسْجَ العنكبوتِ المُرْمِلِ**[٢] **على ذُرى قُلامهِ المهدّلِ**

بجرّ "المرمل" على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ "نسج".

**(٧) فدافعتُ عنه الخيلَ حتى تبدّدتْ وحتى علاني حالكُ اللونِ أسودِ**[٣]

بجرّ "أسود" على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "حالك".

**(٨) أطوفُ بها لا أرى غيرَها كما طاف بالبيعةِ الراهبِ**[٤]

بجر "الراهبِ" على الجوار، ومحلّه الرفع على الفاعلية

**(٩) ويُضْحِكُ عرفانَ الدروعِ جلودُنا إذا جاء يومٌ مظلمُ الشمسِ كاسفِ** [٥]

بجر "كاسف" على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "يوم"

**ج. شواهد الأقوال المأثورة عن العرب في الحمل على الجوار المنفصل في النعت**

(١) "هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ"[٦]، بجرّ "خرب" على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "جحر".

(٢) ذكر أبو ثرواند المفضّل الضبيّ فقال[٧]: "كان - والله- من رجال العربِ، المعروفِ له ذلك"، كشاهد للحمل على الجوار في المعرفة، ردا على ابن جني الذي قصره على النكرة .

**المسألة الثانية: الخفض على الجوار في التوكيد**

ذكر جمهور العلماء بأن الحمل على الجوار في التوكيد نادر، وأنه لم يسمع مما قالته العرب إلاّ في بيتٍ واحد من الشعر هو: [٨]

(١) ابن شقير، **الجمل في النحو المنسوب للخليل**، ص١٧٦.

(٢) **الرجز** للعجاج، وهو من شواهد سيبويه في **الكتاب**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج١، ص٤٣٧، والأعلم الشنتمري، أبـو الحجـاج يوسف بن سليمان (ت ٤٧٦هـ/١٨٣م)، **تحصيل عين الذهب**، تحقيق: زهير سلطان ص٢٢٩، والألوسـي في **الضرائر**، ص١٧٧، ١٨٥،وابن جنّي – **الخصائص**، ج٣، ص٢٢١.

(٣) البيت لدريد بن الصمّة في رثاء أخيه، وهو من شواهد الألوسي في **الضرائر** ص١٧٧، ١٨٥، والبغـدادي في **الخزانة**، ج٥، ص٨٦، ١٠٦.

(٤) البيت من شواهد ابن شقير في كتابه " **الجمل في النحو**"المنسو ب للخليل، تحقيق: فخرالدين قباوة، ص١٧٣، كما ذكـره الهـروي في الأزهية في علم الحروف، تحقيق: عبد المعين الملوحي، ص٨٤.

(٥) الفراء ، **معاني القرآن**، ج٢، دار السرور، بيروت، ص٧٤، وكذلك البغدادي، **الخزانة**، ج٥، ص١٠١.

(٦) الأنباري، **الإنصاف**، المجلد٢، مسألة ٨٤، ص١٢٥، وكذلك الألوسي في **الضرائر**، ص١٧٧، ١٨٥، وأبو حيان الأندلسي في **تـذكرة النحاة**، ص٣٤٦.

(٧) البغدادي، **خزانة الأدب**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج٥،ص٩٠.

(٨) البيت لأبي الجراح العقيلي، وهو من شواهد **الفرّاء في معاني القران**، ج٢، ص٧٥.

**يا صاحِ بلّغْ ذوي الزوجاتِ كِلِّهم أنْ ليس وصلٌ إذا انحلّتْ عُرى الذنبِ**

وذلك بخفض "كلّهم" على الجوار، ومحلّها النصب توكيداً لـــ "ذوي" المنصوبة على المفعولية".

ذكر ابنُ هشام الأنصاري في مغني اللبيب(١) أن أبا الجرّاح العقيلي أنشد الفراء هذا البيت، بخفض "كلّهم"، وعندما قال له الفراء: "هلاّ قلت "كلَّهم" بالنصب؟ فقال: هو خير من الذي قلته أنا، ثم اسْتَنْشَدَهُ ايّاه مرةً أخرى، فذكره بالخفض". وذكر هذا الشاهد أبو حيان الأندلسي في ارتشاف الضرب(٢)، كما ذكره الألوسي في الضّرائر(٣) والبغدادي في الخزانة، والسيوطي في المطالع السعيدة، وهو ليس من شواهد سيبويه في الكتاب، لأنه كان –إن صحّت روايته إلى الفراء- في وقتٍ متأخر بعد وفاة سيبويه.

لكن الذي يثير الانتباه في هذه الرواية، هو أنّ أبا الجرّاح العقيلي، قد أعاد إنشاد "كلّهم" بالخفض، رغم اقتناعه بأن نصبها هو الأجود، لأنها توكيد لمنصوب، فما السبب الذي دفع العقيلي للخروج على القاعدة النحوية في إنشاد هذا البيت؟

لم يقف علماؤنا السابقون، أو اللاحقون، عند هذه المسألة و لم يتناولوها بالتحليل والتأويل، وكلّ الذي روي لنا عنهم، أنّ الحمل على الجوار في التوكيد نادر، حيث ذكر ابنُ هشام: (٤) "بأنّ الذي عليه المحققون أنّ خفض الجوار يكون في النعت قليلاً، وفي التوكيد نادراً".

وقال البغدادي: (٥) وجرّ الجوار لم يسمع إلاّ في النعت على القلّة، وقد جاء في التأكيد في بيتٍ واحدٍ على سبيل الندرة".

إنّ إقرار أبي الجراح العقيلي بنصبها نحوياً، وخفضها إنشاداً، يدخل مسألة الخفض على الجوار، في إطار التأثير الصوتي، كما أنّ تحليل تكامل التأثير الصوتي في خفض (كلّهم)، يبدأ في المتبوع الحقيقي وهو "ذوي"، وينتهي مع حركة الحرف الأخير بالكسر، في كلمة "الزوجات" .

فإذا كان المتبوع الحقيقي "ذوي"، نكرة، وكانت حركته الإعرابية غير ظاهرة، بل كان نطقها الصوتي مخفوضاً، وفي المقابل إذا كان المتبوع المجاور " الزوجات"، معرفة، وكانت حركته الإعرابية ظاهرة، وكان نطقها الصوتي مخفوضاً أيضاً، فإن التأثير الصوتي سيكون قوياً في نطق "كلِّهم" بالخفض، لأن مجموعة القرائن الصوتية للمتبوع الحقيقي، والمتبوع المجاور تشير إلى ذلك.

وكذلك إذا كان الفاصل بين التابع ومتبوعه الحقيقي طويلاً، فإن التأثير الصوتي للمتبوع، على

(١) ابن هشام، **المغني**، الباب الثامن، ص ٨٩٤.
(٢) أبو حيان الأندلسي، **ارتشاف الضّرب**، ج٤، ص١٩١٢.
(٣) الألوسي، **الضرائر**، ص١٧٧، ١٨٥.
(٤) ابن هشام، **المغني**، الباب الثامن، ص٨٩٤.
(٥) البغدادي، **الخزانة**، ج٥، ص٩٣.

الحركة الإعرابية لتابعه، يأخذ بالتلاشي تدريجياً.

ولا أزعم في هذا البحث، بأنّ المستوى الصوتي، هو السبب الوحيد، في إخراج الحركة الإعرابية للتابع، عن القواعد النحوية، وحملها على الجوار، ولكن القضايا اللّغوية بعامّة، تتداخل فيما بينها فيؤثر بعضها ببعض، بدرجات متفاوتة، وتحتاج إلى دراسات أكثر شمولاً، وعمقاً، وتقصّياً.

**المسألة الثالثة: الخفض على الجوار في العطف**

ثار حول هذه المسألة خلاف كبير بين النحاة، فمنهم من ذهب إلى إنكارها، لوجود الفاصل، المتمثل في العاطف، وهم جمهور النحاة البصريين، ومنهم من أقرّ به، كالكوفيين وبعض البصريين، ومنهم من أنكر عطف النسق، لوجود الفاصل، وأقرّ عطف البيان، لأنه كالنعت والتوكيد، من غير فاصل، كابن هشام الأنصاري.

قرأ عدد من القراء، بالخفض على الجوار، بعض الآيات القرآنية.

ومنها: قراءة الحسن الشاذة لقوله تعالى:

**﴿وأذانٌ من اللهِ ورسوله إلى الناس يومَ الحجِّ الأكبرِ أنّ اللهَ بريءٌ من المشركينَ ورسولِه﴾**(١)

بخفض (رسولِه) الثانية على الجوار، ومحلّها النصب على اللفظ، أو الرفع على الموضع.

ومنها: قراءة ابن كثير، وأبي عمرو وحمزة، وأنس وعكرمة لقوله تعالى:

**﴿يا أيها الذين آمنوا إذا قمتم إلى الصلاة فاغسلوا وجوهكم وأيديكم إلى المرافق وامسحوا برؤوسِكم وأرجَلِكم إلى الكعبين﴾**(٢)

بخفض (أرجلكم) على الجوار، ومحلّه النصب، وقد أنكر ذلك، أبو جعفر النحّاس، في إعراب القرآن(٣)، ومكّي بن أبي طالب القيسي، في مشكل إعراب القرآن(٤) وأبو حيان الأندلسي، في البحر المحيط(٥) وابنّ هشام الأنصاري، في مغني اللبيب(٦) وأبو إسحاق الزجّاج، في معاني القرآن وإعرابه(٧) وابنُ

---

(١) **التوبة** : آية ٣

(٢) **المائدة** : آية ٦

(٣) النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد (ت ٣٣٨هـ/٩٤٩م)، **اعراب القرآن**، ج١، ص٤٨٥.

(٤) مكي بن أبي طالب القيسي (ت ٤٣٧هـ/١٠٤٥م)، **مشكل إعراب القرآن**، ج١، ص٢٢١، وكذلك **الكشف عن وجوه القراءات**، ج١، ص ٤٠٦.

(٥) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، ج٤، ص٢٣٧.

(٦) ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب**، الباب الثامن، ص٨٩٦.

(٧) الزجاج، أبو إسحاق إبراهيم بن سدي (ت ٣١١هـ/٩٢٣م)، **معاني القرآن و إعرابه**، ج٢، ص١٦٧.

خالويه، في الحجّة في القراءات السبع[١] وأنكره من المحدثين سعيد الأفغاني[٢] .

وكان ممن أجاز حمل هذه المسألة على الجوار العكبري في التبيان[٣] وأبو زرعة، في حجّة القراءات[٤].

ومنها: قوله تعالى:

**﴿لم يكن الذين كفروا من أهل الكتاب والمشركين منفكّين حتى تأتيهم البيّنة﴾**[٥]

بخفض (المشركين) على الجوار، ومحلّه الرفع عطفاً على اسم (يكن).

ذكره الأنباري في البيان[٦]، ومكّي في المشكل[٧]، والعكبري في التبيان[٨].

ومنها قراءة الكسائي، وأبي جعفر، والأعمش، والحسن، وطلحة وغيرهم، لقوله تعالى:

**﴿يطوف عليهم ولدانٌ مخلدون ۞ بأكوابٍ وأباريق وكأسٍ من معين ۞ لا يصدّعون عنها ولا يُنـــزفون ۞ وفاكهةٍ مما يتخيّرون ۞ ولحم طيرٍ مما يشتهون ۞ وحورٍ عينٌ ۞ ﴾**[٩]

بخفض (وحورٍ عين) على الجوار، عند الكوفيّين[١٠].

ومنها قراءة ابن عباس وغيره، وهي من القراءة الشاذّة للآية:

**﴿إذ الأغلال في أعناقهم والسلاسِلِ يسحبون﴾**[١١].

بخفض (السلاسل) على الجوار ومحلّه الرفع عطفاً على (الأغلال) المرفوع على الابتداء وذلك خلافاً لأبي حيان وابن هشام، والأنباري الذي ذكر بأنها قراءة ضعيفة[١٢].

ومنها قراءة ابن كثير، وأبي عمرو، وحفص، للآية الكريمة:

**﴿وفي الأرض قطعٌ متجاورات وجناتٌ من أعنابٍ وزرعٍ ونخيلٍ صنوانٌ وغيرُ صنوان﴾**[١٣]

---

(١) ابن خالويه، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت ٣٧٠هـ/٩٨٠م)، **الحجة في القراءات السبع**، ص١٢٩.

(٢) عبد الفتاح الحموز – **الحمل على الجوار في القرآن**، ص٥١ .

(٣) العكبري، **التبيان في إعراب القرآن**، ج١، ص٢٤٢.

(٤) أبو زرعة، **حجة القراءات**، ص٢٢٣.

(٥) **البيّنة** : آية ١.

(٦) الأنباري، **البيان في غريب إعراب القرآن**، ج٢، ص٢٢٥.

(٧) مكي ابن أبي طالب القيسي، **مشكل إعراب القرآن**، ج١، ص٤٨٩.

(٨) العكبري، أبو سيفاء عبدالله بن الحسين (ت ٦١٦هـ/١٢١٩م)، **التبيان في إعراب القرآن**، ج٢، ص١٢٩٧.

(٩) **الواقعة** : الآيات من ١٧، ٢٢.

(١٠) الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، ج٢، ص٦٠٢.

(١١) **غافر** : آية ٧١.

(١٢) الأنباري، **البيان في غريب إعراب القرآن**، ج٢، ص٣٣٤.

(١٣) **الرعد** : آية ٤.

برفع ( و زرع و نخيل صنوان و غير صنوان)، بينما قرأها الباقون كلها بالخفض على المجاورة، والتقدير :"جناتٌ من أعنابٍ، و من زرعٍ، و من نخيلٍ، صنوانٍ، و غيرِ صنوان"[١].

ومنه في الشعر:

**لم يبق إلاّ أسيرٌ غيرُ منفلتٍ ... أو موثقٍ في حبال القدّ مجنوب**[٢]

بخفض "موثقٍ" على الجوار، ومحلّه الرفع عطفاً على "أسير"، ومنه أيضاً:

**لعب الرياح بها وغيّرها ... بعدي سوافي المورِ والقطرِ**[٣]

بخفض "القطر"على الجوار، ومحلّه الرفع عطفاً على "سوافي" المرفوع على الفاعلية.

وقد أنكره ابنُ هشام حيث قال في المغني: [٤] "وأمّا الذي عليه المحققون، فإن الخفض على الجوار لا يكون في عطف النسق، لأن العاطف يمنع من المجاورة، ولكنه لا يمتنع في عطف البيان لأنه كالنعت والتوكيد في مجاورة المتبوع.

ذكر البغدادي في الخزانة[٥]: أن أبا حيان الأندلسي قد ذكر بأنّ جرّ الجوار في العطف لم يأت في كلام العرب، وفرق بين عطف النسق والنعت، لأن الاسم في باب النعت يكون تابعاً لما قبله من غير وساطة شي، وأنّ العاطف يفصل بين الاسمين المتجاورين، وذكر السيوطي في الفرائد الجديدة: والمشكاة الفتحية: [٦]

**من أثبت الجرَّ على المجاورة ... في النعت والتوكيد فاقفُ ناصره**

**ومَن يزدْ عطفاً ومَنْ ينْفِ ومن ... خصّ بنكر أو سماعٍ قد وهنْ**

وخرّجوا عليه قوله تعالى: **(وامسحوا برؤوسِكم وأرجلِكُم﴾**[٧]

وزاد ابنُ هشام وقوعه في عطف البيان، وأنكره السيرافي، وابنُ جني، وقَصَره الفرّاء على السّماع، ومنع فيه القياس.

وذهب ابن هشام الأنصاري مذهب أبي حيّان الأندلسي، وأضاف له عطف البيان فقال[٨]:

---

(١) ابن خالويه، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت ٣٧٠هـ/٩٨٠م)، **إعراب القراءات السبع و عللها**، تحقيق : د. عبد الرحمن العثيمين، ج١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٣٢٠.

(٢) الألوسي، **الضرائر**، ص١٧٧، ١٨٥.

(٣) البيت لزهير بن أبي سلمى، في ديوانه، طبعة دار صادر، ص٢٧،وهو من شواهد **الإنصاف** للأنباري، المسألة٨٤، ج٢، ص١٢٦.

(٤) ابن هشام، **المغني**، الباب الثامن، ص٨٩٤.

(٥) البغدادي، **الخزانة**، ج٥، ص٨٦، ١٠٥.

(٦) السيوطي، **الفرائد الجديدة**، ج١، ص٣٣، ٤٤، وكذلك **المشكاة الفتحية**، ص٢٧٦، ٢٧٧.

(٧) **المائدة** : آية ٦.

(٨) ابن هشام، **شرح شذور الذهب**، ص٣٥٣.

"والنوع الثالث من أنواع المجرورات، ما جُرَّ على المجاورة، وذلك في بابي النعت والتأكيد، وأمّا في المعطوف فلا يحسن، لأن حرف العطف حاجز بين الاسمين، ومبطل للمجاورة، ولكنه لا يمتنع في القياس في عطف البيان، لأنه كالنعت والتوكيد، في مجاورة المتبوع نحو "جاء أبو عمروٍ زيدٍ"، بجرّ "زيد" على الجوار. لـــ "عمرو" مع أنه عطف بيان لـــ "أبي عمرو".

أقر جمهور النحاة " الجر على الجوار "، في النعت و التوكيد، حيث لم يمتنع القياس عليه فيهما، وأضاف ابن هشام الأنصاري لهما عطف البيان، وأنكره السيرافي وابن جني، بينما قصره الفراء على السماع، ومنع فيه القياس .

أرى أن الصواب ما أقره جمهور النحاة لشيوعه في كثير من الشواهد القرآنية و الشعرية .

**المسألة الرابعة: الخفض على الجوار في الخبر**

وَرَدَ الحملُ على الجوار في الخبر عند أبي الفضل الرازي، صاحب كتاب (اللوامح)، وذلك في قراءة أبي جعفر، وزيد بن علي:

**﴿وكذّبوا واتّبعوا أهواءهم وكلُّ أمرٍ مستقرٍّ﴾**(١)

بخفض (مستقر) على الجوار، وموضعه الرفع على الخبرية، حيث ذكر أبو حيان بأن ذلك في غاية الشذوذ، لأن الخفض على الجوار لم يعهد في خبر المبتدأ، وإنما عهد في النعت، على اختلاف النحاة في وجوده، والأسهل أن يكون الخبر مضمراً والتقدير: "وكلُّ أمرٍ مستقرٍ بالغوه"، أو "وكلُّ أمرٍ مستقرٍ حكمةٌ بالغة"(٢).

وذهب ابنُ جنّي في (المحتسب): (٣) "إلى رفع (مستقر) عطفاً على (الساعة) والتقدير: اقتربت الساعة، واقترب استقرار الأمور يوم القيامة، بحصول أهل الجنة في الجنة، وحصول أهل النار في النار".

وذهب أبو جعفر النحاس "إلى رفع (مستقر) على الخبر للمبتدأ (كلّ) (٤).

وذكر المنتجب الهمذاني: (٥) بأن الجمهور على رفع (مستقر) على الخبرية للمبتدأ (كلّ)، ولكنّ أبا جعفر بن القعقاع قرأها بالجر نعتاً لـــ (أمر): ورفع (كلّ) على الابتداء، وخبره محذوف، وتقديره: "وكلّ أمرٍ مستقرٍ آتٍ لا محالة".

---

(١) **القمر** : آية ٣.

(٢) أبو حيان، **البحر المحيط**، ج٨، ص١٧٢، وكذلك ارتشاف الضّرب، ج٣، ص١٠٨٦.

(٣) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـــ/١٠٠١م)، **المحتسب**، تحقيق : علي ناصيف، ج٢، ص٢٩٧.

(٤) النحاس، **إعراب القرآن**، تحقيق : زهير غازي، ج٤، ص٢٨٦.

(٥) المنتجـــب الهمذاني، حسن أبو العز (ت ٦٦٥هـــ/١٢٦٦م)، **الفريد في إعراب القران المجيد**، تحقيق : فؤاد مخيمر، ج٤، ص٣٩١.

وذكر العكبري[١] بأنّ القراءة بالجر على النعت لـ (أمر)، وعطف (كلّ) على (الساعة)، أو رفعها على الابتداء.

وذكر السمين الحلبي في (الدّر المصون)[٢]: بأنّ العامّة على رفع (مستقر)، خبراً لـ (كلّ)، وأنّ قراءة أبي جعفر بن القعقاع، وزيد بن علي، بالجر، فيها أربعة أوجه:

**الأول:** أن يكون (مستقر)، صفةً لـ (أمر)، ويرتفع (كلّ) عطفاً على (الساعة) في الآية الأولى، والتقدير: "اقتربت الساعة وكل أمر"، بخلاف أبي حيان، الذي ذكر بأن هذا بعيد، لوجود الفاصل بينهما بثلاث جمل، ولا يوجد مثل هذا في كلام العرب.

**الثاني:** أن يكون (مستقر)، خبراً لـ (كلّ)، وهو مرفوع، ولكنه خفض على الجوار، وهو مذهب أبي الفضل الرازي، صاحب كتاب (اللوامح)، وهذا لا يجوز لأن الجوار إنما جاء في النعت على خلاف في إتباعه، ولا يوجد في خبر المبتدأ.

**الثالث:** أن يكونَ (كلّ) مبتدأً، وتكونَ (حكمةٌ بالغةٌ) خبراً له، والتقدير: "كلُّ أمرٍ مستقرٍ حكمةٌ بالغة"، وتكون الآية: ﴿**ولقد جاءهم من الأنباء ما فيه مزدجر**﴾[٣]، جملة اعتراضية بين المبتدأ والخبر.

**الرابع:** أن يكون الخبر مقدّراً، حيث قدّر "بالغوه" من قبل أبي حيان، بينما قدّره العكبري "معمولاً به".

إنني أذهب مذهب النحاس في هذه المسألة، برفع (مستقر) على الخبرية، فلا ضرورة تستدعي خفضه على الجوار، أو تأويل خبر من جملة أخرى، لأن اكتمال الآية بكلمة (مستقر) يدل على اكتمال المعنى، كما أنّ القراءة برفع (مستقر) ممكنة، وهي الأصل، فلا حاجة تستدعي لتأويلاتٍ أخرى.

**المسألة الخامسة: الخفض على الجوار في البدل.**

أجمع العلماء على عدم جواز الحمل على الجوار في البدل، وذكر أبو حيان: "بأنّ ذلك لم يحفظ في كلامهم، ولا خرّج عليه أحد ممَّن علمنا". والسبب في ذلك، أنه معمولُ لعاملٍ آخر لا للعامل الأول"[٤].

وذكر أبو عبيدة مسألة الحمل على الجوار في البدل، في قوله تعالى:

﴿**يسألونك عن الشهر الحرام قتالٍ فيه**﴾ [٥]

(١) العكبري، **التبيان في إعراب القرآن**، ج٢، ص١١٩٢، وكذلك **إعراب القراءات الشواذ**، ج٢، ص٥٢٦.

(٢) السمين الحلبي، شهاب الدين أبو العباس (ت ٧٥٦هـ/١٣٥٥م)، **الدّر المصون في علوم الكتاب المكنون**، ج٦، ص٢٢١.

(٣) **القمر** : آية ٤.

(٤) أبو حيان الاندلسي، **ارتشاف الضرب**، ج٥، ص١٩١٤ .

(٥) **البقرة** : آية ٢١٧.

بجر (قتال فيه) على الجوار[١]، وأنشد بالجرّ على الجوارفي البدل كذلك، قول الأعشى[٢]:

**"لقد كان في حولٍ ثواءٍ ثويته تَقَضّي لُباناتٍ و يَسأمُ سائِمُ**

بجر " ثواءٍ " على الجوار، وهو مرفوعُ على أنه اسم "كان".

كما ذهب الفراء بأن خفض (قتال فيه)، على نيّة "عن" مضمرة[٣]، وذكر النحاس في إعراب القرآن[٤] "بأن خفض (قتال فيه) عند البصريين، على أنه بدل اشتمال، وإلى هذا ذهب الزجاج في معاني القرآن وإعرابه[٥]، وخطّأ النحاس قول أبي عبيدة، بحمله على الجوار، لأنه لا يعرب شيء على الجوار في كتاب الله عزّ وجل، وإنما الجوار غلط، حيث وقع في شيء شاذ، وهو قولهم:**"هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ"**

كما خطّأ النحاس أيضاً ما قاله الكسائي، والفراء بأن جر (قتال فيه)، كان على نية تكرار العامل، أو على نيّة إضمار "عن"، وقال إنه بدل، كما هو عند البصريين.

وذهب الزمخشري في الكشاف[٦]، ومكّي في مشكل إعراب القرآن[٧]، وابن عطية في المحرّر الـوجيز[٨]، والأنباري في البيان في غريب إعراب القرآن[٩]، والعكـبري في التبيـان[١٠]، والمنتجـب الهمـذاني في الفريد[١١]، إلى خفض (قتالٍ فيه)، على أنه بدل اشتمال من (الشهر الحرام)، وأنه ليس مخفوضـاً علـى الجوار، أو على نيّة تكرار العامل، أو إضمار "عن".

وذهب أبو حيان الأندلسي في البحر المحيط[١٢]، إلى أن أبا عبيدة في خفضه (قتالٍ فيه) على الجوار، لم يوضح المقصود بالجوار، فإذا كان الذي عناه، هو الجوار المصطلح عليه في النحو، فهو خطأ، ووجهة الخطأ فيه، أن البدل يكون تابعاً في الأصل لمرفوعٍ، أو منصوبٍ، فيعدل عنه، ويخفض لمجاورته لمخفوض،

(١) أبو عبيدة التيمي، معمر بن المثنى (ت ٢١٠هـ/٨٢٥م)، **مجاز القرآن**، تحقيق : محمد فؤاد، ج١، ص٧٢.

(٢) الاعشى الكبير، ميمون بن قيس (ت ٧ هـ/٦٢٨م)، **شرح الديوان**، تحقيق : حنا نصر، ص٣٣٩، وهو من شواهد سيبويه في **الكتاب**، تحقيق :عبد السلام هارون، ج٣، ص٣٨، وكذلك **مجاز القرآن** لأبي عبيدة، ج١، ص٧٢، و المبرد، أبو العباس محمـد بـن يزيـد (ت ٢٨٥هـ/٨٩٨م)، **المقتضب** ج٤، ص ٢٩٧.

(٣) الفرّاء، **معاني القرآن**، ج١، دار السرور، بيروت، ص١٤١ .

(٤) أبو جعفر النحاس، **إعراب القرآن**، تحقيق : زهير غازي، ج١، ص٣٠٧ .

(٥) الزجاج، **معاني القرآن وإعرابه**، تحقيق : عبد الجليل الشلبي، ج١، ص٢٨٩ .

(٦) الزمخشري، **الكشاف**، تحقيق : مصطفى حسين، ج١، ص٢٥٨ .

(٧) مكي بن أبي طالب القيسي، **مشكل إعراب القرآن**، تحقيق : ياسين السواس، ج١، ص٩٤ .

(٨) ابن عطية، أبو محمد عبدالحق بن غالب (ت ٥٤٦هـ/١١٥١م)، **المحرر الوجيز**، تحقيق : عبد السلام محمد، ج١، ص٢٩٠ .

(٩) الانباري، **البيان في غريب إعراب القرآن**، تحقيق : طه عبد الحميد، ج١، ص١٥١

(١٠) العكبري، **التبيان في إعراب القرآن**، تحقيق : علي البجاوي، ج١، ص١٧٤ .

(١١) المنتجب الهمذاني، **الفريد في إعراب القرآن المجيد**، تحقيق : محمد النمر، ج١، ص٤٥٢ .

(١٢) أبو حيان الاندلسي، **البحر المحيط**، تحقيق : عادل عبد الموجود، ج٢، ص١٥٤ .

وهذا ليس موجوداً في الآية. وأمّا إذا كان الذي عناه أبو عبيدة، بالخفض على الجوار، أنه تابع لمخفوض فخفضه، كما هو الحال في الآية الكريمة بين البدل والمبدل منه، فقد جاز ذلك، وكان فيه موافقاً لقول جمهور النحاة، إلاّ أنه أغمض في العبارة وألبس في المصطلح".

وذهب السمين الحلبي في الدّر المصون[١] إلى أن في خفض (قتال فيه) ثلاثة أوجه:

**الأول**: إنه خفضٌ على البدل من (الشهر الحرام)، وهو بدل اشتمال، وهو مذهب جمهور النحاة.

**الثاني**: إنه خفض على التكرير، وإضمار "عن"، وهو مذهب الكسائي والفراء، وهو ضعيف لأن حرف الجرّ لا يبقى عمله بعد حذفه في الاختيار.

**الثالث**: إنه خفض على الجوار، وهو مذهب أبي عبيدة وهو بعيد، لأن الجوار من مواضع الضرورة أو الشذوذ فلا يحمل عليه ما وجدت عنه مندوحة".

إنني أميل إلى مذهب جمهور النحاة في خفض (قتال فيه)، على أنه بدل اشتمالٍ، فليس في المسألة حمل على الجوار، وليس فيها تكريرٌ أو إضمار.

**المسألة السادسة: الرفع على الجوار**

وردت هذه المسألة في شاهد شعري، ذكره البغدادي في (الخزانة)[٢]، والألوسي في (الضرائر) [٣] للمتنخّل الهذلي:

**السالكُ الثغرةَ اليقظانَ كالِئُها     مَشْيَ الهَلُوكِ عليها الخَيْعلُ الفُضُل**[٤]

برفع "الفضل" على الجوار لـــ "الخيعل" ومحلّه الجرّ نعتاً لـــ "الهلوك"، وهذا القول منسوبٌ للأصمعي، وابن قتيبة.

ذكر علي بن حمزة في (التنبيهات على أغلاط الرواة)[٥]، بأنّ الرياشي سأل الأصمعي عن رفع "الفضل" فقال الأصمعي: هو من نعت "الهلوك"، إلاّ أنه رفعه على الجوار، كما قالوا: **"هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ"**.

وذكر البغدادي في الخزانة[٦] أنّ ابن قتيبة ذهب مذهب الأصمعي في ذلك، فردّهما ابنُ الشجري في

---

(١) السمين الحلبي، **الدر المصون**، تحقيق : علي معوض وجماعة، ج١، ص٥٢٧ .

(٢) البغدادي، **الخزانة**، ج٥، ص١٠١.

(٣) الألوسي، **الضرائر**، ص١٨٤.

(٤) البيت للمتنخل الهذلي وهو من شواهد البغدادي في **الخزانة**، ج٥، ص١٠١.

(٥) الألوسي، **الضرائر**، ص١٨٤.

(٦) البغدادي، **الخزانة**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج٥، ص١٠١.

أماليه حيث قال[١]: "وزعم بعض من لا معرفة له بحقائق الإعراب، بل لا معرفة له بجملة الإعراب، بأنّ ارتفاع "الفضل"، على المجاورة للمرفوع، فارتكب خطأً فاحشاً، وإنما "الفضل" نعت لـــ "الهلوك" على المعنى، كما ردّهما كذلك، أبو حيان الأندلسي في (التذكرة)[٢] حيث قال: "وليس رفع" الفضل" كما ذكر إتباعاً لـــ "الخيعل"، ولكنّ رفعه نعتٌ لـــ "الهلوك" على الموضع، لأنّ تقديره: "كما تمشي الهلوك الفُضُل وعليها الخيعل".

وأشار البغدادي في الخزانة:إلى أنّ الفراء، والحسن السكري، قد ذكرا في الهذليات[٣] :

"الفضل": ثوبٌ تلبسه المرأة في بيتها كالخيعل، فعلى هذا، فلا مجاورةَ، ولا إتباعَ على المحلّ" وذكر ابن الناظم في (شرح الألفية)[٤]: وزعم جماعة، أنه مرفوعٌ على المجاروة للمرفوع، الذي هو "الخيعل"، وهذا شيء لم يقل به أحدٌ من المحققين".

إنني أميل إلى ما ذهب إليه ابن جنّي، والسكّري في أنّ "الفضل" و"الخيعل"، كلمتان مترادفتان لمعنً واحد، وهو ثوب خفيف تلبسه المرأة في بيتها، وعلى هذا يكون "الفضل" من نعت "الخيعل"، وليس من نعت "الهلوك"، ولذلك، فلا حمل على الجوار، ولا إتباع على المحل، في هذه المسألة.

**المسِألة السابعة: الجزم على الجوار في جواب الشرط**

ذهب الكوفيون إلى أنّ جواب الشرط مجزوم على الجوار[٥]

وعلّلوا ذلك، بسبب مجاورته لفعل الشرط، وبأنه لازم له، ولا ينفك عنه، فلمّا كان بهذه المنـــزلة في الجوار، حمل عليه في الجزم، ودليلهم لذلك، أنه إذا حيل بينهما بـــ "الفاء"، أو بـــ "إذا"، عاد جواب الشرط إلى حالة الرفع، نحو قوله تعالى:

**﴿فمن يؤمنْ بربه فلا يخافُ بأساً ولا رهقاً﴾** [٦]

وقوله تعالى:

**﴿وإنْ تصبْهم سيئةٌ بما قدمتْ أيديهم إذا هم يقنطون﴾** [٧]

---

(١) ابن الشجري، **الأمالي**، **تحقيق : محمود الطناحي، ج٢، ص٢٢٢.**

(٢) أبو حيان الأندلسي، **تذكرة النحاة**، ص٣٤٦.

(٣) البغدادي، **الخزانة**، تحقيق عبد السلام هارون، ج٥، ١٠١ .

(٤) ابن الناظم، أبو عبدالله بدر الدين محمد (ت ٦٨٦هـــ/١٢٨٧م)، **شرح الألفية**، تحقيق د. عبد الحميد الـسيد، دار الجيـل، بـيروت، ص٤٢١ .

(٥) الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، ج٢، مسألة ٨٤، ص١٢٥ .

(٦) **الجن** : آية ١٣ .

(٧) **الروم** : آية ٣٦ .

وأنكر جمهور البصريين هذا الرأي، وذهبوا إلى أنّ الجازم لجواب الشرط هو حرف الشرط، لأنه يقتضي الفعل وجوابه معاً، وقد عزا السيرافي هذا الرأي لسيبويه، واختاره ابنُ عصفور(١).

وذهب الخليل، والمبرّد، إلى أنّ حرف الشرط يعمل في الفعل، وأنهما معاً "حرف الشرط، وفعل الشرط" يعملان في الجزاء، لأن حرف الشرط ضعيف، ولا يقدر على عملين مختلفين(٢).

وذهب الأخفش إلى أنّ فعل الشرط مجزوم بالأداة، وأنّ فعل الجزاء مجزوم بفعل الشرط وحده، بسبب ضعف الأداة(٣) ولأنّ فعل الشرط يقتضي الجواب، وهو أقرب إليه من الحرف، فكان عمله فيه أولى من الحرف".

وذهب أبو عثمان المازني، إلى أنّ الفعلين مبنيان على الوقف، وليسا مجزومين، وعلّل ذلك، بأنّ الفعل المضارع إنما أعرب لمضارعته للاسم، ولوقوعه موقعه، وجواب الشرط لا يقع موقع الاسم، لأنه ليس من مواضعه، ولذلك فلا بدّ أنّ يعود الفعل إلى أصله في البناء(٤).

ذكر ابنُ يعيش: "بأنّ المحققين من البصريين، يذهبون إلى أنّ حرف الشرط، هو العامل في الفعلين معاً، ولكن عمله في الجزاء يكون بواسطة فعل الشرط، بينما يكون عمله في فعل الشرط بلا واسطة"(٥).

إن العلاقة بين فعلي الشرط والجزاء، علاقةٌ تكامليةٌ من حيث المعنى، وحاجة كل واحد منهما للآخر، قائمةٌ على تسلسلٍ زمنيّ، في حدوث فعل الشرط أولاً، فالاجتهاد شرطٌ مسبقٌ للنجاح في قولهم:

"إنْ تجهتدْ تنجحْ"، ورغم أن الفعلين متجاوران، وأن العلاقة بينهما قوية، بحيث لا ينفك أحدهما عن طلب الآخر، كما يقول الكوفيون، إلاّ أنّ حاجتهما لحرف الشرط، لا تقل عن حاجة أحدهما للآخر، من حيث التركيب والمعنى، فهما بدونه لا يشكلان جملة مفيدة، ولذلك فإنني أميل إلى أن حرف الشرط هو الجازم لفعل الشرط وجوابه، لأنه يقتضيهما معاً، وهو مذهب سيبويه وجمهور البصريين .

**٥. الخلاصة**

إن ظاهرة "الحمل على الجوار"، ذات جوانب متعددة، منها ما يتعلق بالصرف، كالجوار المتصل، ومنها ما يتعلق بالنحو، كالجوار المنفصل، ومنها ما يتعلق بالبلاغة، كالإتباع والمزاوجة، وقد كان البحث

(١) الرضي الإستراباذي النحوي، رضي الدين بن محمد (ت ٦٨٨هـ/١٢٨٩م)، **شرح الكافية**، ج٤، ص٩١ .

(٢) **المصدر السابق**، ص٩١ .

(٣) الأنباري، أبو البركات عبدالرحمن بن محمد (ت ٥٧٧هـ/١١٨١م)، **أسرار العربية**، تحقيق : فخر صالح قدارة، ص٢٩٤.

(٤) الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، ج٢، المسألة ٨٤، ص١٢٥.

(٥) ابن يعيش، أبو البقاء موفق الدين (ت ٦٤٣هـ/١٢٤٥م)، **شرح المفصل**، ج٧، عالم الكتب، بيروت،ص٤١، و كـذلك الأشموني في شرحه على ألفية ابن مالك، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، ج٣، مكتبة النهضة المصرية، ٤١ .

محددا بظاهرة " الحمل على الجوار المنفصل في النحو"، والذي يتعلق بخروج الحركة الإعرابية للتابع، عن حركة متبوعه الحقيقي، فيأخذ بدلاً منها، حركة الاسم الذي يتقدمه بالمجاورة، وقد أخذت هذه الظاهرة سبيلها إلى أشعار العرب، وأقوالهم، كما أكّدت الشواهد القرآنية وجودها في النعت، والتوكيد، وعطف البيان، رغم اختلاف النحاة، حول شواهدها في عطف النسق، وكان الفرّاء يقبل السماع عن العرب، وينكر القياس، خلافاً لغيره ممّن قبل السماع والقياس، كما كان جمهور النحاة، يميل إلى قبول "ظاهرة الخفض على الجوار فقط، ويرفض الرفع، أو النصب، وكان اهتمامهم محصوراً في قبولها، أو رفضها، وذكر شواهدها، أو وضع شروطٍ لها، ولا يوجد –فيما أعلم- دراسة تعليلية، تبيّن أسباب ظهورها، أو تشير إلى وجود مؤثراتٍ صوتية، تؤثر في الكلمات، أو الحروف المتجاورة، فتكون سبباً في تأثير بعضها ببعض، ولا سيما إذا كان هناك تباين في النطق الصوتي لمخارج الحروف، كالذي يكون بين الكسرة والضمّة، خاصّةً إذا كان الفاصل بين الاسم التابع، ومتبوعه الحقيقي طويلاً، وقد أضاف ابن شقير في كتابه "الجمل في النحو" المنسوب للخليل، جانباً آخر لظاهرة الحمل على الجوار تمثل في النعت السببي، وعدّه جزءا من هذه الظاهرة، ومثّل له بالشواهد : " مررت برجل عجوزٍ أمُّه، وطالقٍ امرأتُه، وامرأةٍ شيخٍ أبوها "، وذكر بأن " عجوزاً، وطالقاً "، ليسا من نعت "الرجل"، وكذلك فإن "شيخاً " ليس من نعت "المرأة "، وكلٌّ ذلك، مخفوضٌ على الجوار، كقولهم :"هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ".

كما أضاف ابن جنّي، بعداً آخرَ لهذه الظاهرة، هو:"تجاور الأحوال في الزمان والمكان "، وذكر بأنه موضوعٌ غريب، لم يتطرق إليه أحد من النحاة قبله .

لقد ناقش البحثُ، ظاهرةَ "الحمل على الجوار المنفصل في النحو "، وبيّن اختلافَ النحاةِ حولَ هذه الظاهرة، "جوانبَها، وشروطَها، ومسائلَها، وقد حاولْتُ الإشارةَ إلى قوةِ العاملِ الصوتيّ، والتدليلِ على أثرِهِ في خروجِ الحركةِ الإعرابية، للتابعِ عن متبوعهِ الحقيقي، وربطها بالاسم المتقدّم الذي يجاور ذلك التابع.

وبذلك يكون البحث قد توصل إلى غايته المرجوه، بتعليل ظاهرة خروج التابع في حركته الإعرابية، عن متبوعه الحقيقي، متأثرا بالحركة الإعرابية للمتبوع المجاور، تعليلا صوتياً معززاً بطول الفاصل بين التابع ومتبوعه الحقيقي، و عدم ظهور الحركة الإعرابية على المتبوع الحقيقي، و التباين الصوتي في نطق الحروف، كالذي يكون بين الضمة و الكسرة .

# صورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات

د. يوسف محمود عليمات *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٩/١٨ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١٢/١٠


## ملخّص

غاية هذه الدراسة فحص صورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات ومعاينتها في ضوء معطيات النقد الثقافي Cultural Criticism. وتكمن جدة الدراسة في أنّها تتخذ من النصّ الشعري أداة لكشف الأنساق الثقافية والأيديولوجية المضمرة في بنيته العميقة، وهو الأمر الذي لم تحققه الدراسات السابقة في قراءتها لشعر ابن قيس الرقيات، التي طالما تحدثت عن مذهب الشاعر السياسي وكذلك رؤاه السياسية بدون استكناه النص الشعري، وتقديم القراءات الفاحصة التي تكشف بمزيد من التفصيل الفكر الأيديولوجي لدى الشاعر.

وقد شكل المكان في شعر ابن قيس الرقيات ظاهرةً تستحق الدراسة من وجهة نظر الناقد الثقافي، بوصفه علامةً ثقافية أيديولوجية مكثفة قابلة لتوليد الأنساق النامية ذات المضامين الأيديولوجية، والتي تبين جدليات الصراع بين الشاعر والسلطة الأموية، حيث اتخذ الشاعر من ثيمة Theme المكان وتحولاته موضوعاً لرصد جدليات هذا الصراع.



## Abstract

### The Image of Place in The Poetry of Ibn Qays aL-Ruqayyat
### (A Critical/Cultural Study)

**Dr. Yousef M.Olayimat**

This study aims at examining the image of place in the poetry of Ibn Qays Al- Ruqayyat in the light of the basics of cultural criticism. The significance of this paper lies in its taking the poetic text as an instruments to reveal the cultural and ideological categories inherent in the depth of its structures. Previous studies have failed to achieve this when reading into the poetry of this poet. They often dealt with the poet's political ideology and vision without delving deep enough into the poetic texts and without providing scrutinizing readings that reveal, in greater detail, the poet’s mind and ideology.

The image of place in the poetry of Ibn Qays Al- Ruqayyat constitutes a phenomenon worthy of study from the point of view of the cultural critic; since it is a cultural/ ideological condensed phenomenon capable of generating further ideological progressions. Such potential interpretative progressions clarify the arguments of struggle between the poet and the Umayyad authorities, since the poet has taken the theme of place as a vantage point from which he monitors the arguments of this struggle.


---

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية.

**١ - ١ مهاد نظري: في مفهوم النقد الثقافي**

يعد النقد الثقافي Cultural Criticism من أبرز الاتجاهات النقدية المؤثرة في قراءة الخطابات الأدبية والثقافية في مرحلة ما بعد البنيوية.

ويسعى هذا النقد بناء على مسلماته الفكرية وطروحاته الأيديولوجية إلى مساءلة البنى النصية بوصفها حوادث ثقافية، ومن ثم اكتناه أبعادها ومضمراتها النسقية، التي تبدو هي الأخرى على وشيجة تامة بالسياقات الثقافية والظروف التاريخية التي أنتجتها.

فالمؤسسة، ونظام الإشارة، والأيديولوجيا، والجنوسة، والهوية، والقضية الاجتماعية، والآخر: هذه المفاهيم الاستثنائية بل المتواشجة باتت تجهز المصطلحات الضرورية المحددة التي يجب أن تناقش في إطار النصيّة[١].

ولهذا، فإنّ النقد الثقافي كما يصفه فنسنت ليتش V.Leitch "يوظف المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والمؤسساتية، من دون أن يتخلّى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي"[٢].

ولا شك في أن " التعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي يعني وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى"[٣]. أي أنّ النصّ يصبح علامة ثقافية تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها"[٤].

ولذلك ترى القراءة الثقافية في سيرورتها النقدية أنّ النصوص الأدبية بما تتضمنه من شيفرات جمالية ليست بريئة؛ إذ إن التشكيلات الجمالية والصور الفنية التي تمثل نسيجاً كلياً لتلك النصوص، ليست سوى مظهر وهمي خادع يضمر في جوانيته أنساقاً مخاتلة تتعلق بالمجتمع والثقافة والأيديولوجيا.

وقد أشار تيري إيجلتون Terry Eagleton إلى أنّ ثمة أنساقاً أيديولوجية معينة تتوارى في بنية النص الأدبي، بحيث"تقدم هذه الأنساق نفسها في العمل بوساطة أشكال متنوعة، وذلك من خلال "اللغة العادية المألوفة" والرمز والاصطلاح المتعارف عليهما، وعبر شيفرة الإدراك الحسي، وعبر نتاجات صنعية

(١) Easthope, Antony, **Literary into cultural studies**, Routledge, London and New York, 1994, p.71.

(٢) الغذامي، عبد الله ، النقد الثقافي –**قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي(بيروت-الدار البيضاء)، ط٢، ٢٠٠١، ص ص ٣١-٣٢، والمرجع الذي يحيل إليه:

Leitch, V.B: **Cultural Criticism, Literary Theory, Post-structuralism**, Columbia University Press, New York, 1992,IX.

(٣) حمودة، عبد العزيز ، **الخروج من التيه-دراسة في سلطة النصّ**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٩٨/نوفمبر ٢٠٠٣، ص٢٥٩.

(٤) **المرجع نفسه**، ص٢٥٩.

أخرى"[١]. ويرى إيجلتون أنّ الأيديولوجيا النصية "تعرض نفسها أيضاً في أشكال أكثر إتقاناً في الصياغة؛ أي في هذه الصيغ الجمالية والسياسية والأخلاقية وغيرها من الصيغ الخاصة التي ربّما تتخلل "اللغة العادية"، ولكنها في الوقت نفسه تنبثق من هذه اللغة بوصفها بلورة استثنائية متميزة للمعنى"[٢].

وبما أنّ النصّ، كما يقول إيجلتون، هو بصورة عامة وحدة معقدة من صيغ الإنتاج الجمالي فلربما يدمج، بسبب من ذلك، طقماً من العلاقات المتباينة التي تتضمن صراعات متبادلة مع أشكال معطاة له من قبل بنية دلالتها"[٣].

ومن هنا، فإن النقد الثقافي "يحاول في تعامله مع النصوص الأدبية، إبراز الصراع الطبقي الدائم الذي تحاول كلّ طبقة ترسيخ القيم الثقافية التي تخدم مصالحها"[٤].فالصراع بين الخطابات المختلفة، وكذلك المعاني والتعريفات المختلفة في إطار الأيديولوجيا عادة ما يكون صراعاً ضمن المدلولات: صراعاً من أجل امتلاك الإشارة التي تمتد لتشمل حتى الأماكن الدنيوية للحياة اليومية"[٥]. ولأنّ الإشارة في النص الأدبي تكون،عادة، حرة وعائمة وجدلية، فإن الأنساق التي تولدها تبدو هي الأخرى في حركة ضدية دائبة من أجل خلق عوالم موضوعية لا نهاية لضديتها. ولهذا فقد ذهب بول دي مان Paul de Man إلى أن "الشكل الأدبي هو حاصل التفاعل الجدلي بين البنية التصورية لما قبل التعرف والقصد في كلية العملية التأويلية، ومن الصعوبة بمكان الإمساك بهذا الجدل"[٦] ويبين دي مان أن فكرة الكلية هذه "توحي بأشكال مغلقة تجاهد من أجل الأنساق المنظمة المتماسكة، ولها في الأغلب ميل لا يقاوم للتحول إلى بنى موضوعية"[٧].

إنّ النص الأدبي قادر على إنتاج الأنساق الأيديولوجية المحتملة نظراً للعلاقة الحميمة التي تربط النص وأنساقه الأيديولوجية المضمرة بالثقافة. وهكذا فإن كل مظاهر الثقافة تمتلك قيمة سيميوطيقية، كما أن معظم الظواهر المفترضة على الرغم من كونها مستعارة يمكن أن توظف كإشارات: أي بوصفها عناصر

---

(١) إيجلتون، تيري، **النقد والأيديولوجية**، ترجمة: فخري صالح، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ص١١٢.

(٢) **المرجع نفسه**، ص١١٢.

(٣) **المرجع نفسه**، ص١٣٤.

(٤) ينظر: حمودة، عبد العزيز، **الخروج من التيه** (مرجع سابق)، ص٢٦٢.

(٥) Hebdige, Dick, **From Culture to Hegemony, Literary Criticism** (Literary and Cultural Studies), by:Robert Con Davis and Ronald Schleifer, Addison Wesley Longman, Inc , 4th Edition, 1998, p.662.

(٦) دي مان، بول، **العمى والبصيرة-مقالات في بلاغة النقد المعاصر**، تحرير: فلادغوزيتش، ترجمة: سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٦٨.

(٧) **المرجع نفسه**، ص٦٨.

في أنظمة الاتصال محكومة بوساطة قوانين دلالية، وشيفرات لا تكون مدركة بشكل مباشر في التجربة(١). وهذه الإشارات تكون مبهمة بسبب الروابط الاجتماعية التي تصور في صيغ مغـايرة، ولأن ثمـة بعـداً أيديولوجياً لكل هذه الإشارات(٢).

وبناء على ذلك، فإن تأويل هذه الأنساق الثقافية والإشـارات الأيديولوجيـة في بنيـة الـنص، يستوجب تكوين جهاز معرفي شمولي من قبل الناقد الثقافي أو الناقد المختلـف Dissident Critic، حتى "يتمكن من إعادة قراءة هذه المفاهيم والأنساق الثقافية بفعل القراءة الفاحـصة Critique، الـتي تكشف هذه الأنساق مثلما تكشف دلالاتها النامية في إطار فكرة الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية المختلفة"(٣).

وانطلاقاً من مفهوم الأيديولوجيا كما يتجلى في النقد الثقافي، فإن الناقد الثقافي يـرى في هاتـه الدراسة أنّ المكان في شعر ابن قيس الرقيات يتضمن في بنيته العميقة علامات أيديولوجية، وأنساقاً ثقافيـة مراوغة تتعلق بموقف الشاعر السياسي من قضية الخلافة بعد أن نقل الأمويون مركزها إلى الشام.

وقد وظف الشاعر المكان بوصفه بنية جمالية مخاتلة تضمر في شـيفراتها عـدداً مـن المفـاهيم الأيديولوجية المجسدة لرؤية الشاعر السياسية، من قبيل التحولات المكانية الحجاز/بلاد الـشام، والـصراع السياسي بين قريش وبني أمية حول الخلافة، ورفض الشاعر لسياسات الاستقطاب والاستحواذ والاستبداد كما تجلت في ممارسات السلطة الأموية.

ويلحظ الناقد الثقافي في سياق ما تقدم أنّ صورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات لا تشكل مقطعاً شعرياً منفصلاً في مضامينه النسقية والأيديولوجية عن جسد النص بكلية مقاطعه، وإنّما تتعـدى فاعليـة المقطع المكاني في القصيدة حدود الصورة المكانية وتتجاوزها إلى غيرها، بحيث نكتشف بعد الفحص القرائي أن ثمة علائق سببية تتحرك في بنية القصيدة منذ مفتتحها إلى منتهاها.

**٢ - ١الإجراء النقدي: صورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات**

يشكل المكان في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات ظاهرةً لافتةً للانتباه؛ إذ يلحظ الدارس لشعره أنّ معظم قصائده تحتفي في مقدماتها برؤية خاصة للشاعر تجاه هذا المكان بأبعاده الرمزية والنسقية الناميـة في بنية النص الشعري.

(١) Hebdige, Dick, **From Culture to Hegemony**, P.660.

(٢) **Ibid**, P. 660.

(٣) عليمات، يوسف، **جماليات التحليل -الثقافي- الشعر الجاهلي نموذجاً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (عمـان-بـيروت)،ط١، ٢٠٠٤،ص٣٠.

ولعلّ في هذه التجليات الفاعلة لصورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات ما يسمح للدارس بتأويل الشيفرات النسقية التي تضمرها التشكيلات المكانية، التي تحوّل بدورها المكان إلى حادثةٍ ثقافية مركزية تتوسل بجماليات اللغة وإشاراتها؛ لإخفاء المواقف الفكرية والأيديولوجية التي يتبناها الشاعر.

يقول ابن قيس مادحاً عبد الملك بن مروان(١):

ما هاجَ مِنْ مَنْزِلٍ بذي عَلَمِ — بينَ لِوَى الَمنْجُونِ، فالثَّلَمِ
فَبِئْرِ قَوٍّ ، عَفَتْ معارفَ مَبْـ — داكِ بها ، الغادياتُ بالرِّهَمِ(٢)
لم تُبْقِ منها الرِّياحُ مَعْلَمَةً — إلاَّ بقايا الثُّمَامِ والحُمَمِ(٣)
وقفْتُ بالدَّارِ ما أُبيِّنُها — إلاَّ ادِّكاراً، تَوَهُّمَ الحُلُمِ
بادَتْ وأقْوَتْ مِن الأنيسِ، كما — أَقْوَت محاريبُ دارسِ الأمَمِ(٤)
واستَبْدلَ الحَيُّ بَعْدَهَا إضَماً — هيهاتَ غَمْرُ الفُراتِ مِن إضَمِ(٥)
دارٌ بِدارٍ، وجِيرَةٌ حَدَثُوا — واللهُ يقضي فَضَائلَ الَطِّعَمِ

ما من شك في أن الشاعر في هذه الأبيات يحذو حذو الشعراء الجاهليين الذين كانت اللحظة الطللية تمثل تقليداً فنيّاً لازباً في افتتاحيات قصائدهم. وقد اقترن مشهد الوقوف على الأطلال ووصف معالم المكان في الشعر الجاهلي برحلة المرأة والصّحْب والقبيلة، الأمر الذي يدفع الشاعر الجاهلي إلى تأسيس طقسية بكائية تجسّد معنى الفقد من جهة، وتعاين جدليات الصراع الإنساني مع مفردات الوجود.

وبناءً على هذا، فإن القراءة الثقافية الفاحصة لمقدمات ابن قيس الطللية تثبت أنّ الشاعر كان قد سارَ على نهج القصيدة الجاهلية حقاً من حيث الوقوف على الطلل ومن ثم تصوير الانفعالات الذاتية إزاء المشهد الطللي، ولكنّ القيمة المتحصلة بفعل هذا التوظيف لموتيف الطلل تكمن في أنّ الشاعر أبدع في خلقِ أنساقٍ جديدةٍ تتغاير بالنتيجة مع تلك التي يشي بها موتيف الطلل في الشعر الجاهلي.

فالمكان عموماً والطلل تخصيصاً يقترنان في ثقافة الشاعر بالموقف السياسي إزاء التحوّلات التي أحدثها الصراع التاريخي بين بني أميّة والزبيريين، فقد كان ابن قيس الرقيات من أنصار عبد الله بن الزبير

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرّقيات بين السياسة والغزل -تحقيق ودراسة**، مكتبة لبنان ناشرون-الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان،(لبنان، مصر) ط١، ص١٨٧.

(٢) الغاديات بالرهم: السحب الماطرة.

(٣) الثمام: الخيام ؛ الحمم: الفحم.

(٤) المحاريب: المساجد تعمل من حجارة منقورة، فترفع عن الأرض، فلذلك تبقى، وهي النصائب.

(٥) إضَم: جبل، والوادي الذي فيه المدينة، عند المدينة يسمى القناة، ثم ما كان أسفل ذلك يسمى إضماً.

وأخيه مصعب، كما كان ظاهر العداء لخلفاء بني أميّة على الرغم من امتداحه لهم. وينضاف إلى ذلك أنّ الشاعر كان كما يظهر شعره داعية لفكرة السلطة القرشية- أي أن تعود الخلافة إلى قريش كما كانت في الماضي، "ولعلّ في قرشية ابن قيس، ما فسر لنا كرهه لبني أمية وتغيره عليهم، فقد أيقن أنهم لم يعودوا صالحين لولاية المسلمين، وقد أوشكوا بما أثاروه من حروب بين القرشيين –أن يذهبوا بقريش ويقضوا على وحدها، ويمكنوا لغيرها من القبائل المنافسة التي ظلت تحسد قريشاً، وتتطلع إلى سلطانها في الجاهلية والإسلام، وقد تركت هذه الحروب في نفس الشاعر القرشي حقداً شديداً على بني أمية..."(١).

وتأسيساً على هذا، فإنّ حدث العفاء المكاني في الأبيات السابقة أثار حفيظة الشاعر من زاويتين: الأولى، أنه دفعه إلى التساؤل " ما هاج من مترلٍ بذي عَلَمٍ..."، وهذا الاستفهام في حدّ ذاته يشي برغبةٍ نفسية عارمة في البحث المعرفي عن علّة التحوّل الذي أصاب المكان. والثانية: أنّ هذا التساؤل يعّبر عن دهشة الشاعر وانفعاله بسبب هذه الشمولية التي أخذت تطغى على حدود المكان:

| | |
|---|---|
| مـا هـاجَ مِـنْ مَنْـزِلٍ بـذي عَلَـمِ | بينَ لِوَى المَنْجُونِ، فالسَّلَـم |
| فَبِئْرِ قَـوٍّ ، عَفَـتْ معـارفَ مَبْـ | داكِ بهـا ، الغاديـاتُ بـالرِّهَمِ |

إنّ التحوّل الطارئ على صفحة المكان الطللي يضحي نسقاً مضمراً يرمز إلى تحوّل الخلافة من المكان المهد /الحجاز-قريش إلى المكان الجديد /بلاد الشام-بنو أميّة. وإذا كانت الأمطار ومثلها الرياح قد أسهمت في تغيير معالم المكان/صورة الإيجاب إلى مشهد السلب والتدمير، فإنّ الأمطار والرّياح تتحولان ، على المستوى الرمزي، إلى أدواتٍ نسقيةٍ توحي بالفعل التدميري السلطوي الذي مكّن بني أميّة من تحويل دار الخلافة مكانياً (الحجاز – بلاد الشام).

ومن هنا فإن الأمطار وكذلك الرياح التي أشار إليها الشاعر ترمز نسقيّاً إلى قوة الثورة الأمويّة التي أقصت فكرة الخلافة القرشية ونزوعها إلى التمركز المكاني المقدّس في الحجاز، إذ تمكنت سلطة بني أمية من تحويل المكان المعرفة "عفت معارف مبداك بها..." إلى مكانٍ مجهول وهامشي، مثلما أسهمت رياح ثورهم في الوقت نفسه في تحقيق معنى التشرّد الإنساني، الذي لا يخلّد في الوعي إلاّ صورة الحقد الأسود والرغبة في الانتقام:

| | |
|---|---|
| لم تُبْـقِ منـها الرِّيـاحُ مَعْلَمَـةً | إلاّ بقايـا الثُّمَـامِ والحُمَـمِ |

ونلحظ الشاعر في الأبيات اللاحقة يصف لنا بدقة ما أصابَ الدارَ (دار الخلافة القرشية) من تغيّراتٍ، وذلك من خلال لحظة الوقوف الراصدة لمشهدِ التحوّل المكاني من الزمن الماضي الجميل إلى الزمن

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٥٠.

المأساوي آنياً.

لقد تبدّلت معالم الدار/ الحجاز، فلم يتمكن الشاعر من معرفتها بعد أن كانت تزخر بقيمة الحياة التي أصبحت في رؤية الشاعر في البرهة الآنية حلماً وهميّاً تنتفي فيه خصوصية الوجود الإنساني.

ويمضي الشاعر في توصيف ما طرأ على الدار/ الحجاز من تحول جذري سالب، وهو ما يبدو لأول وهلة في دلالة الأفعال الماضوية "بادت، وأقوت..، واستبدل.." التي تشي باكتمال الفعل التدميري للمكان وتحققه.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الأفعال الماضوية هذه تخفي في دلالتها نسقاً استعلائياً وقمعياً يحيل إلى الآخر/ بني أمية الذين قتلوا الحياة الإنسانية في الحجاز، فحوّلوا الحضور الإنساني في ذلك المكان إلى غيابٍ مطلق، فأصبحت حضارة المكان نتيجة لذلك صحراء موحشة تغيب عنها معاني السعادة والأنس والطمأنينة.

وفي إطار حديثنا عن صورة الاضطهاد الإنساني كما تتجلى في الدلالات السلبية للأفعال الماضوية "بادت...، وأقوت... واستبدلت"، لا بدّ من الوقوف عند قولة الشاعر في عجز البيت الخامس" أقوت محاريب دارس الأمم" التي تشكل في نظر الناقد الثقافي جملة ثقافية محمّلة بالمضمرات النسقية الدالة.

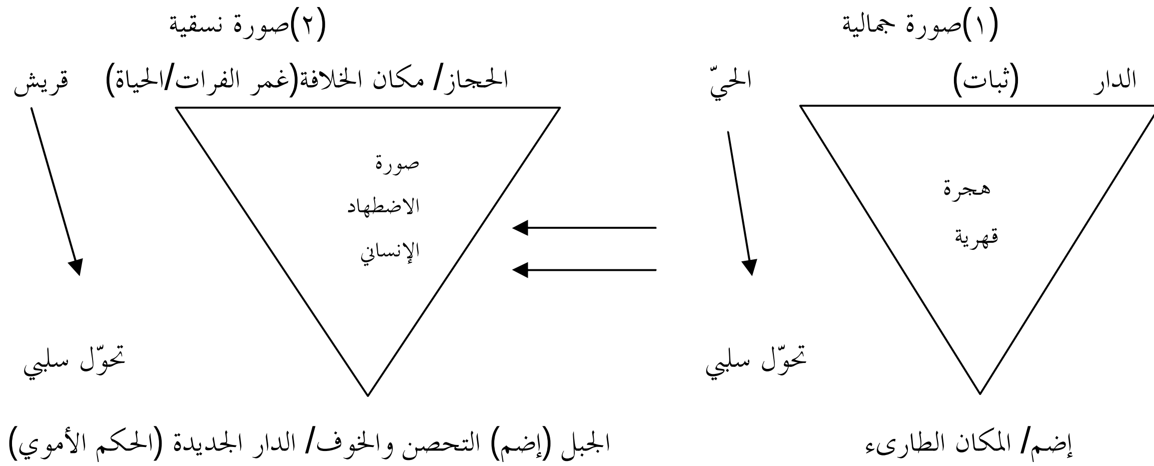
فكلمة المحاريب في هذه الجملة الثقافية تتصل في بعدها الرمزي بالمكان المقدّس، لا سيما أن المحراب يكتسب في الثقافة الإسلامية خصوصية دينية مهمة، فهو –أي المحراب يوجد عادة في مكانٍ ضمن حدود المسجد ليشير إلى القبلة التي يتوجه إليها المسلمون في صلاتهم.

وبناء على هذا المعنى الظاهر، فإنّ المكانة الدينية للمحراب ترتبط بطريقة نسقية بالمكانة الدينية للحجاز ولقبيلة قريش كما يرى الشاعر. وهذا يعني أن السلطة الحقيقية في رؤية الشاعر يجب أن تكون للحجاز/ لقريش، نظراً للمكانة الدينية التي تحظى بها في نفوس المسلمين. بيد أنّ الشاعر يعمد بفعل لجوئه إلى اصطناع المضمر النسقي في شعره إلى تعرية الضدّ/ السياسة الأموية، ويحرص على رصد انتهاكاتها وإساءاتها لحرمة المقدّس/ الحجاز، من خلال تصوير مشهد التلاشي الإنساني والمكاني الديني.

وأمّا حالة الاستبدال المكاني كما تبدو في قول الشاعر:

لم تُبْقِ منها الرِّياحُ مَعْلَمَةً        إلاَّ بقايا الثُّمَامِ والحُمَمِ

فإنّها تكشف للدارس طبيعة الفعل القمعي الذي تمارسه السلطة الأموية تجاه الإنسان في الحجاز، فالحيّ/ كما يبدو في البيت السابق يضطر إلى هجرة المكان المتحوّل، واستبداله بمكانٍ جديد تتوافر فيه أسباب الأمن والحياة خوفاً من عقاب بني أمية.




ويبدو انفعال الشاعر إزاء هذه الممارسات السلطوية على الإنسان والمكان واضحاً، من خلال إحساسه بالمفارقة الحادّة بين صورة المكان في الماضي "غمر الفرات- حضارة المكان-الحياة" وصورته في اللحظة الطللية/ صورة الطمس الإنساني والمكاني "إضم-وعورة المكان ورهبة الإنسان –الموت".

ولا غرو في أن هذه المفارقة تعبّر، إشاريّاً، عن رفض الشاعر لتحولات المكان؛ لأنّ العلاقة التي تربطه بأهل المكان تبدو علاقة روحيّة قائمة على مفهوم الجيرة والقرابة " دارٌ بدارٍ، وجيرة حدثوا". ولا غرابة في هذا الأمر ما دام المكان، كما يقول غاستون باشلار، يرتبط في الثقافة الإنسانية بقيمة الحماية التي يمتلكها، والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية –قيماً متخيلة سريعاً ما تصبح هي القيم السائدة(١).

لقد أسهمت اللغة الشعرية المراوغة لدى الشاعر في نسخ المعاني الجمالية والمدحية ونقضها كما تبرز في ظاهر النصّ، إذ تتحوّل موضوعة الطلل إلى نسقٍ فكري أيديولوجي بفعل توظيف رؤى الشاعر للمعاني المتعلقة بمفهوم الهدم والتدمير، واستثمارها في توليد رؤى سياسية خاصة به. ولذلك، فإن الأنساق المتوارية خلف المعنى الجمالي السطحي تسهم، من جهة أخرى، في نقض فكرة المديح التي خصّ بها الشاعر الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان في هذا النص، على الرغم من أن المدحة ذاتها لم تخل من جانب المضمر النسقي المتصل بالهجاء.

يقول الشاعر، مثلاً، في مدح عبد الملك بن مروان في النص نفسه:

أحلَّـك الله والخليفـةُ، بالـ غوطـةِ، داراً بها بنـو الحكَـمِ
المـانعو الجـارَ أن يُـضام ، فمـا جـارٌ دعـا فـيهمْ بِمُهْتَـضَمِ

(١) ينظر: باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت، ص٣٧.

والوارثو مِنبَر الخلافَةِ، والـ موفُونَ، عند العهودِ بالَذِّمَمِ
والجابرو كَسْرِ من أرادوا، وما الـ كَسْرُ الذي أوهنوا بمُلتَئِمِ

تظهر القراءة الفاحصة لهذه الأبيات أن ثمة تغايراً بيّناً بين صورة المكان في مقطع المقدمة الطللية التي استهل بها الشاعر قصيدته، وصورة المكان في مقطع المديح. فالمكان في المقطع الأول يتسم بالسكونية والعدم والحركية نحو السلب والمجهول، وهو ما يعني أنّ مركزية الخلافة المتمثلة في وحدة قريش وثباتها في إطار مكاني محدد/ الحجاز تتميز بالتشتت والانغلاق.

وأمّا صورة المكان في مقطع المديح، فإنها تتحرك نحو الثبات والتمركز في حدود المكان، وهذا ما يتجلى للمتلقي في قول الشاعر:

أحلَّك الله والخليفةُ، بِالـ غوطةِ، داراً بها بنو الحكَمِ

فالدار الجديدة/ بلاد الشام التي حلّ بها الشاعر بفعل القدر وسلطة الخليفة على حدّ سواء "أحلك الله والخليفة..."، هي في حقيقتها نتيجة للفعل التدميري الذي حلّ بالدار الأولى/ الحجاز كما مرّ بنا في بداية النصّ.

ويبدو أن مسألة حلول الشاعر في المكان الجديد/ الشام حسب دلالة الفعل "أحلك"، لم تكن إراديّة بقدر ما كانت إلزاميّة يتحقق فيها معنى الصيرورة الذي تركن فيه الذات إلى الاستسلام والخضوع نظراً لغياب الحرية والإرادة. وإذا كانت حركة الإنسان في المكان الأوّل سلبية تعكس مظاهر الخوف والتبدّد والفناء بسبب تأثير صورة المكان "جيرة حدثوا"، فإن هذا المعنى السلبي لا يبدو فاعلاً ومتحققاً في مقطع المديح. فالإنسان في ظل الخلافة الجديدة/ بني أميّة في حالة منعةٍ وأمن ما دام وفيّاً للسلطة وداعياً لمبادئها:

المانعو الجارَ أن يُضام ، فما جارٌ دعا فيهمْ بِمُهْتَضَمِ

ويكشف مقطع المديح في هذا النصّ عن جملة من الأنساق المخاتلة التي يوظفها الشاعر لإبراز قبحيات السلطة وعيوبها. فالأمويون، في رؤية الشاعر، أسسوا خلافتهم على فكرة الوراثة، أي أن الحكم لا يكون إلاّ في سلالتهم " والوارثو منبر الخلافة...، داراً بها بنو الحكم". وفي هذا المعنى نقد مضمرٌ للسلطة الأموية، لأن الحكم يكون مقصوراً عليها وحدها، وبهذا تكون سلطتها استبدادية تخرج على نظام الشورى والإجماع، ولأن حكمها يخضع الآخرين بفعل تكريس منطق القوة:

والجابرو كَسْرَ من أرادوا، وما الـ كَسْرُ الذي أوهنوا بمُلتَئِمِ

إنّ لغة الشاعر في مقطع المديح تشكل حيلة نسقية مخاتلة ظاهرها المدح وباطنها النقد والقــدح. فالخلافة التي آلت إلى بني أمية كانت محصلة للحدث التدميري الذي أصاب المكان الحجــازي، والــذي تحوّلت فيه الخلافة القرشية إلى أطلال، وتهدّمت بفعله المحاريب التي أصبحت شاهدة على حقيقة الاستبداد الأموي الذي انتهك حدود الديني المقدس.

ولعلّه من المنطقي أن يلجأ الناس إلى سلطان الخلافة الجديدة بعد أن خضعوا لممارساتها القمعيــة، التي سلبت ديارهم الحجازية خصوصية الأمن والحياة. وقد عبّرت ألفاظ الشاعر عن هذه المعاني مجتمعة في أكثر من موضع داخل البنية المقطعية للمديح. فعندما يصف الشاعر بني أمية بأنهم "الجــابرو كــسر مــن أرادوا"، فإن هذا يعني بصورة إيمائية أنّ من يعلن ولاءه وانتماءه للسلطة الأموية يحظى بنعمة البقاء وفقــاً لإرادة السلطة، ويخرج من محنة التشرد والانكسار التي مرّ بها النموذج الإنساني في المقطع الطللي. وأما من يقف في وجه هذه السلطة، أو يتبجح بإعلان تمرّده عليها أو الخروج على نظامها ومعارضتها، فإنه، مــن دون شك، سيواجه عقاباً قاسياً يؤدي به إلى الذل والانكسار والموت.

ونلحظ الشاعر في مقطع المديح يركزّ بشكل واضحٍ على مفردات القوة والجبروت والكرم في عالم الممدوح. وتبدو هذه المفردات في رأي الشاعر زائفة وخادعة، إذ إنّ هذه الصفات الشكلية جاءت نتيجــة للتحوّلات التي حدثت في مشهد الطلل. أي أنّ سياسة بني أمية في التعامل مع أهل الحجاز قائمة في منظور الشاعر على ركنين هما: القوة والكرم. فهم يوظفون عامل القوة لكي يجبروا الآخرين على الإذعان لهــم والتعوّذ بهم:

فَهُـــــم إذا جلَّلَــــــتْ مُدَجِّيَـــــةً ... نجـــــوم ليـــــلٍ تـــــنيرُ في الظُّلَـــــمِ
تحـــــبّهم عـــــوّذ النـــــساءِ، إذا ... أبـــدى الَعـــذارى مواضـــع الخَـــدَمِ

وأمّا نسقية خطاب الكرم عند ابن قيس الرقيات فإنّها تستتر وراء الدلالة الأولية لمفهوم الكرم، إذ ينطوي فعل الكرم لدى الممدوح على لعبة خادعة ومموهة تمارسها السلطة ضد الجماهير رغبة في استمالتها، ومن ثم الاستحواذ على تأييدها بفعل تكريس ثقافة الكرم والمال:

منـــــهم إمـــــامُ الهـــــدى، لـــــه نِعَـــــمٌ ... عنـــــدي، وأيْـــدٍ تَـــصوبُ بالـــدِّيَمِ
................................................ ...............................................
الواهـــــبِ البِـــــيضَ كالظِّبـــــاءِ، عَليـــــــ ... هـــا الـــرَّيْطُ، والـــشَّاحياتِ في اللُّجُـــمِ(١)

(١) البيض: يريد الجواري اللواتي لا عيبَ فيهنّ؛ والريط: جمع ريطة، وهي كل مُلاءة غير ذات لفقين، كلها نسج واحد وقطعة واحدة، أو هي كلّ ثوب ليّن رقيق كالرّائطة، شاحيات: فاتحات أفواهها؛ أي تفتح أفواهها إذا كانت ملجمة.

والمائــــةَ المُطَفَـــاةَ يَحفِزُهـــا الـــــ رّاعي، وبالفَحْـلِ، وَسْـطَهَا، الـسَّدِمِ[١]
أمْــــسَى عيـــالاً لَــــهُ البَرِيَّــــةُ، في أَكْنَـــافِ لا ضَـــيِّقٍ ولا بَـــرِمِ[٢]

وهكذا تبدو ثقافة الكرم، من وجهة نظر السلطة، مجديةً في تحقيق الأهداف النفعية المتوخاة، بحيث تضحي هذه السلطة ممارسة لدور النظام الأبوي Patriarchy الذي ينظر إلى الناس بوصفهم عبيداً وعيالاً "أمسى عيالاً له البريّة"، يجب عليهم تقديم القرابين والتضحيات من أجل بقاء السلطة وديمومة نفوذها.

ومن اللافت للنظر في خطاب المديح أيضاً، أنّ الشاعر يحرص على تذكير الخليفة بنسبه القرشي، إذ يقول:

أنتّ البطـاحِيُّ مـن أميَّـةَ في الــــ بيْـتِ الـذي عَـزَّ سـاكنَ الحَـرَمِ[٣]

وبما أن الخليفة ينحدرُ من سلالة قرشية، فهذا يحتمّ عليه كما يرى الشاعر بأن يجعل مركز الخلافة في الحجاز، إذ إنّ عزّة الخلافة وشرعيتها لا تكون إلاّ فيها "...في البيت الذي عزّ ساكن الحرم". ولكنّ الخليفة يقوّض أحلام الشاعر بتحويله المكان الحجازي إلى أطلالٍ دارسة تعجُّ بالصراع بين ضدّين هما: الأمويون والزبيريون، كما يبدو في قول الشاعر:

لّمــا رَأوا بغــيَ قــومهم لَهــمُ إذْ قَطعُـوا مـن شـوابك الـرَّحِمِ
كانــت حــصوناً لهــم سـيوفُهُمُ وكــلُّ حــامي الحِفَــاظِ مُـسْتَلمِ

وبهذا التصور يمكننا القول إنّ صورة المكان التي رأيناها في وحدة الطلل متسمة بالسكونية والعدمية واللافاعلية، ألقت بظلالها على موقف الشاعر من الخليفة ممثل السلطة الأموية في وحدة المديح. فقد بات مركوزاً في ذهن الشاعر أن السلطة هي المسؤولة عن النكبة، التي ألغت شكل الحياة في المكان الحجاز أو عطلت سيرورتها باستحداث العلاقات الإنسانية القائمة على التوتر والصراع، كما بدا في علاقة السلطة الأموية، تاريخياً، بأهل الحجاز، وتحديداً الحركة الزبيرية المناوئة لها. ولذلك، فإن خطاب المديح يأخذ أبعاداً سلبية تهدف إلى تعرية أفعال السلطة، وكشف زيف ادّعاءاتها، وبالتالي هجو ممارساتها القمعية التي أدّت إلى

(١) حفزه: دفعه من خلفه، وأراد يسوقها الراعي؛ والسدم: الفحل الهائج.
(٢) البرم: الضجر.
(٣) البطاحي: نسبة إلى قريش البطاح، وهم الذين كانوا يسكنون الشّعب بين أخشبي مكة؛ وقريش الظواهر الذين يترلون خارج الشعب، وأكرمها قريش البطاح.

صنع التحوّلات السلبية في إطار المكان الحجازي الذي ينتمي إليه الشاعر.

وثمة نصوص في شعر ابن قيس الرقيات يتفاعل فيها حضور المرأة، بوصفها نَسَقاً ثقافياً أيديولوجياً مع المعطيات الرمزية للتشكيل المكاني، يقول ابن قيس الرقيات مثلاً[1]:

شَطَّت رقيَّةُ عن بلا ... دِكَ، فالهوى مُتَشاعِبُ[2]
وَغَدَتْ نَوَىً عنها، شَطوُ ... نٌ في البِلادِ وجانِبُ
واسْتَبْدَلَتْ بِيَ خُلَّتي ... إنّ النِّساءَ خَوالِبُ
ولَقّدْ تَبَدَّ لنا بها ... حَيَّا فَأَنْعَمَ راغِبُ[3]
فيما اسْتَقادُوا وفي البِلا ... دِ مَصَارفٌ ومَذَاهِبُ
دَعْها! وقُلْ فيما عَنَا ... كَ ولِلْخُطوبِ نَوائبُ

تقدم هذه الأبيات صورة لحالة التوتر في العلاقة بين الشاعر ومحبوبته رقية، إذ سرعان ما تؤول هذه العلاقة إلى الانفصال الذي تنهجه المحبوبة في رحيلها، رغبة منها في البحث عن عالم مكاني وإنساني جديد" شطّت رقية عن بلادك...، واستبدلت بي خلتي...".

إنّ مشهد التضاد بين الشاعر ورقية يتحوّل في القراءة الثقافية للنصّ إلى صراعٍ بين نسقين أيديولوجيين متعارضين، الأوّل يمثله رقيّة الرامزة إلى الخلافة الأمويّة، والنسق الثاني يجسده الشاعر العاشق في دعوته الدائبة للخلافة القرشية.

ومما يسوغ لنا منطقية مثل هذه القراءة في شعر ابن قيس الرقيات، أنّ ثمة ربطاً ذرعياً بين ثيمات النص يسمح للدارس باكتناه هذه العلاقة النسقية والجدلية داخل بنية النص الشعري.

ففي هذا النص، نجد أنّ الموقف الانفعالي للشاعر إزاء هجرة المحبوبة للمكان، يجابه بالرفض أولاً، وانتهاج أسلوبٍ مماثلٍ لما قامت المحبوبة من نأيٍ وانفصال ثانياً. وتتضح لغة الانفعال لدى الشاعر في قوله:

ولَقّدْ تَبَدَّ لنا بها ... حَيَّا فَأَنْعَمَ راغِبُ
دَعْها! وقُلْ فيما عَنَا ... كَ ولِلْخطُوب نَوائبُ

ويكشف الفحص القرائي لهذه الأبيات من زاوية أخرى، أنّ سلبية العلاقة بين الضدين النسقيين،

---

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢١.

(٢) شطت: غادرت وابتعدت.

(٣) أنعم: زاد.

رقية/الشاعر يتأسس على فكرة الاستبدال المكاني. فالمحبوبة تستبدل الشاعر بعالم مكاني-إنساني، ومـــذهبي كذلك "وفي البلاد مصارف ومذاهب"، مما يشي برفضها للمكان الذي يقيم فيه الشاعر العاشق والمذهب السياسي الذي يدعو إليه أيضاً. وهـــذا الصنيع يدفـــع الشاعر، كما نلحـــظ، إلى استحداث لغة الرفض والاستبدال لكي يعلن تنازله عن فكرة العشق والانتماء للمحبوبة / الخلافة الأموية. ووفقاً لهذا التـــصور، تذهب القراءة الثقافية إلى أنّ المرأة على تعدّد أسمائها وسماتها في شعر ابن قيس الرقيات" رقيـــة، وكـــثيرة، وعائشة، وسكينة، وأم البنين...إلخ"، ليست سوى أنساقٍ ثقافية متضادة يوظفها الشاعر قصد تبني موقفٍ حجاجي مضاد ومعارض لسياسة بني أمية.

ويلحظ الدارس أن جدلية المكان/ المحبوبة في مفتتح القصيدة تبدو على وشيجة تامّة بموضوع الفخر، يقول الشاعر مفتخراً[١]:

إنّــــي، وفي الـــدّهرِ الجَديـــ ... دِ عَجائـــبٌ وتجـــاربُ
بُــدِّلْتُ بَعْــدَ بَــني رَبيـــ ... عَــةَ والزَّمــانُ مُعَاقِــبُ
جــيرانَ سَــوْءٍ بَيْــنَهُمْ ... شَــطْرَ الزَّمــانِ عَقَــارِبُ
يَــسْتَأسِدُون علــى الــصّديـ ... قِ، وللعَــدُوِّ ثعالِــبُ
وكــذلكَ الأبْــدالُ مِنْـ ... هــا نَــازِحٌ ومُقــاربُ
والــدَّهْرُ فيــهِ لِمَــنْ تَفَكَّـ ... رَ عِبْــرَةٌ وعَجائِــبُ
إنْ يَــسْتَطيعُوا يــأكُلُو ... كَ وَهُــمْ لَــدْيكَ أقــارِبُ
حَاشَــى رِجــالٍ فــيهِمُ ... عَــنَ اذَى الــصَّديقِ تَجانُــبُ

تجلّي هذه الأبيات علاقة ضدية بين نسقين هما: صوت الشاعر "إني ..."/ وجيران السوء. ويـــأتي التوتر في هذه العلاقة بين الشاعر وجيرانه متواشجاً مع صورة التوتر التي ألفيناها بين الشاعر ومحبوبتـــه في بداية النص، ومنسجماً مع حركية الإنسان في إطار تكاملية المكان والزمان، إذ كانت العلاقة بين الـــشاعر ورقية في المقطع الأوّل متوترة بسبب المكان، في حين أن علاقة الشاعر السلبية بجيرانه جاءت مغلفة بإطـــارٍ زمني. ولأنّ المكان والإنسان بعدان من أبعاد الزمان فقط فإننا لا نراهما إلاّ بوصفهما موضوعاً للتغير، فهما لا يتجليان إلاّ في لحظة التغير أو في عملية التغير، هكذا يبرز المكان حين يكون طلـــلاً، أو لحظـــة رحيـــل الجماعة عنه، ويبرز الإنسان حين يسجل التغير سماته عليه، أي في حالة الشيب والانفصام عن الآخر[٢].

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢١٧.

(٢) أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة-نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي-البنية والرؤيا**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٣٢٤.

على أية حال، فإن المعاني النسقية التي ضمنّها الشاعر في وحدة المكان/المرأة تتكرر فعلاً في وحدة الفخر. فالمحبوبة في هذا النص تتخذ موقفاً سلبياً تجاه الشاعر، ينسجم تماماً مع موقف جيران السوء الـــذين أظهر الشاعر نفوره منهم. وبالتالي يتضافر النسقان: رقية/ الجيران ليشكلا معادلاً نسقياً لسلطة بني أميّة في رؤية الشاعر.

ويجسد صوت الشاعر في قوله:

إنّـــــي، وفي الـــــدّهرِ الجَديـــــــد عَجـــــــائبٌ وتجــــــــــــارِبُ

فداحة المأساة التي أصبح الشاعر يعيشها بفعل التحوّلات الإنسانية والمكانية والزمانية. فإذا كـــان الشاعر قد تمكّن من ترميم الذات بعد أن تخلت عنه المحبوبة، بإحداث عالمٍ إنساني بديل "ولقد تبدلنا بهـــا حيّاً..."، فإنه يصبح الآن خاضعاً لسلطة الزمن التي تفرض عليه عهداً جديداً "وفي الـــدهر الجديـــد..."، وتحوّلاً من عالمٍ إنساني جميل يألفه ويتمناه "بنو ربيعة/قريش" إلى عالم لا إنساني ممعنٍ في تكريس سياســة الظلم والقتل والاستبداد:

إنْ يَـــــــــستَطيعُوا يـــــــــأكُلُو كَ وَهُـــــــمْ لَـــــــدْيكَ أقـــــارِبُ

لقد ركّز الشاعر على فضح ممارسات السلطة الجديدة/ خلافة بني أمية، وهذا ما يتبدى من خلال النعوت السالبة التي وصمهم بها " جيران سوء...، يستأسدون على الصديق...، إن يستطيعوا يأكلوك...".

لذا فإن إحساس الشاعر بتخلي السلطة الأموية عن القيم الإنسانية التي تحفظ الحياة الكريمة الآمنة للإنسان، جعله حريصاً على تكرار الصوت الأنوي مرّة أخرى، حيث يقول(١):

إني امـــــــــرُؤٌ لا يَطَّـــــــــبي وُدِّي الخَليـــــــلُ الكـــــــاذِبُ(٢)
حَـــــــسَنُ الخَليقَـــــةِ والمــــودَّ ةِ مــــا اســـــتقامَ الـــــصاحبُ
هنَّأتُــــــه سِــــــلْمي وأَعْــــــ لَـــمُ بَعْــــدُ كيـــفَ أحـــارِبُ(٣)
عنـــــدي لِجَـــــامٌ للرِّجَـــــا ل، ومِخْلَـــــبٌ وكَلالِـــــبُ
مَـــــنْ أُلقِـــــهِ في رَأسِـــــهِ يُلْحِـــــحْ عَليـــــهِ القَاتِـــــبُ(٤)

---

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢١٧.

(٢) يطبي: يدعو، أي لا يدعوه.

(٣) السلم، الصلح.

(٤) القاتب: مقدم السنان.

وَيَلِـــــنْ وَيَنْـــــسَقْ لي كمــــا     ســــاقَ المطِـــــيَّ الرَّاكِـــــبُ
نحـــــنُ الـــــصَّريحُ إذا قُرَيـــــ     شٌ قـــــامَ منـــــها النَّاسِـــــبُ
مِـــــن سِـــــرِّها وأرُومِهـــــا     إذْ لـــــلأرُوم مَرَاتِـــــبُ[1]

يظهر صوت الشاعر في هذه الأبيات إدراكاً واعياً من لدنه لسلسلة التحوّلات السالبة التي أثارت قلقه وانفعاله. فالشاعر بات يعرف جيداً خداع السلطة ومراوغاتها، انطلاقاً من واقع التحولات التي مرّ بها. فقد رأينا كيف أن الشاعر أصرّ على استبدال محبوبته، فقابل القطيعة بالقطيعة، وهاهو الآن يؤكدّ ثباته على الموقف الفكري أو السياسي، من خلال رفضه للاتصال بالسلطة المراوغة التي تحاول استقطابه بشراء مودته وولائه"...لا يطبي ودّي الخليل الكاذب".

وقد أبدى لنا الشاعر في سياق الفخر الذاتي ملمحين إنسانيين دالين، أحدهما إنساني يعكس موقفاً إنسانياً نبيلاً يجسّد صورة التصالح الإنساني من خلال بناء علاقة إنسانية تقوم على الصدق والاستقامة:

حَـــــسَنُ الخَليقَـــــةِ والمـــــودَّ     ةِ مـــــا اســـــتقامَ الـــــصاحبُ

وأمّا الملمح الآخر، فهو لا إنساني يسعى الشاعر من خلاله إلى توظيف منطق القـــوة والعنـــف في تعامله مع جيران السوء/بني أمية:

عنـــــدي لِجَـــــامٌ للرِّجَـــــا     ل، ومِخْلَـــــبٌ وكَلالِـــــبُ
مَـــــنْ ألقِـــــهِ في رَأسِـــــهِ     يُلْجِـــــحْ عَليـــــهِ القاتِـــــبُ
وَيَلِـــــنْ وَيَنْـــــسَقْ لي كمــــا     ســــاقَ المطِـــــيَّ الرَّاكِـــــبُ

فالشاعر، إذن، يفخر بذاته في حالتي السلم والحرب، فهو يشيد لنفسه عالماً خاصاً تندغم فيـــه " الأنا" بـــ " النحن" قريش:

نحـــــنُ الـــــصَّريحُ إذا قُرَيـــــ     شٌ قـــــامَ منـــــها النَّاسِـــــبُ

ويبدو أن النسب القرشي الذي يعتد به الشاعر هنا، قد حفزه على التمييز بين عالمين هما: عـــالم الشاعر/الحجاز/ قريش، الحقيقة، وعالم رقية/ الشام/ السلطة الأموية/ الزيف.

وبهذا نفهم ضمناً أنّ حركة رقية خارج المكان هي في جوهرها مؤشر دالٌّ على تحـــوّل الخلافـــة وخروجها من الحجاز الى بلاد الشام. وقد ردّ الشاعر على حركة الانفصام التي نفذتها رقية في بداءة النص بحركة مناوئة من خلال توحّده بالقبيلة/قريش، الذي يعني بالنتيجة تمسكاً وثباتاً في المكان /الحجاز.

---

(١) الأرومة: الأصل، مراتب: منازل.

وقد يلجأ الشاعر إلى مخاطبة المكان في بعض النماذج الشعرية، فيتخذ من الحوار مع المكان قناعاً يضمر فيه رؤاه السياسية حول موضوع الخلافة.

يقول الشاعر مخاطباً جبل أحُد[1]:

يـــا سَـــنَدَ الظـــاعنينَ مـــن أُحُـــدِ حُيِّيـــتَ مـــن مَنْـــزِلٍ ومـــن سَـــنَدِ
مــــا إنْ بِمَثْـــواك غـــيرُ راكِـــدَةٍ سُـــفْعٌ، وَهـــابٍ كـــالفَرْخِ مُلْتَبِـــدِ
والنـــؤيُ كـــالحوضِ، خُـــطَّ دونَ عَـــوا دي السَّيـــْلِ منـــهُ، ومَـــضْربُ الوَتَـــدِ
والـــوَحْشُ فيـــه كأنَّـــهُ هَمَـــلٌ تَرْعـــى بِجَـــوٍّ عَـــوازِبَ العَقِـــدِ[2]
أبْـــدِلْتَ عُفْـــرَ الظِّبـــاءِ، والبَقَـــرَ الـــ ـعـــينَ، خِـــلافَ العَقائِـــلِ الخُـــرُدِ[3]
أساخطٌ أنْتَ أمْ رَضِـــيتَ بمـــا اســـ ـتَبْـــدَلْتَ بـــالحيِّ بَعْـــدَهُمْ فَقَـــدِ[4]
بُـــدِّلْتَ غَـــيرَ الرِّضَـــى، وشَـــطَّ بِهِـــمْ عَنْـــكَ صُـــروفُ المُنُـــونِ والأَبَـــدِ

يقيم الشاعر في حواره مع المكان علاقة ودّية نلمسها بوضوح من خلال نداء الشاعر للمكان/أحد، إذ يشير النداء في أبسط دلالاته إلى نوعٍ من العلاقة الروحية الحميمة التي تجمع بين المنادي والمنادى. وينضاف إلى هذا أنّ الشاعر حرص على إلقاء التحية على المكان لما يتضمنه معنى التحية من إشارات تتعلق بمعاني السلم والأمن والحياة، وهي المعاني التي تصورها جوانب القداسة والمنعة والحياة التي يحتلها المكان/ أحد في ثقافة الشاعر.

وترتبط صورة المكان في هذه الأبيات ارتباطاً وثيقاً بالإنسان؛ إذ إننا نلحظ أنّ التبدّلات الجذرية التي أثرت في معالم المكان تبدو على تماسٍّ مباشر بحركة الجماعة الإنسانية الظاعنة. وبالتالي فإنّ تشخيص الشاعر للمكان بفعل توظيف أسلوب الحوار، يكشف لأوّل وهلة عن مدى رغبة الشاعر في منح المكان الجامد رتبةً إنسانية، يتمكن بوساطتها من إعادة الفاعلية إلى المكان بإضفاء الحياة على معالمه.

ولكن الشاعر، كما يظهر، يبدو منفعلاً ومتفجعاً بسبب ما آل إليه المكان المقدس/أحد بما يحمله من إشارات ثقافية وتاريخية وسياسية، تتعلق بفكرة الخلافة القرشية حيث يناضل الشاعر بجد من أجل تحقيقها.

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٤٠.
(٢) همل: لم يرعها أحد، جو: موضع، العقد: عقد الرمل: ما تراكم منه واجتمع.
(٣) الظباء العفر: هي التي يعلو بياضها حمرة، العين: بقر الوحش، سميت بذلك لشدة سواد عينيها مع سعتها، العقائل: واحدها عقيلة، وهي الكريمة المخدرة، والخرد: واحدها خريدة، وهي البكر التي لم تمس.
(٤) فقد: فحسب.

ويقدم الشاعر تصويراً سالباً للمكان بفعل التحولات الطارئة عليه، إذ أصبح المكان في رؤية الشاعر يشكل مظهراً من مظاهر الاغتراب والسكونية والركود. لقد دمرت حضارة المكان/أحد-الحجاز وتحوّلت إلى حجارة صمّاء، ومكان للوحشة والحضور الحيواني على حساب الحضور الإنساني. كما غابت الجوانب الجمالية لهذا المكان، وحلّ مكانها كل ما يسمح بتجليات الغربة والموت:

أبْـــدِلْتَ عُفْـــرَ الظِّبـــاءِ، والبَقَـــرَ الـــــــ    عـــينَ، خِـــلافَ العَقائِـــلِ الخُـــرُدِ

ويضمر الفعل "أبدلت" دلالةً تشير إلى أنّ حدث الانقلاب المكاني لم يكن قدرياً/زمنياً، وإنّما كان عملاً إنسانياً قصدياً. ولعلّ إدراك الشاعر لهذه الحقيقة جعله يكثّف الحوار مع المكان بلغة انفعالية استفهامية لا تخلو من اللوم:

أساخطٌ أنْتَ أمْ رَضِـيتَ بمـا اســـــــ    تَبْـــدَلْتَ بـــالحيِّ بَعْـــدَهُمْ فَقَـــدِ
بُـــدِّلْتَ غَـــيرَ الرِّضَـــى، وشـــطَّ بِهـــمْ    عَنْـــكَ صُـــروفُ المُنُـــونِ والأَبَـــدِ

إنّ الاستفهام يعكس حالة القلق التي باتت تعتري الشاعر نتيجة الخطر السياسي الـــذي يـــداهم المكان/الحجاز. وبالتالي، فإن الاستفهام يجلي لنا مدى حرص الشاعر على هوية المكان، إذ إن حالة السخط على صورة الاندثار المكاني /الاضطهاد الإنساني ترمز إلى معنى الثورة العارمة التي يجب أن تتحقـــق ضـــد سياسة السلطة الأموية التي أسهمت في تغيير ملامح المكان. وأمّا حالة الرضى بما جـــرى للمكـــان مـــن تحوّلات، فإنها تعني بالنسبة للشاعر خضوعاً واستكانة يمكنان الأمويين من تعزيز الهيمنة على المكان/الحجاز. ولذلك، فإن الشاعر سرعان ما يبادر إلى إزالة الحيرة التي يمليها التخيير في أسلوب الاستفهام (أساخط أنت أم رضيت...)، بتأكيد الكينونة للمكان المؤنسن بفعل توظيف أسلوب التشخيص Personification المتمظهر في خطاب الشاعر لأُحد، وذلك حتى ينمي فكرة الرفض والثورة ضدّ حدث التغيير في المكان.

لقد سُلب المكان ميزة الحضور الإنساني، بسبب القمع الذي تمارسه سلطة الأمويين بحـــق أهـــل الحجاز، الأمر الذي أدّى إلى تحقيق حالة الانفصال الاضطراري بين الإنسان والمكان، مما ولـــد إحـــساساً بالغضب لدى الشاعر تجاه السياسة الأموية، وهو يرثي المكان/جبل أحد.

ويمثل حوار الشاعر مع رقية في النصّ ذاته بنية توليدية جديدة تتوازى مع بنية الحوار مع المكـــان وتنبثق عنها، يقول ابن قيس الرقيات[١]:

رُقَـــيَّ إلاّ يكُـــنْ لـــدَيْكِ لنـــا الـــــ    يـــومَ نَـــوالٌ، فموعـــدٌ لغـــدِ

---

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٤٠.

أصـــبحتِ أهـــوى الأنـــامِ كُلِّهِـــمُ عنـــدي بِـــلا مِنَّـــةٍ، ولايَـــدِ
أسْـــدَيتِها في النَّـــوال صـــالحةٍ إلاّ عَطـــاءً مِـــلْ واحِـــدِ الّـــصَّمدِ
أنْـــتِ وأيـــدي الرِّكـــاب مُعْمَلَـــةً يهْـــوينَ في كـــلِّ ســـرْبَخٍ جَـــدَدِ[1]
إليَّ أهـــوى مـــنَ الـــشراب، ومِـــلْ مـــالِ، وحُلْـــوِ الحيـــاةِ والولـــدِ

يحاور الشاعر في هذه الأبيات رقية بوصفها رمزاً للعالم الجديد، الذي تأسس على أنقاض العـالم المكاني القديم الذي عاينه في البنية الأولى. وبما أن رقية تشكل نسقاً أنثوياً دالاً على الخلاقة الأموية، فـإنّ الشاعر لم يملك في واقع الحال إلاّ أن يتعامل مع هذه الخلافة المهيمنة على المكان/الحجاز، محاولاً التغزل بها والتصبر على منعها ومماطلتها ورفضها الوصال معه ".. فموعدٌ لغد..، أصبحتِ أهوى الأنام....". ويوظف الشاعر الغزل في هذا المقطع الحواري بوصفه حيلةً خادعة يدخل من خلالها إلى عـالم الرمـز الـسياسي رقية/السلطة الأموية، لكي يميط اللثام عن مثالب السلطة التي تجلّت آثارها بفاعلية مطلقة على المكان. يقول الشاعر[2]:

لم يَلْـقَ حـيٌّ كمـا لَقيـتُ بِكُـمْ مِـنْ رَجُـلٍ لم يَمُـتْ و لم يَكَـدِ
يُـرى صَـحِيحاً يمـشي، وباطِنُـهُ سُـقْمُ جَـوىً لَذْعُـهُ علـى الكَبِـدِ
كأنَّهـــا دُمْيَـــةٌ مَـــصوَّرَةٌ في بِيْعَـةٍ مـن كنـائِسِ العُبُـدِ[3]
قَتَلْـتِ نَفْـساً بِغَيْـرِ نَفْـسٍ،وَلم تَقْتُـل وَلمْ تَـسْتَقِدْ و لم تُقَـدِ

تبرز هذه الأبيات في دلالاتها السطحية صورةً لشاعرٍ متيم أضحى أسير الهوى والجمال الأنثـوي، حيث يكابد الشاعر آلام هذا الحب الذي كاد يودي به إلى الموت"يُرى صحيحاً يمشي...وباطنه سـقم". ولكن القراءة الثقافية الفاحصة لا تسلم بصحة هذا التفسير الجمالي الذي يبدو في الظاهر، كما أنها لا تبرّئ في الوقت نفسه هذا الجمالي المتمثل بالغزل من تبعات ودلالات نسقية متوارية، تكـون علـى علائقيـة بالأحداث والظروف التاريخية التي ينتمي إليها الشاعر.

فالمعاناة التي يشتكي الشاعر ويلاتها ليست عشقية أو عذرية كما في ظاهر النص، وإنما هي سياسية صرفاً. وما السقم الذي أشار إليه الشاعر سابقاً "سقم جوى لذعه على الكبد" إلاّ إشارة مـضمرة لـلألم

(١) الجدد: ما استرق من الرمل، أو هو الأرض الغليظة المستوية، السربخ: الأرض الواسعة المضلة.
(٢) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٤٠-٢٤١.
(٣) البيعة: معبد النصارى.

الذي سببه الأمويون للشاعر.

ويمضي الشاعر قدماً في كشف زيف سلطة بني أمية التي تسوق نفسها للجماهير بوصفها سلطةً بريئة وجميلة "كأنها دمية مصوّرة"، ولكنها في حقيقتها قاتلة للناس من دون ذنب اقترفوه "قتلت نفساً بغير نفس....".

وهكذا فإن حيل السلطة ومراوغاتها التي تتجلى في حضور أنساقها الأنثوية الخادعة "رقية، دمية مصورة" تجعل الشاعر مدركاً لمثل هذا الممارسات، على الرغم من اعترافه الصريح بالوقوع في أحابيلها. يقول الشاعر[١]:

لم تَسْلُبيني عَقْلِي، وجَدِّكِ، عَنْ ... ضَعْفٍ ولكنْ بالنَّفْثِ في العُقَدِ

فَلَيْتَني لم أكُنْ عَلِقْتُكُمُ ... ولَيَتَها بالنَّوالِ لم تَعِدِ

حتّى متى تُنْجِزينَ وَعدي؛ فقد ... طَالَ وُقوفي لِوَعْدِكِ النَّكِدِ[٢]

تَركْتِني واقِفاً على الشَّكِّ لم ... أصْدُرْ بيأسٍ منكُمُ و لم أَرِدِ

إنّ اعتراف الشاعر بوقوعه ضحية لخداع السلطة يوضح للمتلقي قدرة هذه السلطة على التشكل والتمثيل الشيطاني على الجماهير " ولكن بالنّفث في العقد". ولذلك فإننا لا نستغرب حالة الندم التي أصبحت تطغى على نفسية الشاعر بسبب تواصله مع رقية/السلطة الأموية "فليتني لم أكن علقتكم"، إذ إنّ انخراط الشاعر في عالم رقية الجديد أوقعه في دائرة الشك اللامتناهية.

ويرى ابن قيس الرقيات أنّ علاقة الإنسان بالمكان هي علاقة وجودية حميمة لا يتحقق معنى الحياة إلاّ بهما معاً. وبما أن المكان في شعر ابن قيس الرقيات يتصف بالسلب نظراً لما يشيع فيه من جدب وخواء وموت، فإن هذه الصورة تكون مدعاة لتخلي الإنسان عن هذا المكان. ولذلك فان ظاهرة تكرار المكان عند الشاعر تبدي للدارس مدى تمسك الشاعر بالمكان وحنينه إلى تأسيس الخلافة القرشية فيه، وكذلك حرصه على ديمومة البقاء الإنساني في إطاره. فالمكان في ذاكرة الشاعر لا يعني سوى الحجاز، كما أن الإنسان المقصود في النص الشعري ليس إلاّ الإنسان القرشي، الذي مارست السلطة الأموية بحقه صنوف القهر والاضطهاد.

فالسلبية التي استحال إليها المكان في نظر الشاعر، تعكس في حقيقتها صور التجاوزات والانتهاكات التي مارستها المؤسسة السياسية المسيطرة آنذاك، فجعلت المقدس مدنساً، والمركزي هامشياً.

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٤١.

(٢) الوعد النكد: الذي لا يوفى به.

لذا، فإن الشاعر يحاول من خلال رصد الملامح السلبية للمكان أن يقدم استجواباً لتلك الممارسات،التي طبقتها السلطة الأموية على المكان/ الإنسان الحجازي. يقول الشاعر في همزيته المشهورة الطويلة(١):

أقفَرتْ بَعْد عبْدِ شمْسٍ كَداءُ فَكُدَيٌّ، فالرُّكْنُ، فالبَطْحاءُ(٢)
فمِنىً، فالجِمارُ مِن عَبْدِ شمْسٍ مُقْفِراتٌ، فَبَلْدَحٌ فَحِراءُ(٣)
فالخِيامُ التي بعُسْفَانَ، فالجُحْـ ـفَةُ منْهمْ، فالقَاعُ فالأبواءُ
مُوحِشَاتٌ إلى تَعاهِنَ؛ فالسُّقيـ ـا قِفَارٌ من عَبْدِ شمْسِ خَلاءُ
قَدْ أراهُم، وفي المواسِمِ إذْ يَغْـ دونَ: حِلْمٌ ونائِلٌ وبَهَاءُ

ونلحظ في هذه القصيدة أنّ حديث الشاعر عن المكان يرتبط مباشرةً بوصف النساء، حيث يقول(٤):

وحِسَانٌ مِثْلُ الدُّمَى عَبْشَمِيَّا تٌ، عَلَيهِنَّ بَهْجَةٌ وَحياءُ
لا يَبِعْنَ العِيابَ في مَوسِمِ النا سِ، إذا طافَ بالعِيابِ النِّساءُ(٥)
ظاهِرَاتُ الجَمالِ والسَّرْوِ، يَنْظُرْ نَ كما يَنْظُرُ الأَراكَ الظِّباءُ

تتمحور فكرة هذه الأبيات حول ثنائيتين ضديتين هما: عبد شمس/ إقفار المكان، والنساء العبشميات/ النساء غير العبشميات. وقد اتخذ الشاعر من هاتين الثنائيتين أداةً لتمرير نقده واستجوابه للسلطة، إذ إن الصورة الضديّة في إطارها السياقي قادرة على خلق عوالم متضادة تتمظهر من خلالها طبيعة الصراع بين مختلف القوى الاجتماعية والأيديولوجية.

نلحظ الشاعر في الثنائية الأولى عبد شمس/ الإقفار المكاني يعمد إلى تكرار اسم "عبد شمس" ست مرات، ثلاث منها يأتي ذكراً صريحاً، والأخرى ترد بضمير الغائب " فالجحفة منهم...، قد أراهم،...إذ يغدون".

ويولّد أسلوب التكرار هذا حسّاً طاغياً لدى الشاعر يشي بحقيقة تعلقه بالاسم المكرر، إذ إنّ

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٥٠.
(٢) كداء وكدي: جبلان، أو موضعان قريبان من مكة.
(٣) منى: جبل بمكة وهو من مواقف الحج، الجمار: موضع رمي الجمار، بلدح: واد قبل مكة من جهة الغرب.
(٤) **المصدر السابق**، ص٢٥٠.
(٥) العياب: جمع عيبة، أراد أُنهن شريفات غنيات.

حدث الإقفار المكاني ناجم في جوهره عن غياب عبد شمس/قريش "أقفرت بعد عبد شمس"، حيث تتمتد صورة الجدب لتصبح كونية شمولية متسارعة، وبالتالي فإن الشاعر يضعنا أمام جدبٍ مكاني كوني مرهون بالزمنية، أي إنّ هذه الصورة المكانية أتت بعد غياب "عبد شمس" عن المكان، وإنّ صورة المكان في ظل خلافة قريش/ عبد شمس كانت تعج بأسباب الحياة.

وتكشف هذه الجدلية أيضاً أنّ حضور قريش/ عبد شمس /الخلافة القرشية في المكان الحجازي يمنح الكون بهجة الحياة ورونقها في رأي الشاعر. ولذلك فإن تجدّد الحضور القرشي بات ضرورة لازبةً لإنقاذ المكان من التوحش والتهدم والإقفار؛ فحضور الخلافة القرشية يتضاد مع طبيعة التحولات السالبة التي استحال إليها المكان أخيراً.

وهكذا فإن بعث المكان وإحياءه منوطٌ في رؤية الشاعر بحضور قريش، ولا شك في أنّ هذه الرؤية تعني أن حضور الآخر/ بني أميّة يشكل عامل هدم وتقويض بالنسبة للمكان.

ويوحي لنا تكرار الشاعر للمكان في الأبيات الأولى من النصّ، أنّ الشاعر حريصٌ على حفظ الأماكن الحجازية وتدوينها في ذاكرته. فالشاعر يجسد عبر فاعلية التكرار صوره الخوف التي أضحت تسيطر عليه بسبب هذا الإقفار الذي ألمّ بموطنه، وهو في الوقت نفسه يحاول من خلال تكرار الاسم المكاني صون هذا المكان من حدث الانمحاء الزمني، مثلما يسعى إلى تأكيد أحقية قريش بالسلطة، وأحقية الحجاز بأن تكون مهداً ومكاناً لهذه السلطة. ولا أدلّ على رؤية الشاعر هذه من قوله:

قَدْ أراهُم، وفي المواسِمِ إذْ يَغْـ ... دونَ: حِلْمٌ ونائِلٌ وبَهَاءُ

فالحضور القرشي يحقّق عند الشاعر قيمة كبرى لمفهوم الحياة؛ لأنّ خلافتهم تقوم في أساسها على قيم إنسانية تجعلها مقبولة بالنسبة للناس "وفي المواسم إذ يغدون...". فالعلاقة بين السلطة القرشية والناس ليست علاقة نفعية أو استبدادية تخضع الجماهير لاحترامها، وإعلان الولاء لها بالقمع واستباحة الدماء كما هو الأمر في سياسة بني أمية، وإنما هي سلطة تكتسب حضورها وشرعيتها من خلال تأييد الناس لها، ومن خلال نشرها لمفاهيم العدل والحلم والاحترام في ضوء علاقتها بالرعيّة.

إن فاعلية المكان تتجلى، كما يرى الشاعر، بتحقق مركزية عبد شمس / قريش في إطاره، كما أن حالة الإقفار التي تعم معالم المكان على تعدّده حتمية زمنية لن تنمحي إلاّ باستعادة قريش لمقاليد الحُكم مرّة أخرى.

وأمّا الجدلية الثانية النساء العبشميات/ غير العبشميات فإنها تبرز خصوصية المرأة القرشية وتفوقها على غيرها من النساء، من خلال محافظتها على معاني العفة والشرف والجمال.

وتبدو صلة هذه الجدلية بالجدلية السابقة مهمة وفاعلة في الكشف عن المعنى النسقي الذي يسود

الشاعر تأكيده. فإذا كان المكان في الثنائية الأولى قد تحوّل إلى إقفار وموت في ظل غياب عبد شمس/ قريش، فإنّ الحياة بشكل عام يمكن أن تتحوّل إلى غياب كلي للقيم السامية التي تجسّد شرف الإنسان وطهره، لولا حضور النموذج الإنساني المثالي كما في صورة النساء العبشميات.

فالمرأة العبشمية ترفض التخلي عن المبادئ والخصال الحميدة التي تستمدها من النسب القرشي، فهي تحافظ على صورة قومها كما بدت في أذهان الناس أو كما خبرها الناس في المواسم. وإذا كانت النساء الأخريات قد قبلن بمبدأ الخروج على سلطة العرف والخلق علانية أمام الناس، فإن النساء العبشميات يثبتن على القيم، ولا يرضخن لأي تحوّل يفسد الأخلاق ويسيء إلى الشرف " لا يعن العياب في موسم الناس...". ومن هنا فإن "النساء العبشميات بثباتهنّ على الشرف القرشي يمثلن فكرة الوحدة الثابتة الأصلية التي كانت معدن قريش...، وأما النساء الأخريات فيمثلن في نظر الشاعر إمكانية التحول عن القيم الأخلاقية الشريفة"[١].

إنّ هذه الصورة الجميلة التي تحظى بها النساء العبشميات لدى الشاعر، تتساوق وصورة عبد شمس من حيث ارتباطهما بفكرة ابتعاث الحياة والرغبة في تجددها في حيز المكان. فالقرشيون/ عبد شمس يجعلون بحضورهم من المواسم كرنفالاً احتفائياً بالحياة، مما يضفي على المكان جمالاً وبهاء، في حين أن العبشميات يسلكن النهج نفسه، عندما يمنعن انتشار الرذيلة في المكان "موسم الناس"، مما يمنح المكان حياة وقدسية وجمالاً.

وعليه، فإنّ عبد شمس (الرجال + النساء) قادرون على تشكيل عالمٍ مثالي يخلو من العيوب النسقية "إذا طاف بالعياب النساء"، وما تتضمنه من سلب لحرية الإنسان، وإقفار قصدي مفتعل للمكان، وتفشٍ للمظاهر الخلقية الزائفة التي سادت في عهد بني أمية.

وفي سياق هذا الفخر، فإن الشاعر يقدم استجواباً خفيّاً لسلطة بني أميّة بسبب تهميشها لقريش، واستئثارها بالسلطة من خلال إقفار المكان المركزي للخلافة/ الحجاز، ومن ثمّ تحويل الأنظار إلى المركز الجديد للخلافة في بلاد الشام.

إن التحولات التي شهدها المكان المقفر تومئ إلى محاولات بني أمية الدائبة إلى طمس رمزية المكان/الحجاز، بوصفه مكاناً قادراً على جذب الجماهير وتعبئتها ثورياً ضد سلطتهم؛ نظراً لما يحظى به المكان الحجازي من إرثٍ تاريخي وفكري وروحي.

ويبدو إحساس السلطة الأموية بخطورة قريش جلياً في سياق هذه الأبيات، إذ أظهرت الأبيات قدرة عبد شمس/ قريش رجالاً ونساءً على استيلاد الحياة من رحم الموت، وتحويل المكان القفر الهامشي إلى

(١) الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري-دراسة في النظرية والتطبيق**، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ١٩٩٥، ص١٧٢.

مكان خصب ومركزي بفعل ثقافة العطاء والعمل. وكذلك فإن حرص النساء العبشميات على تكريس ثقافة الخلق والفضيلة، عندما يحاول الآخرون جعل مثل هذه المبادئ ثانوية وهامشية، واستبدالها بثقافة الرذيلة والانحطاط الخلقي؛ فإن هذا الحرص يعني بالنسبة للسلطة الأموية تحدّياً كبيراً وخطيراً؛ بسبب هذه النظرة الإيجابية والحالمة بالحياة الجميلة، والمتشوفة إلى تأسيس عالم يفيض حيوية وجمالاً "ينظرن كما ينظر الأراك"، ولعلّ هذه الثقافات التي تتجلى في صورة عبد شمس/ قريش تعد من وجهة نظر الضد الآخر/ بني أمية فعلاً سياسياً قادراً على استثارة الجماهير وتأليبها ضد السياسة الأموية.

وتظل مسألة الإقفار المكاني مهيمنة على فكر الشاعر، لأن الإقفار يعني في ثقافته تدميراً حقيقياً للمكان الحجازي المقدس، الذي يتوق الشاعر إلى إحيائه بوصفه المركز الفعلي للخلافة القرشية. يقول الشاعر[١]:

أقْفَرَتِ الرِّقتانِ فالقَلَسُ ... فَهْوَ كَأَنْ لم يَكُنْ بِهِ أَنَسُ[٢]
فَالدَّيْرُ أَقْوى إلى البليخ، كما ... أَقْوَتْ مَحاريبُ أمَّةٍ دَرَسُوا[٣]
أمسى بِحَوْمَاتِها العَدُوّ وفي ... أعْلى أعالي حُصُونِها حَرَسُ[٤]
لم نَستطِعْها إلاَّ بِمُستَلِمٍ ... عاري الَّطنابيبِ تحَتَه فَرَسُ[٥]

تضمر هذه الأبيات ثلاث مفردات نسقية هي: المكان المقفر "أقفرت الرقتان فالقلس..."، والعدو "أمسى بحوماتها العدو.."، والبطل المستلئم "لم نستطعها إلا بمستلم".

وتتعاضد هذه الأنساق لكي تجسد صراعاً أيديولوجياً تدور أحداثه في فضاء المكان. ويمكن للقراءة الثقافية أن تؤول هذا الصراع بكلية أنساقه انطلاقاً من معطياتٍ تاريخية وسياسية تتعلق بموقف الشاعر المناهض سياسياً لخلافة بني أمية، والحالم دائماً بوحدة قريش، واستعادة الحجاز لمكانتها الدينية والسياسية في ظل الخلافة القرشية.

إنّ حدث الإقفار يبدو مرتبطاً بوجود سلطةٍ قمعية مستبدة أعملت يدها في هذا المكان، فحولته إلى عالم للموت والدمار ينعدم فيه الوجود الإنساني "فهو كأن لم يكن به أنس". وقد كانت صورة هذا المكان مأساوية إلى حدّ كبير، إذ تمكن العدو من طمس معالمه الحضارية والإنسانية من أجل الهيمنة عليه " أمسى

---

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٧٨.
(٢) أنس: أي إنسان يؤنس إليه.
(٣) أقوت: خلت، محاريب: مجالس.
(٤) حوماتها: ما حولها.
(٥) المستلئم: اللابس اللأمة ، وهي الدرع، عاري الطنابيب: قليل اللحم، أي ليس برهل، والطنبوب: حد عظم الساق.

بحوماتها العدو...".

وتشكل مفردة "العدو" في وعي الشاعر نسقاً سيميائياً يشير إلى السلطة الأموية، التي اتبعت سياسة ظالمة تجاه الحجاز تقوم على فكرة الهيمنة والتسلط والحصار.

ويبدو الصراع، إذن، واضحاً بين نسقٍ يحاصر المكان/ الحجاز ويحتله بفعل القوة، ونسق آخر مضاد يدافع عن المكان بكل ما أوتي من قوة، ويمثله صوت الشاعر المؤيد لفكرة الخلافة القرشية "لم نستطعها إلاّ بمستلم....". ويمثل "المستلئم" صورة البطل الفادي الذي يتبنى قضية الدفاع عن المكان/الحجاز الذي سيطر عليه العدو/بنو أمية، من خلال توظيف أدوات القوة "عاري الطنابيب تحته فرس"، التي تساعده على إنقاذ المكان وتخليصه من قبضة العدو.

ونلحظ أن الشاعر ينتصر لهذا البطل المخلص، فيصفه بأنه صاحب حقٍّ وقضية عادلة، إذ يقول:

طَلاّبِ وِتْرٍ كأنَّ صورتَهُ  هِلالُ بَدْرٍ أضاءَ، أو قَبَسُ

كما يبدو أن لثورة هذا البطل ضد العدو الذي دمّر المكان وهيمن عليه أنصاراً يسعون بجدٍّ إلى دحض شر العدو/السلطة الأموية عن المكان الحجازي بفعل القوة:

وفِتيةٍ كالسيوف، مُقْتَعَدي الـ  خَيْلَ وَجِيفاً، والليلُ مُدْ لَمِسُ[١]

إنّ تركيز المجموع المتوحد "صوت الشاعر + البطل القائد+ الفتية" على فكرة الثأر من العدو تمثل فعلاً تطهيرياً للدنس الذي أصاب المكان، وانبعاثاً للحياة من خلال إراقة دم العدو:

قَدْ يُطلَبُ الوِتْرُ بالدِّماء، وقَدْ  يُدْرَكُ ثَأرٌ ويُغْسَلُ الدَّنَسُ

ونلحظ أن ثورة المجموع تتمكن في النهاية من تحقيق الانتصار على العدو، وكأن الشاعر يريد أن يقول بأن حلم ولادة الخلافة القرشية يمكن أن يحدث بفعل وجود البطل/المستلئم الذي يحمل لواء الدعوة، ويقود ثورة الجماهير ضد السلطة المضادة.

ويصور ابن قيس الرقيات رحلة القطين عن المكان تصويراً دراميّاً مؤثّراً ودالاًّ، إذ يقول[٢]:

أَتاكَ رَسُولٌ مِنْ رُقيَّةَ ناصحٌ  بأنَّ قَطِينَ اللهِ بَعْدك سُيِّرا[٣]
فَسَارَ بها حَيٌّ كِرامٌ أَعِزَّةٌ  وَخَيْرٌ إذا ما يُبْتَغَى، غيرُ أَعْسَرا

---

(١) انظر: عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٧٩. مدلمس: شديد السواد، الوجيف: ضرب من السير.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٨٧-٢٨٨.

(٣) قطين الله: أهل مكة.

فلِلّــه عَيْنــا مَــن رأى مِثْــلَ قَوْمهــا ... غَداةَ غَــدَوا، كــانوا أَعَــقَّ وأَفْجَــرا
وَأقْطَــعَ للأَرْحــامِ لم يَرْقُبــوا بهــا ... مِــنَ اللّـــهِ إلاَّ يَـــوْمَ ذاكَ وأيْـــصَرا[(١)]
وأَكْثَــرَ مِنــهم سَــيِّداً غيْــرَ مُفْحَــمٍ ... أَغَــرَّ تَقِيّــاً، أَصْــلَعَ الــرأْسِ، أزهَــرا
وأَحْسَنَ منهم مَوكِبــاً حــينَ أَعْرَضَــوا ... وَخِــدْراً علــى مِثْــلِ المَهــاةِ مُخَــدَّرا
تَقولُ لِمَنْ يَحْدُو بهــا، حــينَ جَــاوَزوا ... بهَا قُرُحَ الــوادي وأجبــالَ خيــبرا[(٢)]
قِفُــوا بي أَنْظُــرْ نحــو قــومي نَظْــرَةً ... فَلَمْ يقِــفِ الحــادي بهــا وتَغَــشْمَرا[(٣)]
فَواحَزَنــــا إذْ فَارَقُونــــا، وجــــاوَرُوا ... سِوى قَوْمِهِمْ، أَعْلى حَمَــاةَ وشَــيْزرا[(٤)]
بــلاداً تَغــولُ النــاسَ لم يُولَــدوا بهَــا ... وَقَدْ غَنِيَــتْ مِــنْهُمْ مَعَانــاً ومَحْــضَرا
لَيــالِيَ قَــوْمي صــالحٌ ذاتُ بَيْنِــهِم ... يَــسُوسُونَ أَحْلامــاً وإرْثــاً مُــؤَزَّرا
فللّــهِ عَيْنــا مــن رَأى مِــنْ مُفَــارِقٍ ... يُفــارِقُ طَوْعــاً، أوْ غَريبــاً مُــسَيَّرا
شــبيهاً بــذاكَ الحــيّ حِــينَ تَحَمَّلــوا ... يُلَفّــونَ أَسْــقاطاً وَسَــبْياً مُــوَفَّرا[(٥)]
وَسَوْقَ عُــدُولٍ أُعْجِلــوا عَــنْ مَنَــاهُمُ ... رِجَــالاً ونِــسْواناً يُــزَجَّيْنَ حُــسَّرا[(٦)]

تشكل رحلة القطين في هذا النص نسقاً يشي برحلة الخلافة من مكة إلى دمشق، لذا فإن القطين يكون معادلاً نسقياً للخلافة ذاتها في رؤية الشاعر. ومن اللافت للنظر كذلك أن رحلة القطين عن المكان/الحجاز لم تكن طوعية بإرادة أهله، وإنّما كانت إجبارية تعسفية أخضع أصحابها لمنطق القوة كما يبدو في دلالة الفعل المبني للمجهول "بأن قطين الله بعدك سيرا".

وقد أبدى الشاعر لهفته وتحسره على رحلة القطين لأنه يرى فيه رمزاً مثالياً يتعلق بجوانب قداسية "قطين الله"، وأخرى جمالية من حيث العادات والصفات والأفعال "حي كرامٌ أعزّة..." وأكثر منهم سيداً غير مفحم.."، وهذا التحسر الفاجع على حركة القطين ومغادرته المكان يعطي مؤشّراً واضحاً عن حقيقة ولاء الشاعر لقريش وانتمائه السياسي إليها، وحزنه كذلك على تحوّل الخلافة من الحجاز إلى دمشق:

فَواحَزَنــــا إذْ فَارَقُونــــا، وجــــاوَرُوا ... سِوى قَوْمِهِمْ، أَعْلــى حَمَــاةَ وشَــيْزرا

(١) الأيصر: جمع إصر، وهي القرابات والأرحام.
(٢) وادي القرى: يقال له قرح.
(٣) تغشمر: مضى.
(٤) حماة: بلد معروف في شمالي سورية، وشيزر: حصن قريب منها.
(٥) السبي: النساء، الأسقاط : ما سقط من المتاع.
(٦) عن مناهم: أي عن حذائهم.

لقد كان موكب القطين في حدقة الشاعر موكباً جنائزياً، وكأن رحلة هذا القطين تمثل عبوراً من الحياة إلى الموت، وتجاوزاً لخصوصيات المكان الجميل/الحجاز. وقد برز هذا المعنى، بجلاء، من خلال الصوت الأنثوي الرامز كما يتجسد في صوت القطين/ الأنثى، وهي تلقي الوداع الأخير على مركز الخلافة/الحجاز، والذي تحول إلى أطلال عافية:

تَقولُ لِمَنْ يَحْدُو بها، حينَ جَاوَزوا بهَا قُرُحَ الوادي وأجبالَ خيبرا
قِفُوا بي أَنْظُرْ نحو قومي نَظْرَةً فَلَمْ يقِفِ الحادي بها وتَغَشْمَرا

ولا يخفي الشاعر، كما نلحظ، موقفه السياسي المناوئ لفكرة تحوّل الخلافة من الحجاز إلى بلاد الشام كما تجلّى نسقياً في رحلة القطين. فرحلة القطين في رؤيته تشير دلالياً إلى تحوّلٍ سلبي باتجاه الآخر النقيض/ سلطة بني أمية، إنها رحلة الجماعة التي تكرس مفهوم الحسّ الجمعي بالاغتراب، حيث يفارق الإنسان مكانه المركزي المألوف ليعيش في كنف أناسٍ أغيار "وجاوروا سوى قومهم..."، وفي بلادٍ يشعر فيها بلذة الاغتراب والنفي:

بلاداً تغول الناسَ لم يُولَدوا بِهَا وَقَدْ غَنِيَتْ مِنْهُمْ مَعَاناً ومَحْضَرا

لقد أسهم حدث العبور السلبي للقطين/ الخلافة في تأجيج مشاعر الأسى لدى الشاعر، فها هو يبدي أسفه على ذلك الزمن الماضوي الجميل الذي يرصد حالة التصالح بين قومه/قريش، إذ تمكنت قريش آنذاك بفضل وحدتها من المحافظة على مركز السلطة في الحجاز، وضمان تداول السلطة بفعل السياسة الحكيمة مع الناس:

لَيالِيَ قَوْمي صالِحٌ ذاتُ بَيْنِهِم يَسُوسُونَ أَحْلاماً وإرْثاً مُؤَزَّرا

ولا ضير في أن إحساس الشاعر بالمفارقة بين الزمن الماضي/وحدة قريش، والزمن الحاضر/تشتت قريش وسيادة بني أمية، دفعه إلى إضمار النقد للأمويين. فالأمويون، كما يرى الشاعر، مسؤولون عن خلق عالم الاغتراب كما بدا في صورة القطين، إذ أعدت الرحلة على كُرهٍ وعجل بفعل سياسات الإعنات والإرباك، واستلاب الحرية الإنسانية، وتجاوز المحرم الخلقي، وهي كلها سياسات عنصرية استبدادية مارستها السلطة الأموية تجاه ذلك القطين"من رأى من مفارق يفارق طوعاً...، يلفون أسقاطاً...، وسوق عدول أعجلوا عن مناهم...".

**خلاصة الدراسة**

ويتبين للناقد الثقافي بعد عملية الفحص الإجرائي لصورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات من منظور النقد الثقافي، أنّ المكان يمثل نسقاً أيديولوجياً يجسد موقف المعارضة السياسية التي يتبناها الشاعر ضدّ فكرة تحوّل الخلافة من بلاد الحجاز إلى بلاد الشام.

وقد كانت رؤية ابن قيس الرقيات شاعر قريش في الإسلام إزاء التحولات التي فرضت حضورها على المكان الحجازي-رؤية سلبية منفعلة، حمّل الشاعر سلطة بني أمية تبعاتها.

وقد أظهرت القراءة الثقافية للنصوص المنمذجة في هاته الدراسة حول صورة المكان، أن الشاعر بات مؤرقاً لما آل إليه المكان/ الحجاز من جدب وخواء وغياب كلي لصور الحياة. وقد دفعه هذا الإحساس العميق بجانب الاغتراب الروحي والنفسي في العالم الجديد/ عهد بني أمية إلى تأسيس أحلام وطموحاتٍ مشروعة عبّر عنها بصورة إضمارية نسقية، تكشف عن حنينه المتعاظم إلى استعادة الزمن الماضوي الذي يحتفي بوحدة قريش وقوتها، ومن ثم تسلمها لمقاليد الحكم حتى تعاد إلى المكان الحجازي الدارس في الزمن الراهن سلطة الحضور الروحي والسياسي.

وينضاف إلى ذلك أيضاً أن الشاعر جعل من المكان قضية مركزية ذات أبعاد إنسانية مؤثرة؛ إذ إن حالة الجدب التي تصيب المكان سرعان ما تنعكس على الإنسان، فيتحوّل إلى ضحية مضطهدة بسبب ممارسات القمع التي تنفذها سلطة بني أمية بحق المكان والإنسان على حدّ سواء.

ومن هنا يمكننا الجزم بأنّ النص الشعري عند ابن قيس الرقيات هو نص أيديولوجي بامتياز؛ إذ يمكن تأويل الموضوعات الماثلة في شعره من مثل:المكان، والمرأة، والرحلة ، والمديح على أنها أنساق ثقافية رمزية محملة بالفكر الأيديولوجي، الذي تحكمه ظروف تاريخية معينة تبرز حقيقة الصراع بين الشاعر الباحث عن مجد قريش الضائع، والمؤسسة السياسية المهيمنة التي يمثلها الحكم الأموي.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٢) ربيع الأول ١٤٢٨هـ / نيسان ٢٠٠٧م

# تضاريس اللغـــة والدلالـــة
# في ديوان فاكهة الندم للشاعر عبد الناصر صالح

د. إبراهيم نمر موسى *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٢/٢٣ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١٢/١٧

## ملخّص

إن الشعر كشف عن خبايا الذات، وتأمل في باطن الحياة، يستخدم لغة تتجاوز دلالاتها المعجمية لتأكيد الوظيفة الجمالية، مما يعني اكتناز اللغة الشعرية بطبقات دلالية تشابه طبقات الأرض في عمقها، وتنوعها.

تأتي هذه الدراسة عن ديوان "فاكهة الندم" لتضيء جوانبه اللغوية القابلة لتأويلات وتفســيرات شــتى، لإدراك الدلالات الكامنة في أعماقه رغم أحادية الدال. بناء على ذلك سوف أقف عند أهم الدوال الشعرية التي ترددت في جنبات الديوان، لاستكشاف طبقات البناء اللغوي، وأبعاده التعبيرية والدلالية، وتمثل ذلك في خمسة محاور أساسية هي: الــوطن، والشهادة، واللجوء، والطيور، والتّناص.

## Abstract

### Aspects of Language and Denotations in Abdul Naser Saleh's Divan: *Fruits of Regret*

**Dr. Ibrahim Namir Musa**

Poetry has revealed hidden aspects of the soul and mediated deeply in the essence of life using denotationallanguage that exceeds its lexical meanings so as to assert its aesthetic function enriching the poetic language with layers resembling in depth and variation those of the earth.

This study is about Saleh's Divan, *Fruits of Regret.* It aims at highlighting the Divan's linguistic aspects that are subject to various interpretations and expectations in order to grasp numerous implicit denotations in spite of the oneness of the sign. Therefore, I will tackle the most important and distinct connotations that are frequent in the divan in order to explain the layers of the linguistic structure and its lexical and expressive dimensions. This is basically represented under five main headings: homeland, deportation, martyrdom, birds and intertextuality.

* قسم اللغة العربية، جامعة بير زيت.

لا شك أن الشعر كشف عن خبايا الذات، وتأمل في باطن الحياة، ورؤيا استشرافية تحاول إعادة تركيب ما هدمه الإنسان، أي إنه خطاب خاص يلامس عمقاً إنسانياً بلغة إيحائية، مشحونة بتعدد الدلالة، تنتهك تخوم اللغة المعيارية وقوانينها الذهنية والموضوعية في الصياغة والأسلوب. فاللغة الشعرية تتجاوز نظام اللغة العام، إلى تأكيد الوظيفة الجمالية للشعر، بغرض الإيحاء لا التقرير، والتلميح لا التصريح، مما يعني اكتناز النص الشعري بطبقات دلالية تشابه طبقات الأرض في عمقها، وتنوعها، وأشكالها، يستطيع الناقد اكتشافها بمواجهة النص الشعري، وسبر أغواره، ورؤية علاقات اللغة في باطنه، ومن ثم تأويلها، وتفسيرها.

إن سبر أغوار النص الشعري، يشير إلى مصطلح "الخلفية"، الذي يعني مجموع العناصر الكامنة، التي تشكّل خلفية العمل الفني، ومهاده، وهذه هي اللغة الشعرية، وقد قابله (موكاروفسكي) بمصطلح "الأمامية، الذي يعني العناصر البارزة في العمل الفني، وهذه تعني اللغة المعيارية. وعلى هذا تختلف اللغة المعيارية عن اللغة الشعرية، من حيث الشكل والوظيفة، ففي الوقت الذي تسعى فيه الأولى إلى التوصيل، يتقهقر هذا التوصيل إلى الوراء في اللغة الشعرية، ويتوارى المضمون، فكلما كان المضمون أمامياً قل إمكان الشعر"[1]؛ وبذلك لن يكون الشعر شعراً إلا إذا كان (منتهكاً) لحدود المعيارية، و(خلفياً) في إنتاج الدلالة.

بناء على ما سبق، تتحقق الوظيفة الجمالية في الشعر، من خلال توظيف الشاعر، لدوال مراوغة، وتراكيب طازجة، ومجازات بعيدة، وتناصات دالّة، ومفارقات مباغتة تكسر عنصر التوقع ...الخ؛ وبذلك تستطيع الكلمات أو التراكيب الشعرية، أن تشكّل هالة من الدلالات الكائنة والمحتملة في باطن الخطاب الشعري، وتكشف عن حقيقة الحياة التي يريد الشاعر التعبير عنها؛ لأن الفن "عملية إنسانية، فحواها أن ينقل إنسان للآخرين، واعياً، مستعملاً إشارات خارجية معينة، الأحاسيس التي عاشها، فتنتقل عدواها إليهم؛ فيعيشونها ويجربونها[2]، فتكون علاقة المتلقي بالنص الشعري علاقة تفاعل منتج، ويتوقف هذا على إدراك الشاعر لمسؤولية الكلمة، التي تحتّم عليه أن يكون شعره ممتزجاً بدم الإنسان، وبناء الحياة.

وإذا كانت اللغة الشعرية تركيباً مشحوناً بالدلالة، ومختلفاً عن التراكيب اللغوية الأخرى، فإن ديوان "فاكهة الندم" للشاعر عبد الناصر صالح، تتجلى في ثناياه دوال شعرية غير محايدة، تخرج عن دلالاتها المعجمية، وتوظّف في سياقات متميزة، قابلة لتأويلات وتفسيرات باطنية شتى، تعبّر عن الواقع المعيش، وتلتزم بقضية الإنسان في أبعاده الوطنية، والقومية، والإنسانية. وعلى ذلك فإن القراءة الباطنية للنص

---

(١) انظر يان موكاروفسكي، **اللغة المعيارية واللغة الشعرية**، تقديم وترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، مج٥-ع١- (أكتوبر/تشرين الأول ١٩٨٤م)، ص٤١.

(٢) إليزابيث درو، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، ( بيروت، منشورات مكتبة منيمنة،١٩٦١م)، ص٢٩.

الشعري، تؤدي إلى إدراك الدلالات الكامنة في أعماقه، واستكشاف التجربة الشعرية، وأبعادها الفنية والموضوعية، ومثل هذه القراءة في رأي خالدة سعيد "ليست عملية سكونية مغلقة، بل هي عملية ديناميكية فعّالة؛ لأنها تعامل حي حركي مع أثر يتميز بالحياة، وقابلية النمو والتوهج"(١). وسوف تقف هذه القراءة —لضيق المقام-على أهم الدوال الشعرية التي ترددت في جنبات الديوان، لتضيء جوانبها، وتستكشف طبقات البناء اللغوي، وأبعاده التعبيرية والدلالية، وتمثل ذلك في خمسة محاور أساسية هي : الوطن، والشهادة، واللجوء، والطيور، والتناص.

**تجليات الوطن**

استطاع الشاعر أن يتجاوز بالوطن مساحته الجغرافية المجردة، إلى كونه تشكيلاً روحياً ووجدانياً، يزخر بالحركة والحياة، وصاغه وفق رؤيا اتخذت صوراً مثالية وإنسانية متعددة، فهو في قصيدة "على غير عادتها"، يتجلى في صورة المرأة التي تلد نبياً. يقول :

سأنهض من قبضة الحزن
من وجع الذات
هل يستوي العشق والموت ؟
هل تأكل النار ما يثقل النار ؟
هل تلد الأرض طفل النبوة ؟
ذاكرة العشب
أعمدة النور
أروقة العشق
أخيلة للفضاء المزركش ترسم أحلامنا ؟
إنه أول الغيث ...(٢)

تتشكّل الصياغة اللغوية للأبيات الشعرية، عبر محورين دلاليين مهمين : أولهما، رغبة الأنا الشعرية في النهوض من قبضة الحزن، الذي لا يشكّل حزناً ذاتياً فحسب، بل حزناً شعرياً جماعياً، لأن الحزن الشعري "خاصية من خواص العالم"(٣)، كما يشكّل النهوض فعلاً، يتجاوز من خلاله الشاعر حدود الدلالة المعجمية، إلى دلالة الانبعاث من وجع الذات والموت، بكل ما يحمله الانبعاث في إطاره الأسطوري من

(١) خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، بيروت، دار العودة، ط٢-١٩٨٢م، ص٥٩-٦٠.
(٢) عبد الناصر صالح، **ديوان فاكهة الندم**، رام الله، فلسطين، المركز الثقافي الفلسطيني (بيت الشعر)، ط١-١٩٩٩م)، ص٢٠.
(٣) صلاح فضل، **إنتاج الدلالة الأدبية**، مصر، مؤسسة مختار للتوزيع والنشر،ط١، ١٩٨٧م، ص١٠٥.

تخصيب للأرض البوار، وطي لحياة الموات، وفتح لمنافذ الخلاص، وانتصار على الجدب والجفاف.

ثم يحضر المحور الثاني، ليعمّق هذه الدلالات، بتوالي أساليب الاستفهام المتفجرة في قرارة النفس الإنسانية، الطامحة إلى التخلص من الحزن والموات، ابتغاء الوصول إلى اليقين الشعري، أو الواقعي في "ولادة طفل النبوة"، بكل ما تحمله هذه الولادة من حياة وحركة ونماء، وأن الأرض الفلسطينية لن تعدم ولادة هذا الطفل النبي، تلك الأرض التي شهدت على وجه اليقين ولادة عيسى بن مريم (عليه السلام)؛ وبذلك يشكّل الاستفهام مرحلة مهمة من مراحل الوعي بالذات وبالآخرين، مما يجعل الأبيات الشعرية/القصيدة كشفاً عن خبايا الذات، حيث تتسم هذه الولادة باخضرار الذاكرة، وإشراق النور، وصوفية العشق للوطن، وانبعاث المطر الذي يحيي الأرض بعد موهّا.

ويجعل الشاعر كلاً من (الناصرة)، تلك المدينة التي عاش فيها المسيح (عليه السلام)، و(مرج بن عامر)، الذي مارس على أرضه الكنعانيون طقوسهم الزراعية، وبنوا حضارة زراعية راقية، كما سيكون مكاناً لمذبحة إنسانية كبرى، تنذر بنهاية الحياة- يجعل منهما رمزاً يجسد، فلسطين /النواة الخفية، التي تغطي مساحة الوطن، والوجود الفلسطيني المتحقق في العالم، وتجعل النص الشعري مشبعاً بكيانية متحركة غير معزولة عن البشر، وبمعنى آخر، يصبح المكان/الوطن إيقاعاً شاملاً، وجزءاً من التجربة الحياتية للذات الشاعرة، والشعب الفلسطيني، وبذلك يقرأ الشاعر أسرار الأمكنة، ويتماهى فيها مع كل نبضة قلب، ولمعة فكر، وخلجة عرق. وإذا استطاع الاحتلال، أن يحوّل الوطن إلى حطام وأطلال، فإنه لن يستطيع أن يمحو العلاقة النفسية أو الوجدانية، التي تربط الفلسطيني بعروة وثقى لا انفصام لها بوطنه وترابه؛ وبذلك يعيد الشاعر رسم حدود الوطن، أو رسم خارطة فلسطين التاريخية؛ لأن الخرائط التي رسمها الاحتلال "تعلن بطلانها، ودنو ساعة النصر"(١). ويقول في قصيدة "بورك عَنْدَمٌ يمتد فيك" :

سأقول للريح التي جاءت بتمر المتعبين
استوطني ياقوت قلبي
باركي رملاً يعانقني
سأدخل في تفاصيل البحار
أعيد للأمواج زخرفها الوحيد
سأعيد خارطة البلاد
إلى مدائن ضيّعت صلصالها
وأعيد للبدر المسافر يقظة الأيام(٢)

---

(١) انظر : عبدالناصر صالح، **الديوان**، ص٣٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص٦٢-٦٣.

كما يؤكد الشاعر هذا المعنى في قصيدة "سندس المدينة كلها". يقول :

أي موت يفضح سر الدم المتألق
هذا المساء ؟
أي لحن سيعزف
-في حضرة الفارس الناصري-
لتأتي النجوم الطليقة من غابة السرو
تأتي المدينة : دفء منازلها ألق الريح فوق مآذنها
وجهها المشرئب
وميض لآلئها في الكنائس
بهجة أعيادها

ثم يقول :

نحن على الدرب ماضون
نحن على العهد باقون
يا سيد الكلمات الجميلة
يا فارس المرج
ها أنت تنهض مؤتلفاً كالمنارة
مزدهراً كالنبوة تنثر فيروزها
في صدور الذين أنابوا إلى وطن ملهم
هل صدقت القبيلة
هل صنت عهد النجوم
وأوغلت في عشقها ؟(١)

إن هذا العشق الصوفي للوطن الملهم، المزدهر كالنبوة في صدر كل فلسطيني، يشكّل جزءاً حياً من سيرته الذاتية والجماعية، التي يصحح من خلالها التاريخ، وأحداثه، وأزمانه، وأماكنه، ويثبّتها في الذاكرتين الفردية والجماعية، لكن الأمر لا يقف عن هذا الحد، بل سيحمل الوطن في قصيدة "بورك عندم يمتد فيك"، صفات التقديس والألوهية. يقول :

الريح خاصرة الصباح
تعجّ بالألحان والبقع المضيئة

(١) عبدالناصر صالح، **الديوان**، ص٤٤-٤٦.

أيها الوطن الجميل
تباركت أسماؤك الحسنى
وبورك عَنْدَمٌ يمتد فيك [(١)]

إن تحوّل الوطن في السياق الشعري إلى شيء مقدس، يجعل منه بدء العالم ومنتهاه، وينقل الدلالة من مستوى المفعول الدلالي، باعتباره وطناً محتلاً، إلى مستوى الفاعل الدلالي، وبذلك تكتسب كلمة الوطن–في رأي محمد جمال باروت-في تطور من تطورات دلالتها الضمنية خصائص (المعنى)، بالمدلول اللاهوتي، فهي ماهية حسية ميتافيزيقية مجردة، ومنزهة، ومتعالية عن كل وصف، رغم كل أوصافها[(٢)].

وإذا كان الشاعر، قد أضفى على الوطن صفات التقديس والألوهية في الأبيات الشعرية السابقة، فإن الذين وهبوا الوطن إكليل أرواحهم، سيحملون صفاته؛ لأنهم حققوا بموتهم وجوده/وجودهم الكوني، ومجّدوا الحياة باختيار الشهادة، وهم أحق الخلق في امتلاكه/وراثته. يقول في قصيدة "فاكهة الندم" :

سنمضي إلى صوتهم في أقاصي الكروم
سنمضي إلى حنطة الذكريات
سنمضي إلى أول الطلع في دمهم
وسنمضي إلينا

ثم يقول :

فمن يرث الأرض يا إخوتي
هؤلاء الذين يخونون
يسّاقطون
يبيعون ورد قصائدهم
من يرث الأرض
أعداؤها المستبيحون
أم حبل سرتها الفقراء ؟[(٣)]

تنبيء الصياغة اللغوية عن ثلاثة محاور دلالية متضافرة، تشكّل أبعاداً مهمة من أبعاد المأساة الفلسطينية. فالمحور الأول، يشير إلى الشهداء الذين قدّموا أنفسهم قرباناً على مذبح الحرية الإنسانية، وحملوا عبء النضال البشري، وساروا نحو جلجلتهم راضين مرضيين؛ لذلك علينا أن نسترق السمع إلى أصواتهم

(١) عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٦٤.
(٢) انظر محمد جمال باروت، **مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث**، دراسة ضمن كتاب زيتونة المنفى، تحرير جريس سماوي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١-١٩٩٨م، ص٦٢.
(٣) انظر: عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٦-٧.

في كروم الأرض، وحنطة الذكريات، وازدهار الدم، ليبقى حضورهم حضوراً فاعلاً في الزمان والمكان، نبحث فيهما عن الباقين : الشعب والوطن، والتوأمين : الحرية والسلام.

وينهض المحور الثاني على توظيف أسلوب الاستفهام، ليؤطر النص الشعري، ويجعله أفقاً مفتوحاً يتشكّل في بنيته الصراع لوراثة الأرض بين قطبين متضادين : الأول، الشهداء/الفقراء، والثاني، الخونة، والمتساقطون، والشعراء الذين باعوا قصائدهم. والشاعر عندما يعقد هذه المقارنة، يؤمن بأهمية الكلمة في المجتمع، ويرفض معطيات الفكر الاستسلامي لبعض الشعراء المتخاذلين، الذين اكتفوا بمشاهدة الضياع الذي تعاني منه الأمة. إن المكاشفة الشعرية التي يعبّر عنها الشاعر من خلال أسلوب الاستفهام، قد شكّلت هاجساً شعرياً، يطمح فيها –على رأي شوقي بغدادي- إلى أن "يحارب كل فساد العالم، فحين يصبح الشعر قدر الإنسان، يدرك –مع مضي الزمن- خطورة أن يكون شاعراً، وذلك لنمو وعيه بمسؤولية الكلمة الشاعرة"[١].

أما المحور الثالث، فيتمثل في استحضار الشاعر فلذة من فلذات الأنا الجماعية، التي يوجّه لها الخطاب، لتكون الحَكَم في القضية المطروحة على بساط البحث، وذلك بقوله "يا إخوتي"، حيث يدل تفريق الشاعر على المستوى الدلالي بين "الأخوة والإخوة"، باختيار محور التوزيع أو المحور الأفقي في رصف الدوال الشعرية، وترتيبها، وكتابتها بشكل معين، يستنطق فيه اللغة، يدل على جعل الدلالة منحصرة ومحددة في آصرة الدم والنسب، وذات دلالة على الكثرة، بخلاف قوله "الأخوة"، الدالة على القلة، أو "الإخوان"، الدالة على الصداقة دون آصرة الدم أو النسب[٢]، إذ هي تستخدم لكل مشارك لغيره في صنعة أو معاملة ...الخ. إن افتقار الكلمتين "الأخوة أو الإخوان" إلى الكثرة، وآصرة الدم أو النسب، جعل من كلمة "الإخوة"، ذات حضور دلالي، يوحي بعمق المأساة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني، لأن الخائن، والساقط، والشاعر، والتاجر، والعدو المستبيح للأرض، يطالبون بوراثتها، مما يؤدي إلى خلق صراع بين قوى متناقضة الرؤى، لكن الشاعر ينهي هذا الصراع في خاتمة القصيدة بقوله :

النوارس تملأ محرابها
والعناقيد تنهض خضراء
والماء يصفو
وقد ورث الأرض
أبناؤها[٣]

---

(١) نقلاً عن عز الدين إسماعيل، **مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين**، مصر، مجلة فصول، مج١، ع٤، يوليو/تموز ١٩٨١م، ص٥٧.

(٢) انظر : فاضل السامرائي، **معاني الأبنية في العربية**، الكويت، جامعة الكويت، ط١، ١٩٨١م، ص١٣٧.

(٣) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٨.

**عـــرس الشـــهيد**

تشير المـــادة اللغوية في المعاجم إلى أن أصل المادة هو "شهد"، وهو الخـــبر القـــاطع، والحلـــف، والإقرار، والحضور، والمعاينة، وشهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله. والشهيد : من قتل في سبيل الله(١). وقال ابن الأنباري : سمي الشهيد شهيداً؛ لأن الله وملائكته شهود لـــه بالجنة، وقيل : سموا شهداء؛ لأهـــم ممن يستشهد يوم القيامة مع النبي (ص) على الأمم الخالية، التي تكذّب رسلها. وقال الكـــسائي : الشهيـــد في الأصل، من قتل مجاهداً في سبيل الله، ثم اتسع فيه فأطلق على من سمّـــاه النبي (ص) مـــن : المبطون، والغرق، والحرق، وصاحب الهدم، وغيرهم، وسمّي شهيداً؛ لأن ملائكته شهود بالجنة. وقيل : لأنه حي لم يمت، كأنه شاهد حاضر. وقيـــل : لأن ملائكـــة الرحمة تشهده. وقيـــل : لقيامه بشهادة الحق في أمـــر الله حتى قتل. وقيـــل : لأنـــه يشهد مـــا أعدّ الله لـــه من الكرامة بالقتل، فهو فعيل بمعنى فاعل(٢).

وقد تجسّدت شخصية الشهيد في الديوان، في صور شتى، استطاع من خلالها تعبيد الطريق نحـــو المستقبل، بعد أن سرق رصاص الاحتلال منه الحياة، واستمرأ الولوغ في دمه ودم شعبه، لكن الأرض التي سال عليها دمه الطاهر الزكي، اتخذت منه طقساً دينياً تتقرب فيه إلى مقدّر الأقدار، ومكـــوّن الأكـــوان، وخالق الإنسان. يقول الشاعر في قصيدة "قصيدة البوح" :

مـــرحى..
للبلاد التي التهمتني
وللعشب يكبـــر في مهجتي
للجبال التي تتعمّد فيها النوارس
مـــرحى..
ولامرأة توّجتـــني مليكاً
على عرشها ذات يوم
وأهدت إليّ قناديلها
(لم أفرّط بسر جدائلها أبداً)
للزنابق في غـــرّة الشمس
مـــرحى..
وللفقراء الذين يجيئون من رحم الغيث

(١) مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط، مادة "شهد"، القاهرة، مجمع اللغة العربية،ج١، ط٣، د.ت، ص٥١٦-٥١٧.**

(٢) انظر: الرازي، فخر الدين (٣١١هـ/٩٢٣م)، **التفسير الكبير**، طهران، دار الكتب العلمية، ج٩، ط٢، د.ت، ص١٧-١٨.

للشهداء الذين توضأت الأرض من دمهم
وغدوا شجر الكبرياء[١]

تنهض الصياغة اللغوية على دوال شعرية، تشكّل بؤرة تتحلّق حولها الدلالات، وتؤسس لرؤية تحريضية، تكشف عن حضور لافت للوطن وأشيائه ومكوناته الجغرافية، باعتبارها مظهراً من مظاهر المقاومة، التي لا تعرف الاستكانة أو الاستسلام، فتحضر دوال "مرحي-تتعمد-توضأت" في جسد القصيدة، لتخترق الزمن، وتستعلي عليه، وتحقق حضورها العاطفي والديني والكوني بكثافة عالية.

إن سيطرة ضمير "الأنا" في قوله : "مرحي"، على الصياغة اللغوية، وقيامه بفعل السرد، وعرض الرؤى والرغبات المتأججة في أعماق النفس، تكشف عن شحنة انفعالية، وتجسيد تاريخي للهوية في بعديها الذاتي والجماعي، لأنها تقول المأساة الفلسطينية، وتصلنا بأبعادها، وهذا ما توحي به عبارات "التهمتني- لم أفرّط"، فالالتهام وعدم التفريط بجدائل الحبيبة/الوطن، يعني بقاء الفلسطيني قابضاً على جمرة الوطن، متمسكاً بأرضه ضد محاولات الاقتلاع والتجريد والمصادرة، التي يمارسها الاحتلال الصهيوني؛ ولذلك عمد الشاعر إلى صياغة الذاكرة الفلسطينية العامة، وكشف عن طبيعة الصراع الإنساني، وفق مقومات تجلو صورة الفلسطيني الشهيد/المناضل، الذي يضيء بدمه عتمة العالم.

أما الأبعاد الدينية في قول الشاعر "تتعمّد-توضأت"، فتشكّل امتصاصاً للغة الكتب السماوية وأساليبها التعبيرية، التي تضفي على الشهيد بعداً علوياً مقدساً، وهي "محاولة امتلاك قدرات مجاوزة، تتيح له -للشاعر-ممارسة فاعليته في العالم تدميراً وتكويناً"[٢]، مما يجعل الأبيات الشعرية/القصيدة تعبيراً عن الذات الشاعرة، وتمسكها بمكوّنات الوطن "العشب-الجبال"، التي تعمّدت/تطهّرت بالروح القدس، وقدّست الشهداء الذين تستمد الأرض من دمهم طهارتها.

وإذا كانت الأرض قد توضأت بدم الشهداء، فإن وجودهم باق، وفاعليتهم في الإخصاب والاخضرار متجلّية في باطن الأرض، ومد أشجارها بالحياة، وإرواء البيادر السّخيّة بماء نهضتهم، وهذا يعني أنهم موجودون (بالفعل وبالقوة)، بالمعنى الفلسفي للكلمتين، وبذلك يتكامل الحضوران الفلسفيان، ليشكّلا تجسيداً لقيم إنسانية دالة، تعمل على ترسيخ قيم الخير والخصب والحياة، ونبذ الشر والقتل والجفاف. يقول :

هيئوا للنوارس زينتها
هيئوا للشهيد الذي عاد حنّاءه

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٥٦-٥٧.

(٢) محمد عبد المطلب، **مناورات الشعرية**، مصر، دار الشروق، ط، ١٩٩٦م، ص٥٣.

للخيول أعنّتها
وابدأوا من نزيف الشوارع
من دمعة أثمرت وردة في اليباس
من كحل عينين لا تعرفان النعاس
قلت : لا يطأ الخوف جفنيهما
ترقبان روائح من وهبوا الأرض
إكليل أرواحهم
ثم جاءوا
ليعطوا الميادين أسماءها(١)

إن رسم صورة الشهيد الفلسطيني بأبعاده الإنسانية، وقدرته على امتلاك المتناقضات، متمثلة في بث الحياة في الموات، وتمجيد الحياة باختيار الشهادة، ينفي عن الموت صفته المطلقة في الأشياء، فضلاً عن طلب الذات الشاعرة تهيئة "الحناء" للشهداء الذين انبعثوا، ليحوّلوا اليباس إلى اخضرار؛ ولذلك يكتنز الدال الشعري "الحناء" في سياق الأبيات الشعرية بدلالتين : الأولى، ذات بعد حضاري، ذلك أن "الحناء" فعل إنساني ساع إلى تجديد الحياة بمحو آثار الزمن، والثانية، ذات بعد شعبي دال على (العرس)، حيث تخضّب الأيدي بالحناء، ومن ثم يلقّح الشهيد باعتباره عريساً الفتاة/البشر، بعد أن لقّح الشجر. وهكذا يضفي الشهيد على الحياة ديمومة زمانية قابلة للإخصاب والتجدد بلا نهاية.

لقد شكّلت عودة الشهداء في الديوان هاجساً إبداعياً وواقعياً، اتكأ عليه الشاعر ليضيء من خلاله بعداً دينياً، باستمرار حياة الشهداء في الأرض، وفي الملكوت الأعلى(٢)، وإذا كان أمرهم كذلك، فإن مضي الشعب الفلسطيني إلى جوارهم، سيجعله ماثلاً أمام مرآة نفسه، ماضياً إليها، لمنع المشروع الصهيوني من تحقيق عملية الاقتلاع الكبرى للشعب الفلسطيني، وتحويله إلى لاجىء في وطنه، والقضاء على هويته وكينونته الحضارية، وتدميره بكل ما يملك من فائض القوة. يقول في قصيدة "فاكهة الندم" :

سنمضي إلى صوتهم في أقاصي الكروم
سنمضي إلى حنطة الذكريات
سنمضي إلى أول الطلع في دمهم
وسنمضي إليـــنا(٣)

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٤.
(٢) **المصدر السابق**، ص٨١،١٩،٦،٥.
(٣) عبد الناصر صالح، **الديوان** ، ص٦.

يشكّل التكرار الرأسي "سنمضي"، مركز الثقل الشعري، وبؤرة تتحلّق حولها الدلالات؛ لأنه يضع المتلقي وجهاً لوجه أمام حركة تخلق تنبيهاً واعياً، يرفض الواقع، ويدعو إلى استمرار المقاومة والاستشهاد من أجل الوطن؛ إذ من المؤكد أن الشعر "ليس شبيهاً بالحياة، ولكنه يوقظ فينا حياة جديدة، ويعجّل بظهورها"(١)؛ وبذلك يصبح كل فلسطيني ثائراً متحدياً بدمه وحشية الاحتلال، رغبة في استرداد الأرض الثكلى، وإعادة الوجه المشرق للحياة.

لا شك أن صيغة الفعل "سنمضي"، بدلالاتها الزمنية على الاستمرار في الحاضر، وتجاوزه إلى المستقبل، تحمل وعداً متجدداً، يسبح في الزمن ويجدد حركته، حتى يتحقق الهدف الذي "مضى" الفلسطيني من أجله إلى أصوات الشهداء في أقاصي الكروم، وحنطة الذكريات، وأول الطلع، وهذا كله في نهاية الأبيات الشعرية، ينصهر في بوتقة الذات، ببعديها الفردي والجماعي؛ لأن "المضي" سيكون "إلينا"، مما يؤدي إلى تحويل الصياغة اللغوية من الخارج إلى الداخل، بعد أن أصبح التفاعل الحيوي بين الطرفين متحققاً من أجل ترسيخ قيم إنسانية، تدافع عن الحق، وتنبذ الظلم.

**ليل الشتات**

يعدّ الشتات /المنفى جزءاً مهماً من تلافيف الذاكرة الفلسطينية في بعديها الواقعي والإبداعي؛ لأنه جسّد مأساة شعب خرج من وطنه قسراً، ومحرقة من محارقه الكبرى في تاريخه الحديث، لكن الروح الفلسطينية رغم هجرة الجسد ونفيه، بقيت غيمة سابحة لا تبرح حدود الوطن، وتحلم بالعودة، وتعمل من أجل تحقيق هذا الحلم.

لقد تمثّل المنفى في ديوان عبد الناصر صالح في أبعاد دلالية، تعبّر عن فقدان الفردوس المحتل القابل للاستعادة، حيث الإنسان الفلسطيني القادر على النهوض والانبعاث، من الغربة والجدب، وغثيان الشتات، إلى الحياة والاخضرار، وإشراق الوطن.

إن تعدد الدلالات في وصف الحالة النفسية للمنفى، وتدرجها من الضياع والقبض على الجمر، إلى كفر الرحيل عن الوطن، إلى غسل الوجه من غثيان الشتات، إلى الانبعاث وتحقق الحلم، تدل على تفاؤل الفلسطيني، وأمله بالرجوع إلى الوطن، وولادة العودة من باطن الجحيم الأرضي الذي يخيّم على حياته، وهذا كله يلخص حياة شعب يمتلك فاعليته في الزمان والمكان، ويبتغي صياغة واقعه من جديد في رحلة استشرافية للنصر المرتقب، رغم الحصار الذي يكاد يخنقه.

يصوّر الشاعر في قصيدة "جذع قديم على حجر"، مرارة الشجن، وانكسار الغيم، وسرقة الريح للوطن، وضياع المدن الفلسطينية في غياهب الوجود، ثم يقول :

---

(١) إليزابث درو، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ص٣٨.

هكذا ورق الجمر ينداح
يملأ غربتنا
يرسم الظمأ-الحزن أقواسه
والماء في الثلج
يسّاقط الثمر الغض من شجر الضوء
تهوي مواسمنا العدمية
أعراسنا الورقية
(تلك التي أورثتنا المدى جمرة
تتسعّر في عطر أيامنا) (١)

تنهض الأبيات الشعرية على حزمة من الدوال الإيحائية المتضافرة، وهي ذات كثافة دلالية، حيث تحضر دوال "ورق الجمر-غربتنا-الظمأ-الحزن-يسّاقط الثمر -تهوي مواسمنا وأعراسنا-تتسعّر أيامنا"، لتنبئ عن حياة الفلسطيني في المنفى وتمزقها، فلا يستطيع تبعاً لذلك أن يحيا كسائر البشر، فهو غريب حزين، تنسلّ حياته من بين أصابعه، ويسقط ثمر عمره، كما تسقط ثمار الأشجار، لأن الموت رابض له على الأبواب، وإذا حاول استحضار أجواء الفرح، أو ممارستها في إطار أعراسه الشعبية، حضرت الدوال "العدمية-الورقية"، التي تشكّل انعطافاً دلالياً على مستوى السياق الشعري، فيتحوّل الفرح إلى عدم، والعرس إلى مأتم، وتصبح حياة الفلسطيني في جوانبها الاجتماعية حياة كئيبة قاتمة.

إن قتامة المشهد الشعري السابق، أو إغلاق منافذ الحياة على الفلسطيني، لا يشير إلى يأس الشاعر من التغيير؛ لأنه لم يكتف بالتعبير عما كان، وما هو كائن، بل تجاوز هذا الإطار الزمني وعبّر عما سيكون، وفتح بذلك نافذة جديدة، وأملاً يسعى إليه الفلسطيني، ليتجاوز من خلاله المأساة إلى الحضور الفاعل في الكون، وبذلك يكون الشاعر مدركاً لمسؤولية الكلمة الشعرية، التي يجب أن تضيء شمعة في نهاية النفق المظلم، وأن تناضل ضد قوى الشر والظلام، وأن تدعو إلى تغيير العالم نحو مستقبل إنساني واعد، يسوده الخير والسلام. لقد كان الشاعر مدركاً أن الحياة مأساة-على حد تعبير ييتس-، ولكن إذا أصبحت المأساة فاجعة بالنسبة إليه، فسيصبح شاعراً كسيحاً(٢)، ولذلك نراه يدعو في قصيدة "ملائكة خضر، وصبية فرحون"، إلى تجاوز أبعاد المأساة، بغسل الوجه من ظلمات المنفى، واستعادة بهائه بالفعل الثوري المقاوم، ليفشل مخططات العدو الذي يريد دفعنا إلى الغياب والنسيان. يقول :

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص١٠-١١.

(٢) نقلاً عن أرشيبالد مكليش، **الشعر والتجربة**، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣م، ص١١٩.

لك الشمس تسطع في عنفوان التوجع
في ضجة الموت بين الميادين والطرقات
لك الماء يسقي براعم أغصانك الشامخات
ويغسل وجهك من غثيان الشتات الخفي
يعيد إليك خطوط البهاء المصادر
يجرف كل التماثيل، والحقب الجاهلية
يكسر أزمنة كنت فيها الضحية
والمستباح الوحيد

ثم يقول :

فامنح القلب أن يتهيأ
للاحتفال العظيم
وأن يتوثب
كي نبعث الروح في هيكل الزمن المهترئ(١)

يمثّل دال "الماء" في الأبيات السابقة، متكأ تتحلّق حوله الدلالة، وشفرة حرة تحطم شبكة العلاقات الدلالية في اتجاه سيرورتها رمزاً، إذ يتحول "الماء" باعتباره ظاهرة طبيعية تبث الحياة في الأشجار، وتعيد قسمات الوجه الفلسطيني وبهاءه المُصادَر، يتحول إلى سيل جارف أو ثورة كاسحة، تجرف تماثيل الجهل، وتكسر أزمنة القحط واستباحة الوجود الفلسطيني وهويته الوطنية، وتعيد له وجوده الإنساني الفاعل في هذا العالم، وتحقق له الولادة والانبعاث، وتجدد الحياة والأمل في صنع مستقبل أفضل؛ وبذلك يصبح "الماء" –على حد تعبير خالدة سعيد-رمزاً إشعاعياً، يبدأ بمحور ذاتي، وينتقل إلى مستوى اجتماعي فكوني، ذلك أن الماء ولادة وانبعاث، ودعوة إلى السفر والحلم، لخاصة العبور والجريان فيه(٢)، وهو بهذا المعنى "سفر" في شهوة الحركة والتغيير والفعل الثوري، وهو كذلك "حلم" في انتزاع الحرية الإنسانية، وانتصار لمبدأ الحياة، وانبعاث الروح في هيكل الزمن المهترئ.

بناء على ما سبق، تصبح الذات الشاعرة أكثر وعياً بماضيها وحاضرها ومستقبلها، إذ تدرك أن رحيلها قسراً في الزمن الماضي عن النواة الخفية/فلسطين، كان رحيلاً ارتكبت به إثماً "كفر"، وأن حاضرها ومستقبلها يدعوانها إلى الرجوع، لأنه تكفير عن هذا الإثم "عبادة"، عن طريق الانبعاث الثوري في دال "سأنهض"،؛ وبذلك يتعمّق الصراع الإنساني وفق مقومات تجلو صورة الفلسطيني المناضل، القابض على

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٣٤-٣٨.

(٢) انظر : خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، ص١٣٤-١٣٥.

جمرة الحياة، والذي يحارب الشقاء والبوار والجفاف، مما يجعل القصيدة تمزج الماضي بالحاضـــر، وتجـــدّل الشخصي بالتاريخي. يقول الشاعر في قصيدة "على غير عادتها" :

هذا دمي بلسم العصر
ملحمة النصر
قلت : توحّدت في شجر الانتظار
وعلّقت روحي على كتفيك قلادة
وعانقت وجهك
إن رحيلي كفر
وإن رجوعي عبادة
سأنهض(١)

إن رغبة الذات الشاعرة في التوحّد في أشياء الكون، والتضحية بالدم الذي يبلسم جراح العـــصر، والانبعاث من باطن الأرض، تعبّـــر عن واقع الإنسان الفلسطيني المقتول، المسفوك دمه، الناهض رغم ذلك بخطى واثقة نحو الولادة، ليبعث الموات في الطبيعة، ويخرج الحي من الميت، فتزهر الأرض، وتشرق بخضرتها اليانعة، أو هو بمعنى آخر، يمزج بين دلالتين : الأولى دينية، تصوّر السيد المسيح –عليه الـــسلام- الفـــادي والمخلّص، الذي يفتدي البشرية بدمه من أجل سعادتها، والثانية أسطورية، تشير إلى انبعاث طائر العنقـــاء بـــاعتباره رمزاً على انطلاق شرارة الثورة، وبهذا يتكامل البعدان –الديني والأسطوري- في جسد الـــنص الشعري، ويشكّلان معادلاً موضوعياً للفلسطيني، الذي يحمل عبء الأرض، ويدافع عنها ضـــد قوى الشر والجفاف، ويؤسس لعالم جديد يتمتع بالحق والخير والمحبة.

تنهض الرؤيـــا الشعرية في الأبيات السابقة، على رغبة الذات الشاعرة في الولادة والانبعاث بالفعل الثوري، المجلوب من داخل الذات الفلسطينية ببعدها الجماعي، أو المستند إلى الواقع والقـــدرة الشخـــصية والإرادة، إذ لا غير الدم المضيء، النازف من الجسد الفلسطيني، يستطيع أن يخط أول كلمة في سفر التحرر الوطني، الذي أصبح قاب قوسين أو أدنى، لذلك يغلق المشهد الشعري في قصيدة "سندس المدينة،كحلها"، على عودة النوارس/الشعب الفلسطيني من منفاه إلى أرض الوطن. يقول :

انتظرناك
سرب النوارس عـــاد
وعادت إلى أول الحلم قافلة الحالمين
انتظرناك

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٢١.

هـا نحن نهتف باسمك
والعشب والسهل والقابضون على النار
نحن على الدرب ماضون
نحن على العهد باقون
يا سيد الكلمات الجميلة
يا فارس المرج
هـا أنت تنهض مؤتلفاً كالمنارة
مزدهراً كالنبوءة تنثر فيروزها
في صدور الذين أنابوا إلى وطن ملهم(١)

تشير "عودة قافلة الحالمين"، إلى سحق المسافات الزمانية والمكانية، التي كانت تقف حائلاً دون عودة الفلسطيني إلى أرضه، وتنفتح لـه الحياة في أبهى تجلياتها، المتجسدة في أشياء الوطن ومكوناته، فالنوارس، والعشب، والسهل، والمرج ...الخ، تزدهر بحلوله فيها أو حلولها فيه، ويبرز "الوطن الملهم" مزدهراً منيراً، ويصبح الفلسطيني الغائب عن الجغرافيا حاضراً فيها، كما تصبح الحياة هي القوة الفاعلة، التي تعيد رسم خارطة الوطن، ليس باعتباره جغرافيا فحسب، بل باعتباره تجلياً إنسانياً ينبض بالخصب والاخضرار.

## صوت الطير

شكّلت الطيور بأنواعها : النوارس، والقبّرات، وعصفورة الماء، والفراشات، والحساسين، والبلابل، والعندليب ...الخ، شكّلت ظاهرة دلالية ترددت في ثنايا الديوان، خرجت فيه-غالباً-من محمولاتها الدلالية السائدة، إلى دلالات ترميزية ذات أبعاد كنائية موحية، فالتحمت بالتجربة الشعرية، ورشّحت السياق الشعري للانفتاح الدلالي، وفق رؤيا معاصرة تتمسك بالأرض والوطن، أو تحلم بالعودة إليه، أو تجتث جذر الكآبة، وتبشّر بالخلاص الإنساني من ربقة الاحتلال ...الخ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "فاكهة الندم" :

هيئوا للنوارس زينتها
هيئوا للشهيد الذي عاد حناءه
للخيول أعنتها

ثم يقول :

النوارس قادمة والخيول

(١) عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٤٦.

وقافلة الشهداء
فمن يرث الأرض
أبناؤها أم لصوص الخزائن
أم ثلة الأدعياء(١)

تتماهى "النوارس" باعتبارها طيوراً تعيش على شطآن البحار، وتهاجر من مكان إلى مكان، وتتوج هجرتها إلى مواطنها الأصلية، تتماهى في الأبيات السابقة بالشهيد الفلسطيني، الذي تهيئ لـــه الجمـــاهير احتفالاً شعبياً لتقلده تاج الفخار، وتزيّن جسده الطاهر بورود الأرض، وتخضّب يديه بحنّاء الحياة ونـــسغ البداية إلى الوطن. كما تتماهى "النوراس" مرة أخرى في سياق الأبيات بالشعب الفلسطيني، الذي يعود في موكب الشهداء الأبرار لوراثة الأرض، ليطفئوا بترابها جراحاتهم، وينسجوا من الفرح بشائرهم؛ وبـــذلك يحطم الشاعر شبكة العلاقات الإشارية المسبقة للنوارس في بعدها الواقعي، وينعطف بالدلالة الـــشعرية إلى حركية متجددة، وبناء علاقات جديدة متعددة الأبعاد، تعبّـــر عن عودة الفلسطيني إلى الوطن الحلم.

بناء على ما سبق، يستطيع الفلسطيني بعودته إلى "الوطن الملهم"، أن يجتث جذر الكآبة التي خيّمت بظلالها على روحه ونفسه في المنافي البعيدة، وأن يحارب الشقاء بالفعل الروحي؛ ولذلك تتجلى "الفراشات" في سياق قصيدة "على غير عادتها"، باعتبارها مصدراً من مصـــادر الدفء والحب والضوء، الـــتي تجعـــل الفلسطيني يولد من جديد، جاعلاً دمه سماداً للأرض، وبذلك تشكّل الفراشات محفّزاً أو مساعداً ثورياً يمده بمقومات النجاح، والتجرد من كآبة الماضي. كما يبرز في سياق الأبيات "الحساسين والسنونو"، التي تـــبني أعشاشها وتبيض، أي أنها تصنع الحياة، وتشكّل بالتالي معادلاً دلالياً للفلسطيني في بناء وطنه، وزيادة نسله، في ظل صراع يبغي فيه الاحتلال، جعل الكينونة الفلسطينية شبحاً منفياً خارج حدود الزمـــان والمكـــان. يقول :

قلت : الفراشات تبعث دفء المودة
ترسل في قطرات الندى لونها القرمزي
وتنسج خيطاً من الضوء حولي
فأخلع جلد الكآبة عني
وأنهض
كان دمي في الزمان البعيد سماد التراب
وكان النهار ملاذاً لخيلي

(١) عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٤-٧.

وكانت على راحة الكف
تبني الحساسين أعشاشها
وتبيض السنونو
سأنهض ...(١)

إذا كانت الفراشات سبباً في خلع الذات الشاعرة والشعب الفلسطيني "جلد الكآبة"، فإنها في القصيدة السابقة نفسها، تتقمص شخصية الرسول المحرّض على الثورة والمبشّر بها. يقول :

حتى تجيء الفراشات زاخرة بالمواعيد
تنبئنا بالبشائر تأتي ...
سأنهض من قبضة الحزن
من ربقة النار
من وجع الذات
-هل يستوي العشق والموت ؟

ثم يقول : على غير عادتها قبّلتني الفراشات
ألقت عليّ سلام الحدائق
ثم أسرّت إليّ ببشرى مواسمها القمرية
فلتنزل الريح سجيلها
ولتكن ذرة الرمل عاصفة
وليكن وجعي لغة الكون
وليكن الماء قنطرة الروح
وليكن الدم
-شاهد كل الفصول التي أوغلت
في السبات
هو الخاتمة(٢)

إن إسرار الفراشات للذات الشاعرة، قد حرّك أشياء العالم في الأرض الثكلى، فتحضر "الريح سجيلها" بدلالاتها القرآنية، لتضفي سمتاً علوياً مقدساً على الدلالة الشعرية، وتنبئ بالدمار والخراب للجلاد، الذي دمّر المجتمع الفلسطيني بكل ما يملك من فائض القوة، فإذا اندلعت الثورة "انقلب السحر على

(١) عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص١٨-١٩.
(٢) **المصدر السابق**، ص٢٠-٢٢.

الساحر" كما يقولون. لكن الحركة يشتد حضورها، ويشتد معها الصراع الإنساني من أجل البقاء، فتصبح ذرة الرمل عاصفة، والوجع الذاتي لغة الكون، مما يؤدي إلى تطوير سفر النكبة، لتبدأ الحكاية من النهاية، حيث الدم الذي يحرّك السبات، ويكون خاتمة المطاف الثوري ضد المشاريع الصهيونية، التي تحاصر حياة الفلسطيني، وتنفي هويته وكينونته الحضارية والإنسانية، وتوزعه أشلاء على مدن العالم؛ وبذلك تصبح فلسطين ذات أبعاد كونية، ويصبح الفلسطيني هو بدء العالم ونهايته ومأساته وثورته في مستقبل أفضل، يزخر بالخير والعدل والسلام.

وينفتح المشهد الشعري في قصيدة "أفق مطرّز"، على زقزقة العصافير فوق سور القدس، وتتحقق بشارة الفراشات في مواسمها القمرية، فيضيء صباح الحرية، وتبدد الشمس غيوم الموت الداكنة، ويخرج الفلسطيني -كطائر العنقاء- من رماد الموت، أتم ما يكون شباباً وجمالاً. يقول :

جاءت تباشير الصباح
وأطلقت شمس الحقيقة من إسار الموت
بددت الغيوم الداكنات عن العيون
ورفرفت كل العصافير البهية فوق سور القدس
فارتفعت أناشيد الحجارة
واعتلت هذا الفضاء الرحب أصوات الهتاف
ورقصة الشهداء

ويقول :
جاء العرس مؤتلفاً بأزهار الخلود
الروائح تملأ الأفق الطرّز بالندى
والأرض تطلق مهرة الوجد السجين إلى بيادرها
وتلبس ثوبها العاجي(١)

يمزج الشاعر في سياق الأبيات بين العصافير، وعودة الروح الفلسطينية، والشهيد الحي، وبدء انتفاضة الأقصى، ويجدّلها في ضفيرة واحدة، تعبّر عن رؤيا شعرية ذات أبعاد مأساوية ممتزجة ببهجة تحقق البشارة، مما منح التجربة الشعرية اتساعاً وشمولاً، واستطاع أن يولّد منها حياة متجددة، لا تستكين لمعطيات الواقع، وتطوي حياة الموات لشعب مروع مطارد، ويفتح منافذ الخلاص، وينزع عن الشعب الفلسطيني الاستسلام والخضوع لقوى البغي والشر، وهو على حد تعبير خزامى صبري "يهدم السدود بين الحياة والموت، ويعلو على الحياة، ويمتلكها بالموت"(٢)، وينتصر على الحدب والبوار والجفاف، ويحرك

(١) عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٧٩.

(٢) نقلاً عن أسعد رزوق، **الأسطورة في الشعر المعاصر**، بيروت منشورات مجلة آفاق، ١٩٥٩م، ص٧٥.

فيه الطموح نحو تحقيق المجد والكرامة الإنسانية.

**تـداخل النصـوص**

اتسمت ظاهرة تداخل النصوص/التّناص، بحضور لافت في الديوان، وهي ذات أثر بالغ في التشكيل الجمالي للخطاب الشعري، إذ لا يخلو خطاب شعري من علاقات التفاعل مع نصوص غائبة، يعاد من خلالها اكتشاف الماضي، أو قراءته في ضوء الحاضر، وإعادة تشكيله من جديد، وفق رؤيا شعرية تمتص المحمولات الدلالية الموروثة، لتكشف عن طزاجة التجربة الشعرية، وخصوصية مبدعها في تعبيره عن الواقع، بكل ما يحمله من أبعاد ذاتية وحضارية وإنسانية.

وقد ظهر مبدأ التّناص أول ما ظهر في الدراسات النقدية، في كتابات (ميخائيل باختين)، عن شعرية (دستويفسكي)، دون تحديد دقيق لـه، إذ تحدث (باختين) عن "المبدأ الحواري"، أو "الصوت المتعدد"، أو "تداخل السياقات"، وبيّن أن العلاقة الحوارية في النص الشعري، تعدّ من مكوناته الأساسية "بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداماً حوارياً"(١)، وهذان الصوتان يدخلان في علاقة لإنتاج دلالة جديدة.

ويعود الفضل في ولادة مصطلح التّناص إلى (جوليا كرستيفا)، التي نظرت إليه باعتباره نتاجاً لنصوص سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواري، ويكسر بالتالي أحد أعمدة البنيوية، القائلة بمركزية النص وانغلاقه على نفسه، وبذلك عرّفت النص بأنه " ذو طبيع إنتاجية، وهذا يعني : أولاً، أن صلته باللغة التي يكون جزءاً منها، ستكون صلة تكرار وتوزيع (هدم-بناء)، وثانياً، ثمة تبدّل وتغيّر في النصوص، أي تناص، ففي حيز نص محدد ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتتشابك"(٢)، وبذلك يكون تعريف التّناص لديها، أنه ذلك "التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى"(٣)، أو "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى"(٤)، وهذا التعريف يشير إلى أن ميدان عمل التّناص ميدان واسع، يشتمل على كل ما أنتجته الحضارة الإنسانية.

عقد الشاعر في ثنايا ديوانه حواراً مع أنواع التّناص المتعددة، فحضرت النصوص المقدسة من الأديان، ومغامرة العقل الأولى من الأساطير، وصوت الشعب في حكاياته وعاداته وتقاليده، وغيرها من

(١) ميخائيل باختين، **شعرية دستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط١-١٩٨٦م، ص٢٦٩.

(٢) نقلاً عن باقر جاسم محمد، **التناص** ، **المفهوم والآفاق**، بيروت، مجلة الآداب، ع٧_٩، يوليو/تموز ١٩٩٠م، ص٦٥.

(٣) نقلاً عن مارك أنجينو، **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد**، دراسة في كتاب من إعداد : تزفتان تودوروف (وآخرين)، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧م، ص١٠٣.

(٤) نقلاً عن عبد الله الغذّامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، السعودية، نادي جدة الثقافي، ١٩٨٥م، ص١٣.

أنواع التّــناص الأخرى.

يعدّ القرآن الكريم والعهد الجديد، من الروافد المهمة في التجربة الشعرية، حيث استقى الشاعر من آياتهما وشخصياتهما ولغتهما، ما جعله يبتعد عن التعبير المباشر إلى التعبير الموحي، الــذي يكتنــز برصيد روحي، يضفي عليه سمتاً علوياً مقدساً. يقول في قصيدة "أفق مطرّز بالندى" :

قال السور : كانت صيحة الميلاد
واجتمعت على دمهم أبابيل السماء
وقبّلته
فطاف فوق المسجد المحزون
يقرأ آية التكوين
يرمي بالحجارة جوقة الغرباء
يخرس كل ضوضاء الرصاص
ويرشم الساحات بالورد الندي[(١)]

تشير الأبيات السابقة إلى حضور دال "أبابيل"[(٢)]، الموغل في دلالته القرآنية، حيث نصر الله به دينه، وحفظ الكعبة المشرفة من (إبرهة الحبشي) ملك اليمن، لكن الشاعر يمتص هذه الدلالة، ويتجاوز بها إطارها التاريخي، إلى مستوى إشاري يكتنــز بدلالات جديدة، فيحضر أولاً فعل القول "قال السور"، المستند إلى التشخيص في صورة القدس، وهي قرين مكة في بعدها الإسلامي المقدس، لتشهد كما شهدت مكة عــام الفيل اندحار الشر والظلم، ثم تحضر ثانياً صورة الشهيد الفلسطيني، الــذي باركته "طير الأبابيل" لتمــده بديمومة الحياة، فيقوم من موته، ويطوف بالمسجد المحزون، ويرمي وجوه الغرباء بحجارة من سجيل؛ وبذلك يتماهي الشهيد في صورة طير الأبابيل، ويحتل مكان الصدارة في حركة الصياغة اللغوية وإنتــاج الدلالــة، ويصبح ذا سيرورة لها بدء وليس لها نهاية، لأنه دائم التجدد والانبعاث؛ وبذلك يــستعلي علــى الزمــان والمكان، ويجدلهما في جديلة واحدة، تسلط الأضواء على الآني بالاستناد إلى الماضي، وفق رؤيا تتمــسك بالأرض والوطن.

ويوظّف الشاعر في قصيدة "مرحباً أيها النيل"دال "دثريني"[(٣)]، بدلالاته القرآنية، وقول الرســول الكريم (ص) للسيدة (خديجة) بعد نزول الوحي. يقول :

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٨٠.
(٢) **سورة الفيل** : الآية ٣.
(٣) **سورة المدثّر** .

حطّت يداي على موجة

دثرتني جدائلها المستحمة

فانثال عطر البساتين

شعشع نور الميادين

رفّت طيور الحدائق تستمطر اللحن

بين حرير الأصابع

قلت : تخطّفني العشق

هـــا جسدي مرتع للصهيل

وهـــا كلماتي قلائد للأغنيات التي تتنـــزّل

كالمطر الأرجواني(١)

تسمح قراءة الأبيات السابقة، بتدفق شعري ينداح في حركة متواصلة، تبث الحيـــاة في بـــساتين الوطن وميادينه وحدائقه، بعد أن "دثّـــر" الموج/الماء باعتباره مصدراً من مصادر الحيـــاة، روح الـــذات الشاعرة وشعبها، وهنا نلتقط لحظة من لحظات الانتشاء الإنساني في حياة الفلسطيني العاشق، الذي يضيء لـــه الوجود في لحظة نادرة من عمر الزمن؛ وبذلك يشكّل فعل "دثّرتني" ظاهرة تتجاوز بعـــدها الـــدلالي المألوف، إلى ثورة في عناصر الطبيعـــة، ضد القحط والبوار والموات، أو هو أشبه بكلمـــة الخلـــق الأولى "كن"، التي حققت ولادة الكون، حيث سالت الأمطار، وازدهرت الأشجار، وزخر الوجـــود بالحيـــاة والاخضرار.

إن انتصار الذات الشاعرة لمبدأ الحياة بكل تجلياها وحضورها الإيجابي، يجعل الأبيات الشعرية إعادة إنتاج للواقع برؤيا إنسانية، وتكتنـــز بطاقة تعبيرية وإيحائية شاملة، تخرج الحـــي مـــن الميـــت، وتـــشرق الأرض/الوطن بالخضرة اليانعة. أرأيتم ذلك الفرح الطفولي المتوثب، عندما يختـــرق الفلـــسطيني واقعـــه المأساوي، ويمارس حياة الحب والعشق كسائر البشر ؟، وهذا يعني أن الفلسطيني "يتقن القتال، ويتقن الغناء معاً، إنه قادر على حب فلسطين، وقادر على حب الوردة والمرأة. إنه قادر على الموت، وقادر على الحياة ... وخلاصة الأمر : إنه قادر على أن يغري كل إنسان في العالم أن يكون فلسطينياً"(٢).

وتثيـــر ظاهرة "التعميد" المسيحية في سياق الديوان، تجليات السماء، التي فتحت للسيد المسيح –

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص١٤.

(٢) نقلاً عن محمد حمّـــود، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، ط١، ١٩٨٦م،ص ٣٣٣-٣٣٤.

عليه السلام-بعد تعميده[١]. يقول الشاعر في قصيدة "مرحباً أيها النيل" :

إني تعشّقت ماء يعمّــده النيل
كل صباح
فداويت روحي بــه
وتوضأت في ضوء أمواجه السابحات
وحطّت عصافير قلبي عليه
ارتقيت لسدته[٢]

تسيطر "الأنا" الشعرية في سياق الأبيات على حركة الصياغة اللغوية، وتقوم بفعل السرد، وعرض رؤاها وأحلامها، لأنها التجلي الداخلي، والتجلي الخارجي للإنسان، والتي تحل حلولاً صوفياً في أصــول الكون، بعد أن "تعمّــدت" في ماء "النيل"، فداوت جراح الروح، وتوضأت بنور الموج، لترفع عن الكون خطاياه، وتكفّر عنه ذنوبه، وهي هنا تتماهى في شخصية السيد المسيح –عليه السلام- بنورانيته الــشفافة، وعطائه الروحي الذي يبلسم جراح الكون، ويخترق الموت والفناء والاندثار، وينتصر عليها ليحقق وجوده، وهي بهذا الاعتبار، ذات أبعاد دنيوية "داويت"، وأبعاد دينية "توضأت".

كما استقى الشاعر في ديوانه الأساطير العربية، وقد تمثّــل ذلك في طائر "الفينيق"، فعبّــر مــن خلاله عن البطولة والتجدد والانبعاث، وأفاد من حرارة التجربة الإنسانية الــتي تنطــوي عليهــا هــذه الأسطورة. يقول في قصيدة "مرحباً أيها النيل" :

يـــا سيدي النيل
كيف استعدت رمادي من سطوة النار
وأنقدت عمري من الاندثار
لقد ضقت ذرعاً بهذي الخفافيش
يـــا سيدي[٣]

يشي أسلوب النداء بدلالاته المنفتحة على الخارج، وأسلوب الاستفهام بدلالاته المتعلقة بـــالوعي

(١) ورد في إنجيل متى ما يلي : "حينئذ رجع يسوع من الجليل إلى الأردن إلى يوحنا ليعتمد منه ، ولكن يوحنا منعه قائلاً : أنا محتاج أن أعتمد منك، وأنت تأتي إليّ . فأجاب يسوع وقال لــه : امسح الآن ، لأنه هكذا يليق بنا أن نكمل كل بر، حينئذ مسح لــه، فلمــا اعتمــد يسوع صعد للوقت من الماء، وإذا السموات قد انفتحت لــه ، فرأى روح الله نازلاً مثل حمامة وآتياً إليه" . **العهد الجديد** : إنجيل متى، الإصحاح الثالث.

(٢) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص١٤-١٥.

(٣) **المصدر السابق**، ص١٦.

والمعرفة، يشي بارتكاز الأبيات عليهما في إنتاج الدلالة، التي تجعل من "النيل" ذا حضور فاعل في هذا العالم، فهو الذي جعل الذات الشاعرة وقومها، ينهضان من رماد الموت كطائر الفينيق(١)، وهو بهذا يهيء للرمز الأسطوري المهاد التدميري، الذي يحقق الولادة والانبعاث، لأن الوجود الحقيقي للعنقاء، لا يتحقق إلا بمرحلتين : الأولى الموت والاحتراق، والثانية الخروج من ركام الموت؛ وبذلك يفتح "النيل" لهما-الذات الشاعرة وقومها- منافذ الخلاص، ويحرك فيهما الطموح نحو تحقيق المجد والكرامة الإنسانية، والتخلص من "خفافيش" الظلام/الاحتلال، والبحث عن إشراقة الانبعاث وتحقق الحياة.

كما شكّلت (العادات والتقاليد) بأبعادها الاجتماعية والفكرية والإنسانية، حضوراً في الديوان، ولا غرابة في ذلك فهي جزء لا يتجزأ من البنية السلوكية الطبيعية، التي يمارسها الإنسان الفلسطيني في حياته اليومية المباشرة، فكانت القصيدة رفضاً للواقع، وتمسكاً بالوطن والأرض والبيت، المعبّرة عن الكينونة الفلسطينية، وخير مثال على ذلك، تمسك الفلسطيني المنفي قسراً عن وطنه بـ "كوشان البيت"(٢)، الذي يدل على امتلاكه للتاريخ والجغرافيا الفلسطينية، رغم محاولات الاحتلال الصهيوني سرقة الأرض، إلا أن "الكوشان"، الذي يمتلكه الفلسطيني، يؤكد أحقيته الرسمية والقانونية في أرض فلسطين فـ"أنا أعرف من أنا بفضل السجلات والعلاقات، التي تشكّل الذاكرة، التي أدعوها ذاكرتي، والتي تختلف عن ذاكرة الآخرين"(٣). يقول الشاعر في قصيدة "أفق مطرّز بالندى" :

الطير تدخل كل بواباتها
وترش قبتها بريحان الحدائق
لم يزل دمهم على الساحات شارة نصرهم
كوشان مجدهم التليد وزيزفون صلاتهم
ويرددون
حنّاؤنا هذا التراب
ووردنا الجوري حبل وريدنا
القدس موئلنا الأخير وصرح وحدتنا
هي خندق الروح الذي سيرد عن دمنا

---

(١) هو طائر خرافي، يعمّر خمسمئة سنة، وعندما يحين موته يحضر محرقته بنفسه، ويتحوّل جسده إلى رماد، ثم يخرج من هذا الرماد أتم ما يكون شباباً وجمالاً، وهو علامة على الخصب والنهوض من الموت. انظر نذير العظمة، **سفر العنقاء، حفرية ثقافية في الأسطورة**، دمشق، وزارة الثقافة السورية١٩٩٦م، ص١١ وما بعدها.

(٢) هو مستند رسمي يثبت لصاحبه امتلاك الأرض، أو البيت، وغيرهما، داخل فلسطين المحتلة سنة ١٩٤٨م.

(٣) هانز ميرهوف، **الزمن في الأدب**، ترجمة: أسعد رزوق، مصر، مؤسسة سجل العرب، ١٩٧٢م، ص٥٠.

جنون الموت[1]

يتحوّل "الكوشان" في السياق الشعري من "ورقة" ثبوتية متوارثة عن الأجداد، يحتفظ بها الفلسطيني في بيته لإثبات حضوره في الأرض والتاريخ منذ بدء الحياة الإنسانية، يتحول إلى فعل ثوري، لا يستكين فيه إلى استصراخ العالم لإعادة حقه السليب، بل نراه يمهره –الكوشان- بدمه المسفوك ظلماً في ساحات المسجد الأقصى، تمجيداً للحياة باختيار الموت، وبذلك يضغط على أسلحة العدو الفتاكة، ويضعها بين مطرقة الفلسطيني وسندانه، أو بين كوشان البيت ودمه.

**الخلاصة**

شكّلت الدوال الشعرية في ديوان "فاكهة الندم" هالة من الدلالات رغم أحادية الدال، إذ استطاع الشاعر تجاوز ما يسمى بـ"النواة الذرية" للمعنى المعجمي، إلى ما يسمى بـ "النواة النصية" للمعنى السياقي، مما جعل الدوال الشعرية شيئاً غير متوقع، يكشف عن إمكاناتها وعلائقها الترميزية، ويحررها من قيد التصور الذهني المسبق، ويجعلها إشارة عائمة قابلة لكل أنواع الدلالة بما يلائم السياق الشعري، وقد اتضح هذا كله في متن البحث كما يأتي:

**١ - الوطن** : تجاوز الشاعر به مساحته الجغرافية المجردة إلى كونه تشكيلاً روحياً يزخر بالحياة والحركة، وقد تجلى في صور عدة، فهو المرأة التي تلد نبياً، والإله الذي تباركت أسماؤه الحسنى، والنواة الكامنة في روح الفلسطيني ونفسه المحققة لوجوده الإنساني على هذه الأرض، والذي نستطيع استراق السمع إليه في صوت الشهداء، وهو أيضاً مزهر كالنبوة في صدر كل فلسطيني...الخ.

**٢ - الشهيد** : تجسدت شخصية الشهيد في قدرته على تعبيد الطريق نحو المستقبل، ثم تحوله إلى طقس ديني، تتقرب الأرض بدمه إلى مكوِّن الأكوان ومقدِّر الأقدار، وتستمد منه طهارتها، وتتوضأ بدمه، كما يمتلك فاعلية الإخصاب والاخضرار، وهو أيضاً عريس وليس قتيلاً مما يضفي عليه ديمومة قابلة للتجدد والولادة...الخ.

**٣ - الشتات** : يعدُّ المنفى محرقة من محارق الشعب الفلسطيني الكبرى في تاريخه الحديث، وقد اتخذ أبعاداً دلالية متدرجة من إحساس الفلسطيني بالضياع، إلى كفر الرحيل عن الوطن، إلى غسل الوجه من غثيان الشتات، إلى الانبعاث وتحقق الحلم إلى الوطن...الخ.

**٤ - الطير** : تماهت الطيور والتحمت بأبعاد التجربة الشعرية، وفق رؤيا تتمسك بالأرض والوطن، أو تحلم بالعودة إليه، أو تجتث جذر الكآبة، أو تبشِّر بالخلاص الإنساني من ربقة الاحتلال، كما تتماهى في صورة

[1] انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٨٣.

الشعب الفلسطيني العائد لوراث الأرض، وهي أيضاً محفِّز ثوري، وتتقمص شخصية الرسول(ص) المحرِّض على الثورة...الخ.

**٥ - التناص :** عقد الشاعر حواراً في ديوانه مع أنواع التناص المتعددة، معتمداً على تقنية المخالفة للدلالة الموروثة، فحضرت النصوص المقدسة، والأساطير، والعادات والتقاليد، حيث يبارك الشهيد من الطير الأبابيل مرة، وتمده في مرة أخرى بحجارة من سجيل، ويصبح التدثر بالماء وليس بغيره لينثال عطر البساتين، ويشعشع نور الميادين. وتأخذ ظاهرة التعميد بعدين: دنيوي وديني للمداواة والوضوء. أما كوشان البيت فيتحول إلى فعل ثوري لا يستكين فيه الفلسطيني إلى استصراخ العالم لإعادة حقه السليب، بل يمهره بدمه في ساحات المسجد الأقصى.

# خطاب المقدّمات وميثاق القراءة في شروح حسن كامل الصيرفي على الشعر الجاهليّ

د. محمد موسى العبسي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٦/٢٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١٢/١٧

## ملخّص

توخى هذا البحث دَرْسَ شروح الشعر الجاهلي، في ضوء نظريات القراءة والتأويل، وخَصَّ عنايته بمقدّمات شروح حسن كامل الصيرفي- على دواوين: عمرو بن قميئة، والمُتَلَمِّس الضُّبَعِيّ، والمُثَقِّب العَبْديّ- وحاول البحث أن يَجْتليَ ما اشتملت عليه من مناحي التلقي ومسائله، وما يتعلق بِها من أفق التوقع الذي صدر عنه الشارح، وأفق التوقع الذي يَسَعُ مقدمات الشروح أن تَبْـنِيَهُ في ذهن متلقيها.

وانتهى البحث إلى اكْتِنـاهِ جملة من مظاهر التلقي في مقدمات شروح الصيرفي، من نحو: سلطة القارئ ونرجسيته، والمنحى التداولي وتَلقِّي المُرسَلة الشعرية، والجنس الشعري وسَنَن التلقي، والمنحى السِّيَري: سلطة المؤلف وسلطة المدلول، وتـاريخ التَّلقـي وآفاق التوقع، وترسيخ النص وآفاق التلقي.

## Abstract

**The Discourse of the Commentaries in Light of the Reading Pact of AI-Sayrati's Illustration Treatises of Pre-Islamic Verse**

**Dr. Mohammad Mousa al-Absi**

The aim of this paper is to present an analysis of the Illustration Treatises of the pre-Islamic poetry in the light of Interpretation theoretical framework particularly focusing on AI-Sayrafi's foreword sections to such Diwans as' Aamr Ibn Qami'a, AI-Mutallamis AI-Dhuba'i and AI-Muthaqqib AI-Abddi. The writer attempts to investigate issues of reception, the horizon of anticipation pertaining thereto from which the treatise writer emanates, and the horizon of anticipation that the forewords are capable of constructing in the mind of the reader. The paper concludes with identifying an array of guises of reception manifested in AI-Sayrafi's forewords such as the reader's authority and narcicism, the deliberation approach, the poetic message, genre, modes of perception, and biographical approach.

* قسم اللغة العربية، جامعة آل البيت.

حظيت شروح الشعر الجاهلي بعناية الدارسين والباحثين، لكن أنظارهم صُرِفَتْ، في الجملة، إلى شروح القدماء، و لم تُصرَف إلى الشروح الحديثة. ولعل حسن كامل الصيرفي أن يكون واحدًا من أهم شرّاح الشعر الجاهلي، في راهن عصرنا، الذين تَنَكَّبَ الدرسُ النقدي الحديث صنائعَهم؛ فلم تَظفر شروحه من العناية إلا بالنَّزْر اليسير، وإن ظفرت صنائعه في تَحقيق التراث ببعض العناية(١).

وإذا كان الأمر على ذلك، فإن هذا البحث سيضطلع بدرس الشروح التي اصطنعها الصيرفي لثلاثة من دواوين الشعر الجاهلي قُضِيَ لي الوقوف عليها: ديوان عمرو بن قميئة الذي نشر سنة ١٩٦٥، وديوان المتلمس الضُّبَعيّ الذي نشر سنة ١٩٧٠، وديوان المُثقِّب العَبْديّ الذي نشر سنة ١٩٧١(٢). ويرمي البحث إلى استكشاف مقدمات الشروحِ عن مناحي التلقي ومسائله، في ضوء نظريات التلقي والتأويل، واستكشاف ما ينبثق عن هذه المسائل والمناحي من آفاقِ التوقع.

**الشروح: النصوص الموازية وميثاق القراءة:**

تعمد النصوص إلى بَرْمَجَة شكلِ تلقيها بأن تقترح على القارئ جُملة من القواعد والمُوجِّهات؛ فينشأ بينها وبين والقارئ ما اصطلح النقاد على تسميته " ميثاق القراءة " وينعقد الميثاق فيما سَمّاه (جينيت Gerard Génette) "النصوص الموازية" أو "مُرْفَقات النص" وهي تشمل ما حول النص مِن نَحوِ اسمِ المؤلف والعنوان والإهداء والذيول وصورة الغلاف والمقدمة؛ في سبيل تقديمه إلى قارئه على نَحوٍ يتيح آفاقَ انتظارٍ وتلقٍ وتأويلٍ متعددةً(٣). فالمرفقات لَها وظيفة تنبيهية؛ إذ تُقدِّم سلسلة من العلامات والمُوجِّهات التي تسمح بإقامة عملية الإبلاغ وتوجيه التلقي(٤).

والمرفقات، مع أنّها تقع خارج النص، تشكل جزءاً من سياقه؛ لما تشتمل عليه من متعلقات السياق

(١) من الدراسات التي عنيت بصنائع الصيرفي في تحقيق التراث: بحيري، عامر محمد، "ديوان عمرو بن قميئة- تحقيق الأستاذ حسن كامل الصيرفي: نقد وتعليق"، **مجلة معهد المخطوطات العربية**، جامعة الدول العربية، ١٩٦٦، المجلد١٢، الجزء٢، ص١٤٣-١٦٥؛ والسامرائي، إبراهيم، عني بدرس الدواوين الجاهلية الثلاثة التي شرحها الصيرفي، في ثلاث دراسات عنواناها: نقد ديوان المثقب العبدي تحقيق حسن كامل الصيرفي، في ضمن كتاب: **مع المصادر في اللغة والأدب**، ط٢، دار الفكر، عمان، ١٩٨٣، ج١، ص٤٨،٤٧؛ ونقد ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق حسن كامل الصيرفي، المرجع نفسه، ج١، ص٨٥؛ و ديوان شعر المتلمس، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، المرجع نفسه، ج١، ص٣٢٧، ٣٢٨.

(٢) نشرت هذه الدواوين في مجلة معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية.

(٣) انظر: جينيت، جيرار، "من النص إلى العمل"، **مجلة نوافذ**، ع١٦، ٢٠٠١م، ص١٢٤؛ و سحلول، حسن مصطفى، **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٦٣؛ و ابن ياسر، عبد الواحد، **"الخطاب المقدماتي"**، **مجلة علامات في النقد**، م١٢، ع٤٧، ٢٠٠٣، ص٦٢٦، ٦٣٠؛ و ميتران، هنري، "المقدمة وقوانينها"، ترجمة وتقديم الحسن علاج، **مجلة البحرين الثقافية**، ع٤٠، ٢٠٠٤، ص٢٥.

(٤) انظر: دي لنجو، أندريه، **"في إنشائية الفواتح النصية"**، ترجمة سعاد بن إدريس نبيِّع، مجلة نوافذ، ع١٠، ص٢٧.

السياسية والتاريخية والأدبية والثقافية والاجتماعية؛ وبِهذا فإنّها تصبح جزءاً من تركيب النص، وتؤسس نَصيّة النص التي يَختلط فيها ما هو داخل النص بِما هو خارجه. فالنص يتجاوز ذاته(١). وبسبب ما تقدم صرف هذا البحث عنايته إلى مقدمات شروح الصيرفي، من حيث هي من مرفقات الأشعار. وسيحاول أن يَجْتَلِيَ ما يتصل بِها من مناحي الخطاب المقدماتي ومسائله.

### بين العنوانات والمُقدّمات:

يضطلع العنوان بالتأثير في قراءة النصوص، وقراءة شروحها على السواء، ويضطلع ببناء آفاق انتظار قرائها وتوقعاتِهم. وبِهذا الاعتبار، فإن تذييلَ الصيرفيِّ عنواناتِ شروحِه بعبارة " عُنِيَ بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه ... " يشير إلى بعض الأمور التي يسعها أن تبني في ذهن المتلقي جُملة من التوقعات، منها اقتران شروحه بتحقيق النصوص وترسيخها؛ إذ إن من شأن التحقيق أن يوجه شروح النصوص وقراءاتِها، ومن شأن الشروح أن توجه التحقيق وروايات النصوص. ومنها اقتران الشروح بالتعليقات، وهذا مَلْحظ يشير إلى أن صنيع الصيرفي لم يقتصر على الشرح في مستواه اللساني المعجمي حسب؛ بل ربّما تَجاوزه إلى معارف إضافية ودلالات ضمنية تتعلق بعلامات النص اللغوية (أي كلماته)، فضلاً عن الأنظار النقدية المتصلة بسيرة الشاعر وبيئته وأشعاره وصلاتِها بأشعار غيره من الشعراء، وما إلى ذلك من أمور ستتقصّاها الدراسة في المَباحث القابلة.

وإذا كان بعض أعلام جَمالية التلقي، من أمثال (ياوس Hans Robert Jauss)، عدَّ الشروحَ أمرًا مذمومًا وآخِرَ كوارث التأليف المُحْكَمة، ورأى أنَّها مفرطة في الطموح مفتقرة إلى الجد؛ إذ يتصدى لها، على الأغلب، ناشرون مغامرون غير مُتخصّصين(٢) - فإن مبعثَ هذا الحكمِ آفاقُ تَوقّعٍ شَكَّلَها ما قَرَّ من ضوابط الشروح وطرائقها في زمن (ياوس). وأما شروحُ الصيرفيِّ - وباعتبار اقترانِها بالتحقيق والتعليق- فقد تَنْجلي عما هو بِخلاف ما ذهب إليه (ياوس)، وهذا رَهْن إحالة النظر في شروح الدواوين الثلاثة ومقدماتِها.

وإذا كان الصيرفي في ترتيب ذيل العنوان قَدَّم التحقيق على الشرح والتعليق، فإن عنايته في المقدمات صُرفت، في الأكثر، إلى سيرة الشاعر ومنهج الشروح، فكأن غايته كانت شرح الشعر الجاهلي، وكأن التحقيق كان في سبيل إنْجاز هذه الغاية، وما التسلسل الذي وَقَع في ذيل العنوان إلا تسلسلٌ إجرائيٌّ تَراتُبِيٌّ

---

(١) انظر: سلفرمان،ج. هيو، نصيات: **بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية**، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٢م، ص١٣٠- ١٣٤.

(٢) انظر: ياوس، هانس روبيرت، **جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، ترجمة رشيد بنحدو، ط ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٢١-٢٢ .

منطقي، أي إن المنحى الإجرائي يقتضي أن يكون التحقيق أول الأمر، ثم يعقبه الشرح والتعليق. وهذا التسلسل لا يكشف عن غاية الشارح وجوهر عنايته. وربّما كان تغليب العناية بالشرح والتعليق على التحقيق سببَ تَحامل بعض الدارسين على صنيع الصيرفي في الدواوين الثلاثة، كما سيأتي في مُستأنف القول.

**مقدمات الشروح: القارئ وأفق التوقعات:**

ينعقد ميثاق القراءة، في مقدمات الشروح، بين طرفين: الشارح، وقارئ الشروح. أما الشارح- وهو الصيرفي هنا - فهو قارئ حقيقي (أو قارئ ملموس) للنص الشعري، قرأ النص الأدبي فعلاً، وصرح بفعل النص وأثره في نفسه، وبفعل قراءته وأثرها في النص. وهذا القارئ قد يتوافق مع صورة القارئ الضمني (المُجرَّد) التي تَخيلها الشاعر في خلال تأليفه النص(١)، وقد لا يتوافق معها. أما قارئ الشروح فهو قارئ ضمني (مُجرَّد) تَصَورَّه الشارح في خلال صناعته شروحَ الدواوين- وربّما الح إليه في مواضع من مقدماته- وعهد إليه بإتْمام قراءة النص قراءة تأويلية، وآية ذلك أنه سَوَّغَ الإطالة في الشروح بأنه قصد إلى تقريب الشعر الجاهلي من أبناء العربية؛ ليعايشوا الشاعر وشعراء عصره "حين يقرؤون له"(٢). فالشارح ينتظر من قارئ شروحه الضِّمْنِيّ أن يفيد من الشروح ويُثَمِّرها في تأويل النص حين يقرأ أشعار الشاعر. وهذا القارئ الضمني سيضطلع بِمهمته قارئ حقيقي يأخذ في تفعيل الشروح وقراءة الأشعار. وقد يتناغم قارئ الشروح الحقيقي مع قارئها الضمني، وقد يعدّل صورته.

والذي يرمي إليه هذا البحث، من الوقوف على الصلة بين هذين القارئين، الكشفُ عن أفق توقع الشارح (القارئ الحقيقي)، أي الأفق النقدي الذي صدر عنه الشارح - في مقدماته - في أحكامه النقدية، وإعادة بنائه، وكذا الكشف عن أفق التوقعات (أفق الانتظار) الذي يَسَعُ المقدّمات أن تبنيه في ذهن قارئها و هو يأخذ نفسه بقراءة النص الشعري، أي ما سينتظره القارئ من النصوص الشعرية وشروحها أو يتوقعه منها بعدما قرأ المقدمات.

**خطاب المقدمات:**

أفضى البحث، في مقدمات شروح الصيرفي، إلى الكشف عن جُملة من مسائل الخطاب المُقدماتي،

(١) انظر مفهومي القارئ الحقيقي والقارئ الضمني في: ايسر: فولفجانج، **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠، ص ٣٣، ٣٤، ٣٩، ٤٢؛ و برنس، جيرالد، **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص١١١؛ و قسومة، الصادق، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب، تونس، ٢٠٠٠م، ص١٣٤-١٣٥.

(٢) عمرو بن قميئة، عمرو بن قميئة بن ذريح البكري (ت نحو٥٦٠م)، **ديوانه**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٦٥، ص٤٧ (المقدمة).

أهَمّها: الشارح: سلطة القراءة ونرجسية القارئ، المنحى التداولي وتلقي المُرسَلة الشعرية، الجنس الشعري وسَنَن التلقي، المنحى السِّيَرِيّ: سلطة المؤلف وسلطة المَدلول، تاريخ التلقي وآفاق التوقع، ترسيخ النص وآفاق التلقي.

**الشارح: سلطة القارئ ونرجسيته:**

يسمح الشارح لنفسه، في المقدمة على نَحو خاص، أن يتوسط بين النصوص الشعرية وقرائها، فيعمد إلى التأثير في آفاق توقعاتِهم وتشكيلها تشكيلاً جديداً، قبل أن يلجوا عوالم النصوص ويشرعوا في قراءتِها وقراءة شروحها.

وبِهذا يضطلع صانع المقدمة (الشارح) بسلطة توجيهية إكراهية، ويُمارس سلطته هذه على قارئ الأشعار وشروحها؛ ذلك أن القارئ- بِحسب ما ذهب إليه بنحدو - يَمتلك أفقاً خاصاً به هو جِماعُ ثقافتِه وأحواله الاجتماعية واستعداداته النفسية اللحظية، وعندما يأخذ في قراءة النصوص، فإنه يعيد بناء رسالة جديدة يلتحم فيها جزءٌ من فكر الشاعر المتضمَّن في الأشعار بفكره الشخصي- أي بفكر الشارح. فالقراءة هي إسقاطٌ لتجربة القارئ الذاتية على تَجربة العمل وتلقيح للمدلول الفكري الذي تنقله العلامات اللغوية بِمعنى جديد[١].

ومظاهر سلطة المقدِّمة – وكذا سلطة مُقدِّمِها - متعددة:

منها أنّها تشتمل على علامات توجيهية تتصل بالتأكيد والإقناع[٢]، ويبدو ذلك، في مقدمات الصيرفي، في تأكيده أن شروحه إنّما كانت عن طول نظر في الأشعار وطول صبرٍ في معايشة الشاعر وأشعاره[٣]، وهذا يعني أن على المتلقي أن يثق بصنيعه.

ومنها أن المقدمة تفترض القضايا الُمشْكِلَةَ وتدّعي أنّها انتهت إلى حلولها. ويكون خطابُها، في الأغلب، تقريرياً لا يتطرق إليه الشك، ولا يوضع موضع تساؤل. ثم إن ما خلصت إليه من نتائج هو ما ينبغي أن يكون، وأن على المتلقي أن يقتنع بذلك. وبِهذا يكون خطابُها عَقَدِيّاً أيديولوجياً[٤]. ومن الأمثلة على هذه القضايا المشكلةِ أن الصيرفي حاول أن يُقنع القارئ بأنه أنفق جهداً كبيراً، في إزاحة الحُجب الكثيفة التي

(١) بنحدو، **قراءة في القراءة**، الفكر العربي المعاصر، ١٩٩٨م، ع٤٨- ٤٩، ص١٦.

(٢) انظر: ميتران، **المقدمة وقوانينها**، ص ٢٨.

(٣) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٧ (المقدمة)؛ والمتلمس الضبعي، جرير بن عبد العزى (ت نحو٥٦٩م)، **ديوانه**، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٧٠ ص٥٠ (المقدمة).

(٤) انظر: ميتران، **المقدمة وقوانينها**، ص ٢٩؛ وابن ياسر، الخطاب المقدماتي، ص٦٢٩- ٦٣٠.

أسدلتها الحقب الطويلة على حياة كل واحد من الشعراء الثلاثة: عمرو بن قميئة والمتلمس الضبعي والمُثَقِّب العَبْدي. وأهم هذه الحجب قلة أخبار هؤلاء الشعراء، وبِخاصة المثقب[1]. ومن ذلك ما تَعلّق باسم زوجة عمرو بن قميئة ، وغربته وزمانِها، ولقبه "الضائع"[2]. وما تعلق بلقب "المتلمس" وزمان زواجه وزمان إنْجابه[3].

وهو في خلال مناقشته هذه القضايا يستعمل عبارات تشير إلى التقرير، من نَحو قوله في زوجة ابن قميئة: "والذي لا شك فيه أنّها ليست من عشيرته؛ لأنه يسألُها كيف وجدت قومه في معاشرتِها إياهم"[4]؛ وقوله في قصيدتين للمتلمس: "ولَكِنْنا نقول- ونَحن مطمئنون - ... هُما أقدم شعره... ولا نشك في أنّهما قيلتا في مناسبة واحدة"[5]. ومثل هذه العبارات من شأنِها أن تعزز ثقة المتلقي بِما يتلقاه.

واشتمال المقدمة على بعض مظاهر الخطاب التربوي والتعليمي- هو مِمّا يتصل بمنحاها السلطوي، فهي تقدم درساً في ماهية الأدب والجنس الأدبي، وتنظم براهينها وفق مقالات الأدب[6]. ويبدو هذا في كلام الصيرفي على تَمَيُّزِ الجنس الشعري من أجناس التأليف الأخرى، وما يترتب على هذا التميز من طرائق التلقي[7]. ويندرج في هذا الخطاب التربوي، أيضاً، حِرصُ الشارحِ على تَمكين أبناء العربية الذين بعدوا عن مناهل أدبِهم وأصوله القديمة[8]، من إعادة تَمَلُّكِ التراث لصيانة الثقافة المشتركة بين أجيال الأمة، من حيث إن الماضي هو استشراف للمستقبل[9]؛ ولذلك سعى إلى توفير سياقاتٍ تاريخية تتصل بالشاعر، وسياقاتٍ تداولية تتصل بالعلامات اللغوية في النصوص الشعرية. ويظن الشارح أن هذه السياقات هي التي تُمَكِّن المتلقي من تَمَلُّك تراثِه. وهذا ينطوي على منحى سلطوي توجيهي بَيِّنٍ؛ ذلك أن ما يَحسبه الشارح سياقات مناسبة للتأويل قد لا يكون كذلك، وبِخاصة ما يتعلق بالسياقات التاريخية، كما سيأتي في مبحث "المنحى السيري".

و المظاهر السلطوية التي انتهينا إليها، فيما تقدم، تتعلق بالنَزْعة النرجسية لدى الشارح كاتب المقدمة،

---

(١) انظر: المثقب العبدي، العائذ بن محصن بن ثعلبة (ت نحو ٣٥ ق.هـ ، ٥٨٦م) **ديوانه**، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٧١، ص٨ (المقدمة).

(٢) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٢٧- ٢٨، ٣٥- ٣٦، ٣٧ (المقدمة).

(٣) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص١٢- ١٤، ١٩- ٢٠ (المقدمة).

(٤) انظر: عمروبن قميئة، **ديوانه**، ص٢٨ (المقدمة).

(٥) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص١٣ (المقدمة).

(٦) انظر: ميتران، **المقدمة وقوانيتها**، ص ٢٩؛ وابن ياسر، الخطاب المقدماتي، ص٦٢٩- ٦٣٠.

(٧) سنعرض لهذا الموضوع في مبحث: الجنس الشعري وسنن التلقي.

(٨) انظر: سنعرض لهذا الموضوع في مبحث: المنحى التداولي وتلقي المرسَلة الشعرية.

(٩) انظر: ياوس، **جمالية التلقي**، ص١٣١- ١٣٢.

ومُحَصَّلُ هذه النَزْعةِ أنه فاق، في التحقيق والشرح، مَن سَبَقه وتَمَيَّزَ منه. ومن آيات ذلك ما ذكره من أنه تَنَبَّه لأشياء لم يَتنبَّهْ لها القدماء، من مثل قوله: "استطعنا أن نكشف عن شيء لم يتنبه إليه الأقدمون من نقاد الأدب، ذلك هو أخذ الحطيئة...قصيدتين لعمرو بن قميئة في ألفاظهما ومعانيهما وقافيتهما وبحرهِما...وتعقّبنا ذلك الأخذ في حواشي الديوان"[١]. ومن آياته أيضاً بيانُه مَحاسنَ صنيعه، في خلال المقايسة بينه وبين صنيع من سبقه[٢]. ومنها تقليلُه من شأن معارضي منهجهِ في التحقيق والشرح؛ فهو مؤمن بعمله، ولن يثنيه عنه غضبُ الغاضبين؛ لأنه لا يستوحي فيما يعمل إلا خلوص النية[٣].

ما تقدم يُسفر عن سلطة قرائية بَيِّنة ستعمل على تكييف تلقي النصوص الشعرية وشروحها.

**المنحى التداولي وتلقي المُرسَلة الشعرية:**

تَمنح المقدمةُ النصَّ منحى تداوليًا- وكذا مقدمة الشرح- وتعمل على التأثير في القارئ، فتشكل ما يسميه (ف.لوجون Philippe Lejeune) "الميثاق التمهيدي" [٤]. فالنص والشرح كلاهُما فعل اتصالي غائِيٌّ، يحمل رسالة معينة، بين مرسل ومتلق، والمتلقي هو قارئ ضمني قبل أن يكون قارئاً بالفعل، أي أنه يَنْكَتِبُ في النص في خلال الكتابة. ثم إن توافر عناصر مشتركة بين المرسِل والمتلقي يعد شرطًا ضروريًا للتواصل والتداول الأدبيين، والتداولية تُعنى بالاستعمال اللساني واستعمال العلامات في ضمن السياق، وتدرس العلاقة بين العلامات ومستعمليها، وتتعدى المجال اللساني إلى المجال السيميائي[٥]- والمجال السيميائي يُعنى بدرس الأنظمة الرمزية والعَلامِيّة والدلالات الإيحائية. والتلفظ الأدبي يَسَعُه أن يُمارس نفوذه في عدد غير مَحدود من السياقات، ولدى عدد لا يُحصى من الأشخاص؛ ذلك أنه مُخَصّص لإعادة تَحْيِين (تفعيل) لا تنتهي[٦].

والصيرفي في مقدمات شروحه يلح على تداولية النص الشعري وشروحه، بالإشارة المتكررة إلى أن

---

(١) عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٧ (المقدمة).

(٢) انظر : عمرو بن قميئة ، **ديوانه**، ص٥٠-٥٣ (المقدمة)؛ والمتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٤٩- ٥٠ (المقدمة)؛ والمثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٩- ٣٠ (المقدمة).

(٣) انظر: المثقب العبدي، ديوانه، ص٥، ٧ (المقدمة).

(٤) انظر: اوجون، فيليب، السيرة الذاتية: **الميثاق والتاريخ**، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٤، ص٢١، ٢٢، ٦٢؛ وابن ياسر، **الخطاب المقدماتي**، ص٦٣٠ .

(٥) انظر: إيسر، **فعل القراءة**، ص٨٧؛ وأرمينكو، فرانسواز، **المقاربة التداولية**، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦، ص ٨، ١١.

(٦) انظر: هالين، فرنان، "التداولية والتحليل الأدبي"، ترجمة أحمد الجوة، **مجلة الحياة الثقافية** ( التونسية ) ، السنة ٢٤، ع١٠٦، ١٩٩٩م، ص٤٢.

غايته الأساس من اصطناع شروح الشعر الجاهلي هي أنه أراد " تقريب هذا الشعر إلى أبناء العربية الذين بعدوا عن مناهل أدبِهم وأصوله القديمة، وليعايشوا الشاعر وعصره - حين يقرؤون له- معايشة ظاهرة الملامح واضحة المعالم."(١) وهذه الغاية حَمَلته على تَكَلُّف المعاناة الشديدة في معايشة الشاعر وتعرف ألفاظه وتعبيراته(٢). وما ذهب إليه الصيرفي هنا يؤكد أمرين: الأول أهَمية التفاعل بين أطراف المُرسَلة الشعرية: المرسِل (الشاعر)، والمتلقي، والرسالة (الشعر)، وهذا التفاعل يَجعل النص راهنًا معاصرًا مهما تقادم، والتلقي القديم لا يغني عن التلقي الحديث؛ لاختلاف آفاق التوقعات بين المتلقين وتباين معاييرهم التفسيرية والنقدية مع اختلاف العصور. واختلافُ الآفاق هو مبعث الحاجة المستمرة إلى ترهين النص الأدبي أو إعادة ترهينه، بإقامة صلةٍ واعية متبصرة بين الدلالة الماضية للأعمال ودلالتها الحاضرة. وهذا يشير إلى إمكان إعادة الحياة إلى الأعمال الماضية(٣). وأما الأمر الثاني فأهَمية إحياء سياقات النص المتعددة التي يحتاج إليها القارئ في تفعيل النص الأدبي وفي بناء معناه "لأن المعنى ليس منعزلاً عن شروط إنتاجه"(٤)، وهو مُحَصَّل التفاعل بين: القارئ، والنص، والسياقات الثقافية والاجتماعية التي يُلمِحُ إليها النص وتُشَكِّلُ ما يسميه ( إيكو Umberto Eco) "الموسوعة " وما يسميه (إيزر Wolgang Iser) "رصيد النص" (٥).

وربما كان الصيرفي- بإحيائه السياقات- يقصد إلى إعادة بناء ماض كما كان في الواقع، من حيث إنه يُمثّل العودة إلى الأصول والوفاء بالنص. وهذا مِمّا يتصل بالنَزْعة التاريخية التي نبذتْها جَمالية التلقي؛ إذ إن النص الأدبي القديم لا يُفهَم بإعادة تأسيس التقاليد والمعتقدات التي كانت سائدة في عصر ظهور النص تأسيسًا واقعيًا؛ فالوعي التاريخي لِحقبة زمنية معينة لا يُقدّم نفسه في النص على نَحو صريح، ولكنه يُقدم نفسه، في النص، على أنه أفق توقعات اجتماعية وثقافية تصلح أن تكون ضوابطَ للأحكام والقيم المختلفة، وشفراتٍ للتأويل وبناء المعنى(٦).

ومن ملامح منح النصِّ منحى تداوليًا إشارةُ الشارح ، في مقدمات الدواوين، إلى عنايتِهِ بتذييل كل

---

(١) عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٧ (المقدمة)؛ المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٦ (المقدمة) ؛ وانظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص ٥١،٥٠ (المقدمة).

(٢) انظر: **المصادر السابقة نفسها.**

(٣) انظر: ياوس، **جمالية التلقي**، ص١٣٠.

(٤) موتشيلي، أليكس، و كوربلان، جان أنطوان، و فيرنانديز، فاليري، "المعنى والتسييق والسيرورات"، ترجمة محمد يشوتي، **مجلة علامات** ( المغربية ) ، ع ٢١، ٢٠٠٤، ص ٥٣.

(٥) انظر: إيكو، امبرتو، **القارئ في الحكاية** ، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٥،٩٦؛ وايسر، **فعل القراءة**، ص٦١.

(٦) انظر: ياوس، **جمالية التلقي**، ص٥١، ٥٢، ١٠٤، ١٠٥،؛ و إسماعيل، سامي، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة ٢٠٠٢، ص٨٦.

ديوان بِمعجم لألفاظ الشاعر، والسعيِ نَحو تأليف معجم قَرْنيٍّ لألفاظ الشعراء في القرن نفسه[١]. وهــذا الأمر ينضاف إلى شروط التداول والتواصل الناجحين؛ ذلك أن الدلالاتِ اللغويــةَ التقريريــة والإيحائيــة للألفاظِ رَهْنُ إطارها الزَّمَكاني. وربّما يندرج هذا المسعى في مِضْمار ما يسمى"إعادة ضبط الواقع"[٢]، أي ضبط الإشارات والرموز والدلالات الإيحائية المتداولة في مُجتمع ما، وفي زمان ومكان معيــنين. فــالنص الشعري يُمثل دَرَجًا من اللغات: اللغة القومية الأم، ثم اللغة الأدبية لعصر ما، ثم نتاج الشاعر مؤلف النص، ثم الجنس الذي ينتمي إليها النص، من حيث إن هذا الجنس نظام مستقل، ثم القصيدة بحِــسْبانِها عالَمًــا شعريًا منكفئًا على ذاته. والنص- في علاقته بكل نظام من هذه الأنطمة- يتجلى على أنه درجة مُختلفة من التحقِ[٣] . ومعجم ألفاظ الشاعر ومعجم ألفاظ القرن اللذان عني الشارح باصطناعهما يُمثّلان النظــامين الثاني والثالث من هذه الأنظمة، وهما يكشفان عن وجوه التعالق الدلالي بين لغة الــشاعر ولغــة العــصر الأدبيتين، في حالي الاتفاق والانزياح، ويساعدان على مقاربة معاني النص الشعري .

ما تَقَدَّمَ يَنْجَلي عَن أنَّ النص الشعري وشرحه - في نظر الصيرفي – كلاهُما فِعْلٌ غائِيٌّ غيرُ مكتملٍ ، ولا يكتمل ولا يؤثر إلا إذا استقبله قراء يستطيعون تفعيل النص وسياقاته والدلالات اللغويــة التقريريــة والإيحائية لألفاظه ؛ لأجل بناء معناه وامتلاكه- على حد تعبير (ياوس)[٤]- على نَحو متجدد، كلٌّ بِحسب أفق توقعه الخاص.

**الجنس الشعري وسَنَن التلقي:**

من يقرأ مقدمتي ديواني عمرو بن قميئة والمتلمس الضبعي، يَنْتَهِ إلى أن الصيرفي صدر في شروحه عــن تَمَثُّل مفهوم خاص بالشعر قار في ذهنه و لم يصرح به، فبعد أن فرغ من شرح ديوان المثقّب العبدي، أشار في مقدمته إلى أن ما حداه على الإسهاب واستقصاء القول في شروح الدواوين هو ما ينماز به الشعر، من خصائص، مِمّا سواه "ذلك أن تَحقيق الدواوين الشعرية غير تَحقيق أي كتاب آخر؛ فالديوان في تَحقيقــه يَجب أن يكون جامعًا لكل ما يتصل بالشاعر وشعره عند التعقيب على كل بيت، ويَجب أن يكون فيــه ترابط بين معانيه وتعبيراته وصوره وأخيلته ... كذلك لا أرى أن يتقيّد المحققون بِمذهب بعينه في التحقيق، فكما أن للأدب مدارس مُختلفة، لكل مدرسة منها منهجها ؛ ففي رأيي أن يكــون للتحقيــق مــدارس

(١) انظر: عمرو بن قميئة ، **ديوانه**، ص ٤٧ (المقدمة) .

(٢) انظر: موتشيلي، **المعنى والتسييق والسيرورات**، ص ٥٢.

(٣) لوتمان، يوري، **تحليل النص الشعري**، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٢٨.

(٤) انظر: ياوس، **جمالية التلقي**، ص٤٣.

مُختلفة، ويكون لكل مدرسة منهج" (١).

وقوله هذا يشي بأن له منهجًا خاصًا في تحقيق الشعر وشرحه، يَختلف عن مناهج معاصريه؛ ويشير إلى تَميُّز الشعر من غيره. وينبني على هذا أن قراءة شارح الشعر النصية تتأسس على شفرات الجنس الأدبي — والشعر هنا خاصة — ورسومه المتعارفة في حقبة معينة، فالنص يتشكل وفق قواعد الجنس في ضمن وحدة متواضع عليها في الممارسة الاجتماعية. وقواعد النص قابلة للاندماج في النسق الأدبي للحقبة نفسها، وهي تُكيِّفُ شكل تلقي القارئ، وتلمح إلى الطرق التي ينبغي له أن يستظهر بِها على فهم النص(٢).

ولأنه سكت عن بيان شفرات الجنس الشعري والخصائص التي تَميزُه من غيره- وهي تُشَكِّل أفقَ انتظار الشارح وتوقعاته- فإن للدارس أن يلتمسها فيما توحي به مقدمات الشروح- وما اشتملت عليه من مسوغات الإطالة- من توقعات. ولما كان تفسير الشعر وتأويله يركنان إلى شفراتٍ وآفاقِ انتظارٍ واعيةٍ، وأخرى غير واعيةٍ، فإن من أهم شفرات الشعر التي توحي بِها المقدمات، على سبيل الإجْمال: الكثافة، والغموض، والإيحاء، وتعدد الدلالات، والانزياح الدلالي والتركيبي. وهي تتصل بِمستوى اللغة الشعرية الرمزي.

وربما صَدَرَ الصيرفيُّ في هذه الخصائص عما انتهت إليه مدرسة أبولو - وكان ينتمي إليها- من آفاق نقدية، وكان من أهم خصائص الشعر في نظر شعرائها ونقادِها الألفاظُ المُوحية والتعبير بالصورة. والتعبير بالصورة يعني إطلاق النفس للتصورات العالية، لا للاستعارات والكنايات اللفظية(٣). وهذان الأمران يشيران إلى أن دلالات لغة الشعر متعددة، وتتجاوز الدلالات المعجمية المباشرة إلى الدلالات الإيحائية والنصية الفائضة.

وينضاف إلى ذلك ما اطرد من محاولات النقاد العرب القدماء تمييزَ الشعر، من حيث هو جنس قائم بذاته، من أجناس التأليف الأخرى، وإلحاحهم على بيان سَنَن الشعر وخصائصه المتعلقة بالمستوى الرمزي والعدول عن التصريح إلى التلميح(٤)، وما تواتر من عبارات، في المؤلفات النقدية القديمة، وشاع حتى صار

(١) المثقب العبدي ، **ديوانه** ، ص٦ (المقدمة).

(٢) انظر: اشتمبل،وولف ديتير، **مظاهر التلقي من خلال الأجناس الأدبية**، ترجمة نزار التجديتي، مجلة نوافذ، ع ٣١، ٢٠٠٥م، ص٣٤.

(٣) انظر: خفاجي، محمد عبد المنعم، **الأدب العربي الحديث: مدرسة شعراء أبولّو**، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د.ت، ص٢٧؛ المعوش، سالم، الأدب العربي الحديث، ط١، دار المواسم، بيروت،١٩٩٩، ص٦٠٠.

(٤) انظر: في ذلك على سبيل المثال: عصفور، جابر، **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، ط٣، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٥، ٢٦، ١٠٣- ١٠٧، ١٥٦- ١٦٤، ١٩٧، ٢١٥- ٢١٧، ٢٢٨- ٢٣٢.

كالأمثلة السائرة، من نحو قولهم: "أحسن الشعر أكذبه"[١]، وما روي عن الفرزدق من أنه قال: "علي أن أقول وعليكم أن تحتجوا" أو "علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا"[٢]. ومن ذلك أن رجلاً سأل أبا تَمّام: "يا أبا تَمّام، لِمَ لا تقولُ من الشعرِ ما يُفهَم؟ " فأجابه: "وأنت لِمَ لا تَفهم من الشعر ما يُقال؟ "[٣].

ومن الأمثلة المهمة في هذا الشأن رسالة أبي إسحاق الصابي في التفريق بين الشعر والترسل. ففي إشارته إلى سَنَنِ الشعر ذكر "أن الشعر بني على حدود مقررة"، وأن غموضه من أهم جهات الإحسان فيه "وأفخر الشعر ما غمض فلم يعط غرضه إلا بعد مُماطلة منه لك وعرض منه عليك"[٤].

إن هذه الروايات تشير إلى كثافة اللغة الشعرية ومراوغتها وطاقتها الإيحائية، وهي أمور تدعو إلى نشاط قرائي للوصول إلى مراميها البعيدة وآثارها الخفية.

وربما حَمَلَتْ هذه الخصائصُ (الشفراتُ) الصيرفيَّ على أن يَميزَ الشعرَ مِمّا سواه، وأن يَمِيزَ ديوانَ الشعر، في تحقيقه وشرحه، من أي كتاب آخر. لكنه أغفل ذكر أنواع الكتب الأخرى، وأغفل وجوه الاختلاف، ولعلَّ المقصود بالكتب الأخرى ما يتصل باللغة العلمية أو المعيارية- في المقام الأول- التي هي بضِدِّ ما أشرنا إليه من خصائص الشعر وشفراته. أي أن المَيْزَ الحاصل هنا هو بين لغة إبلاغية تقريرية مباشرة ولغة شعرية تتجاوز مستوى الإبلاغ والتقرير المباشرين. وقد يكون سببُ إغفالِه وجوهَ الاختلافِ ركونَه إلى معرفة القارئ الحدسية أو معرفته المبنية على الخبرة، وقد يشير هذا إلى نوع القارئ الذي يرومه، وهو القارئ المطلع أو العليم بِمواضعات الشعر وأمارات شعريته والمعارف الدلالية[٥]، القادر على تَثْمير شروحه في استكشاف خفايا النصوص؛ ولذلك تراه يقصد في شروحه إلى رضى الأدباء والعلماء خاصة "أرجو أن

---

(١) انظر: هذا القول وما في معناه: قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ، ٩٤٨م)، **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٦٢؛ وابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت ٤٥٦هـ، ١٠٦٤م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت،١٩٨١م، ج٢، ص٦١؛ والجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت ٤٧١هـ، ١٠٧٨م)، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد محمد شاكر، ط١، دار المدني، جدة، ١٩٩١، ص٢٧٠-٢٧١.

(٢) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ، ٨٨٩م)، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٣، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠١م، ج١ص٨٩ ؛ والبغدادي، عبد القادر بن عمر (١٠٩٣هـ، ١٦٨٢م)، **خزانة الأدب**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م، ج٥ص١٤٥.

(٣) ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج١، ص١٣٣.

(٤) انظر: الرسالة في: علي الطائي، **الشعر إلى أين، بحوث الحلقة الدراسية**، احتفال المربد السابع، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٢م، ص٢٢، وانظر: ابن حمدون، أبو المعالي بهاء الدين البغدادي محمد بن الحسن بن محمد بن علي (ت ٥٦٢هـ، ١١٦٧م)، التذكرة الحمدونية، تحقيق إحسان عباس وبكر عباس، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م، م٦، ص٣٥٧.

(٥) للوقوف على مفهوم القارئ المطلع أو العليم انظر: ايسر، **فعل القراءة**، ص٣٧.

يكون لهذا الجهد في نفوس الأدباء من الرضى والقبول ما يعوضني عن مشاقه"[١].

وهذا الانصراف إلى القارئ الخبير بخاصة، لا يتعارض مع كونه قصد بشروحه إلى أبناء العربية، بعامة، الذين يشكلون مَجموع القراء المحتملين على اختلاف مستوياتِهم؛ ذلك أن كلاً منهم يَسَعُه أن يفيد من الشروح في قراءة النصوص بِحَسب أفقه الخاص. لكن القارئ الخبير هو من يطمئن إليه الشارح في تقدير قيمة شروحه.

لقد استنام الصيرفي إلى مواضعات شعرية وشفرات قرائية واعية وأخرى غير واعية في قراءة أشعار الدواوين، وهي التي شكلت آفاق انتظاره وسوغت شروحه المستفيضة، لأجل الوقوف على معاني النصوص ودلالاتِها ومقاربة تأويلها، فأفضى ذلك إلى اتّهامه بالتزيد. وكان استشعر في ديوان عمرو بن قميئة- أول الدواوين الجاهلية التي شرحها- أن التطويل قد يفضي إلى اتّهامه بالتزيد[٢]، حتى وقع ما استشعره، ثم حاول دَفْعَه في ديوان المثقب العبدي[٣]- آخر الدواوين الثلاثة.

ونَجد أمثلة على هذه التهمة في كتابات بعض الدارسين الذين تلقوا شروحه، ومنهم عامر مُحمد بحيري الذي- مع تأييده منهج شروحه- أخذ عليه تزيده فيها[٤]، ومنهم إبراهيم السامرائي الذي رمى شروح الدواوين الثلاثة بالتزيد، وبأنّها لم تأت إلى القارئ بفوائد جَمّة[٥]، وذهب إلى أنه لا ينبغي للمحقق، وهو يُحقق شعر شاعر، أن يتعقب كل بيت ليثقل حواشي الديوان. وينضاف إلى هذا أن ما توخاه الصيرفي، من الكشف عن الترابط بين معاني الديوان وتعبيراته وصوره وأخيلته، هو أمر يخص الناقد ويتجاوز مهمة المحقق التي ينبغي أن تقتصر على معارضة مَخطوطات الديوان بعضها ببعض[٦].

ومبعث هذه التهمة هو اختلاف آفاق التوقع بين الشارح ومتلقي شروحه؛ ذلك أن الشفرات الجنسية القرائية تتبدل مع كل سياق مستحدث، أي مع تبدل العصور واختلاف القراء؛ أما شفراتُ الجنس الشعري النَّظميةُ لنص ما - التي امْتَثَلَها الشاعر في نظم قصيدته- فتظل مستقرة في النص نفسه[٧]. ويبدو أن ثَمّة تباينًا بين الشفرات القرائية الواعية وغير الواعية لدى الصيرفي التي تبينا بعضها، والشفرات القرائية لدى

(١) عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٥٣ (المقدمة)؛ والمتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٥١ (المقدمة)؛ وانظر: المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٥ (المقدمة).

(٢) انظر:عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٧(المقدمة).

(٣) انظر: المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٦(المقدمة).

(٤) انظر: بحيري، عامر محمد، **ديوان عمرو بن قميئة**، ص١٦٤.

(٥) انظر: السامرائي، **مع المصادر في اللغة والأدب**، ج١، ص٤٧،٤٨، ٨٥ ، ٣٢٧، ٣٢٨.

(٦) انظر: السامرائي، **مع المصادر في اللغة والأدب**، ص ٤٨،٤٩.

(٧) انظر: شيفير، ماري، **ما الجنس الأدبي؟** ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧ ص١١١.

بحيري والسامرائي. أي أن آفاق الانتظار لدى الطرفين لم تَتَمَاهَ. وربما كان الصيرفي يعي هذا التباين فتوقع ما يُمْكِن أن يُرمى به من التهمة. وتَوَقُّعُهُ هذا ليس دليلاً على أنه يعترف بتزيده، كما قد يُظَنُّ، ولكنه يَشِفُّ عن إدراكه أن أفق انتظار بعض المتلقين لن يتماهى مع أفق انتظاره، بدليل ما أشرنا إليه من استشعاره أنه سيتهم بالتزيد. فلم يبق لهؤلاء المُتَّهِمين إلا أن يُعَدِّلوا آفاق انتظارهم، أو أن يعتمدوها في نقد الشروح فالزِّراية عليها، وهو ما كان من السامرائي الذي أَزْرَى بمنهج الشروح.

ومِمّا يدل على هذا البون بين آفاق الانتظار أن السامرائي أخذ على الصيرفي رجوعه في شروحه إلى بعض المؤلفات الحديثة[١]. وهذا أمر مردود؛ ذلك أن موسوعة القارئ الحديث أغنى من موسوعة القارئ القديم[٢]؛ لاتساع مصادر المعرفة التي تُمكّن القارئ من أن يَستجلي الدلالاتِ الثقافيةَ والحضاريةَ للأشياء، وبعض هذه الدلالات لم تُقيّدها المصادر القديمة.

**المَنحى السِّيَــرِيّ: سلطة المُؤلّف وسلطة المَدلول:**

تنحو المقدمات منحى سِيَــرِيّاً جليّاً تبدو أبرز مظاهره في عناية الصيرفي باستقصاء ما يتصل بسِيَر الشعراء، فتراه يتوسع في كلامه على أسرة الشاعر، واسْمه، ولقبه، وتاريخ وفاته، وصلته بِمعاصريه، وأشعاره وبُحورها، ويتقصى ما وسعه الوصول إليه من المَظان.

في كلامه على قبيلة الشاعر يعنى باستقصاء نسبها وبيئتها والمشاهير من أبنائها وشعرائها، ويعرض لِمنْزلة القبيلة في الشعر، من ذلك كلامه على نسب قبيلة عمرو بن قميئة- وهي ضبيعة بن قيس بن ثعلبة، من بكر بن وائل- وبيئتها وبعض معتقداتِها وشعرائها، فقد وقف على أحد عشر شاعرًا منهم[٣]، ثم بين مَنْزلة القبيلة في ميدان الشعر مرتفعًا بها إلى جذروها في ربيعة بن نزار[٤]- وبسط الروايات المختلفة في أولية شعرائها في نشأة الشعر العربي[٥]. ومن ذلك كلامه على نسب المتلمس الضبعي من جهتي الأب والأم، وبيئة قبيلته، وتفصيله القول في التشكيك في نسبه[٦]. و نَحْوُهُ كلامُهُ على نسب المثقب العبدي واختلاف المصادر فيه، وتَقصّيه أهم منازلها وشعرائها[٧].

(١) انظر: السامرائي، **مع المصادر في اللغة والأدب**، ج١، ص٥١، ٣٣٠.

(٢) انظر: إيكو، **القارئ في الحكاية**، ص١٧٣.

(٣) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٥- ٨ (المقدمة).

(٤) انظر: **المصدر السابق**، ص٩.

(٥) انظر: **المصدر نفسه**، ص٩- ١١.

(٦) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص١٤- ١٨، ٢٠ (المقدمة).

(٧) انظر : المثقب العبدي، **ديوانه**، ص١١- ١٣ (المقدمة).

وفي كلامه على اسم الشاعر ولقبه يتقصى المصادر المتعددة، ويبين وجوه اختلافها في روايتهما، ويَحرص على ترتيب المصادر تاريخيًا، وقد يتقصى أسْماء الشعراء الذين يشتركون معه في الاسم. وأبرز الأمثلة على ذلك كلامه على اسم المتلمس، فقد راجع فيه نحوًا من عشرين مصدرًا، وبسط رواياتِها المختلفة، وذكر تواريخ وفيات مؤلفيها(١).

وفي خلال عنايته بِحياة الشاعر يتقصى تاريخ ولادته وتاريخ وفاته ومواضع ترحاله، ويذكر ما يعضد ذلك من الدليل والحجة، ويَجتلي صلاته ببعض معاصريه، ويقف على ما يسعه من صفاته الخَلقية والخُلقية وأحوال أسرته وزواجه وبنيه. من ذلك أنه اقتفى معالم حياة عمرو بن قميئة، فاستنبط تاريخ ولادته وتاريخ وفاته التقريبيين، ووقف على علاقته بامرئ القيس ورحلتهما المزعومة إلى بلاد الروم(٢)، ووقف على صفاته الخَلقية- كجماله وامتداد قامته وحسن وجهه وشَعره وما إلى ذلك- التي كانت سبب افتتان بعض النساء به، كما افتتنَّ بعمه المرقش وبالمرقش الأصغر. واستكشف صفاته الخُلقية من الشعر، من مثل اندفاعه إلى المغامرات العاطفية وراء أمامة وخولة وهند وتُكْتَم؛ ومثل كرمه، وشهامته، وإنصافه، وعفته التي حالت دون وقوعه في حبائل زوجة عمه مرثد بن سعد وفتنة إغرائها، عندما راودته عن نفسه(٣).

وكذا صنع في ترجَمته للمتلمس، فوقف على أسْماء أمه وزوجته وابنه، وقارب تاريخي ولادته ووفاته(٤)، وعرض لنشأته في الحِيرة وعلاقته بعمرو بن هند وثورته عليه ومهربه منه إلى الشام، وبسط قصة "صحيفة المتلمّس"(٥).

وفي فحصه عن حياة المثقّب العبدي، عرض لتاريخي ميلاده ووفاته، ونشأته في القطيف، وعلاقته بعمرو بن هند(٦). وحاول الكشف عن اسم أمه واسم زوجته(٧). واستجلى صفاته من أشعاره، كالزهد القدري والدهاء السياسي والنزوع نحو السلام، والعطف على الحيوان، لكنه لم يستشهد على ذلك بالأشعار،

---

(١) انظر المتلمس، **ديوانه**، ص٧- ١٣ (المقدمة). وقد صنع قريبًا من هذا في مقدمة ديوان عمرو بن قميئة ص١١- ١٣، ومقدمة ديوان المثقب٨- ١١.

(٢) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص١٦- ٢٠ (المقدمة).

(٣) انظر: **المصدر السابق**، ص٢٢- ٢٧.

(٤) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ١٨- ٢١،٢٤ (المقدمة).

(٥) انظر: **المصدر السابق**، ص٢١- ٣٦.

(٦) انظر: المثقب العبدي، **ديوانه**، ص١٨- ٢١ (المقدمة).

(٧) انظر: **المصدر السابق**، ص٢١- ٢٢.

أو يُحِلْ إليها بتوثيقها في الحاشية[١].

لكن الصيرفي - مع حرصه الشديد على ترتيب المصادر ترتيباً تاريخياً– لم يعتبر ضابطاً معيناً مُحْكَمًا في سِياقَة أسْماء المؤلفين، ففي ترجَمته لعمرو بن قميئة قَدَّمَ المرزبانيَّ (ت ٣٨٤هـ) على ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) وَقَدَّمَ ابنَ حزمٍ (ت ٤٥٦هـ) على أبي الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ)[٢]. وفي ترجَمته للمتلمس قدم البطليوسي (ت٥٢١هـ) وابن الشجري (ت ٥٤٢هـ) على أبي الفرج الأصفهاني (ت٣٥٦هـ)، وقدم هؤلاء الثلاثة على الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، وقدم الجاحظ على مُحمد بن حبيب (ت٢٤٥هـ)[٣].

ومَبْعَثُ هذا النَزْعةِ السيريةِ التاريخيةِ النظرُ إلى النص من حيث هو مُحاكاةٌ لِحياة المؤلف وانعكاس للواقع، وسبيل للوصول إلى معنى قطعي واحد متقدم على النص، يتصل بمعتقدات المؤلف وتجربته الاجتماعية في حقبة معينة. ومن حيث إن مَرْجِعَ فهمِ النص وتفسيرِه إلى مؤلفه وأحواله النفسية وبيئته الاجتماعية، وهي عناصر خارج- نصية. وهذا يَجعل النص مَحضَ وثيقة أو مَحض شهادة على حياة مؤلفه، ويفضي إلى توطيد "**سلطة المؤلف**" وإطلاقها وتعزيز تأثير "**مقصديته**" في تأويل النص[٤].

إن صرف العناية إلى حياة المؤلف يدل على أن الشارح قد ركن، في طرف من مقدماته، إلى عناصر خارجية في البحث عن معاني الأشعار، مع أنه المح إلى اعتباره المنحى التداولي- كما تقدم- والمح إلى اعتباره العلاقاتِ الداخليةَ للنصوص، في إشارته إلى أنه كان- في خلال صناعة الشروح والتعليق على كل بيت- حريصاً على أن يكون في الشعر "ترابطٌ بين معانيه وتعبيراته وصوره وأخيلته"[٥].

ومن أهم الأمثلة على اعتداد النص انعكاساً للحقيقة والواقع ما عمد إليه من تفسير المطالع الطللية والغزلية وما يتصل بها من أسماء النساء تفسيراً واقعياً، فقد ذهب في تعليقه على مطالع القصائد ( ١١،٦، ١٥ ) إلى أن عمرو بن قميئة اندفع إلى مغامرات عاطفية تبعث في نفسه البهجة والسرور وراء أمامة وخولة وتكتم وهند[٦]. ونحوه ما ذهب إليه – على سبيل التوكيد الذي لا يتطرق الشك إليه- من أن سليمى التي ذكرها ابن قميئة في غير موضع من شعره إنما هي زوجته، فقال: "ولولا أن الشاعر نفسه ذكر لنا اسم

(١) انظر: المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٣- ٢٤.

(٢) انظر: **المصدر السابق**، ص١٣ (المقدمة).

(٣) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٨- ١٣ (المقدمة).

(٤) انظر: ايسر، **فعل القراءة**، ص١٨؛ وبيلسي، كاثرين، **الممارسة النقدية**، ترجمة سعيد الغانمي، دار المدى، ط١، دمشق، ٢٠٠١م، ص٢٣-٢٦.

(٥) المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٦ ( المقدمة ).

(٦) عمرو بن قميئة، **ديوانه**،٢٢- ٢٣.

زوجته مرتين: مرة في البيت ١١ من القصيدة رقم ٢ [ الديوان ٢٣ ]، ومرة في البيت ٩ من القصيدة رقم ٦ [ الديوان ٦٦ ]لَجهلناه...والذي لا شك فيه أنّها ليست من عشيرته"[١]. وانتهى إلى أن حياته الزوجية أصيبت بالتخلخل والانْهيار ثم طلبت زوجته الطلاق[٢].

ويَجري هذا المجرى، جلُّ ما خلص إليه من صفات المثقب العبدي الـخُلقية، كعطفه على الحيوان، واستشعاره ما اعتمل في صدر ناقته من ضجر وتَبَرُّم[٣]، وذلك في قوله في نونيته يصف الناقة وهي تشكو حالَها إليه:[٤]

تَقولُ إذا دَرَأْتُ لـها وَضِينِــي		أَهــذا دِيــنُهُ أَبَــداً ودِينــِي

أَكُلُّ الدَّهْــرِ حِــلٌّ وَارْتِحـــالٌ		أَمَا يُبْــقِي عَلَيَّ وَما يَقِينِـــي

واعتداد النص انعكاساً للواقع يقترن باعتداده حقلاً للمعارف، وقد بدا هذا في كلام الصيرفي على مسوغات منهجه في الشروح المطولة؛ إذ ذهب إلى أن مِمّا يسوغ امتثالَه هذا المنهج أن الأنباريين سبقاه إليه: فقد عمد إليه أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار في "شرح المفضليات"، وابنه أبو بكر محمد بن القاسم في "شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات" "فكانت شروح كل منهما جامعة أدب ولغة وتاريخ"[٥]. ووصفه الشروح بأنّها جامعة تاريخ يدل على أنه ينظر إلى النص الأدبي على أنه انعكاس للواقع وحقل للمعارف.

إن هذه الأحكام- وما شاكلها مما اشتملت عليه المقدمات- تشير إلى أن الشارح التمس تفسير الشعر في قراءة أفقية خطية، أطلقَ فيها **"سلطةَ المدلولِ"** الظاهرِ القطعيِّ[٦]، من حيث هو انعكاس مباشر لِحياة الشاعر.

وغلبة النَّزْعة السيرية على مقدمات الصيرفي، وما استتبعها من إطلاق **"سلطة المؤلف الحقيقي"** و**"سلطة المدلول"** إنّما هي من تَجليات هيمنة النقد التاريخي على النقد الغربي والنقد العربي في القرن التاسعَ عشرَ حتى منتصف القرن العشرين، وهي مِمّا أثر في تشيكل آفاق التوقعات النقدية لدى الصيرفي وكثير من النقاد العرب المحدثين، منذ مطلع القرن العشرين، وظلت بعض مظاهره إلى راهن عصرنا. ثم إن ما جَلَوْناه،

---

(١) عمرو بن قميئة، **ديوانه** ، ص٢٧- ٢٨.
(٢) انظر: **المصدر السابق**، ص٢٨.
(٣) انظر: المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٣، ٢٤ (المقدمة).
(٤) انظر: **المصدر السابق**، ص١٩٥- ١٩٦.
(٥) المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٧ (المقدمة).
(٦) انظر: بارت، رولان، **مقالة "موت المؤلف"**، في كتاب: نقد وحقيقة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٤، ص٢٢.

من مقدمات الشروح، من الأحكام المتصلة بِهذه النَّزْعة يُمكن أن يفضي إلى تشكيل آفاق التوقعات لدى قارئ الدواوين وشروحها، فيلج عالم النص وهو مُحَمَّل بأحكام ناجزة سلفاً، فينتهي الأمـر إلى توجيه القراءة وانغلاقها في مسار واحد بعينه، وترسيخ معنى واحد قطعي للنص، من حيث هو تعبير عـن عقـل المؤلف حسب.

واقْتُرِحَتْ عِوَضَ هذه المفهوماتِ- في نظريات القراءة والتأويل الحديثة- مفهوماتٌ جديـدة، فحـل المؤلف الضمني مَحل المؤلف الحقيقي، وحل مقصد النص مَحل مقصد المؤلف، وحلت مغامرة الدال مَحل سلطة المدلول.

والمؤلف الضمني هو صورة المؤلف المضمرة في النص التي يستجمعها القارئ تدريجياً في خلال قراءته نصاً ما، وتتعلق بثقافته وميوله وأفكاره، وقد تُمثّل وجهاً ما زال مَجهولاً من شخصية المؤلف الحقيقـي، وربّما تَختلف من نص إلى آخر[١]. وإذا كانت سيرة الشاعر التاريخية تَجعل المؤلف الحقيقي مدار الكـلام ومنطلق المعاني ومرجعها، وتَجعل قصده الأمر المعتبر في المقام الأول، وتَعدُّ النصَّ مَحضَ وثيقة على حياته، فإن صورة المؤلف الضمني تتعلق بِمقصد النص وليس بِمقصد المؤلف الحقيقي. ومقصد النص يَحتـاج إلى فعل قرائي يضطلع به متلقٍ يلبي شروط القارئ النموذجي- القادر على تفعيل النص وتأويله- كما تَخيلها المؤلف[٢].

والنص الأدبي لعب لغوي ذو وظيفة جَمالية، واللغة الشعرية نَمط من الاشتغال السيميائي مـن بـين الممارسات الدالة المتعددة، وليست موضوعاً منتهياً في ذاته[٣]، والنص يقترن بالواقع ويـستعين بنماذجه الاجتماعية والثقافية، غير أنه ينْزاح عنها ليعيد النظر فيها ويعدّلَها، فيتجاوز المرجع الواقعي المباشر؛ ليعيـد تشكيل الواقع، ويصبح- على حسب وصف (كريستيفا Julia Kristeva)- غريباً عن اللـسان وخطابـاً متعدداً[٤] مبنياً على تصادم الدوال[٥]. إنه يهدم لغة التواصل و المحاكاة ليبني لغة أخرى، ولِيُقرأ من حيث هو لعب بالدوال لا يحيل إلى مدلول واحد ولا إلى مدلولات ثابتة، ولا يثبت على حال، أي أنه سيرورة تدليلية

---

(١) انظر: برنس، **المصطلح السردي**، ص١١٠؛ و قسومة، طرائق تحليل القصة، ص١٣٢- ١٣٣.

(٢) انظر في مفهوم القارئ النموذجي: إيكو، **القارئ في الحكاية**، ص٧٧.

(٣) انظر: كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، ط١، دار توبقال، ١٩٩١م، ص ٧٢. والمقصود بالاشتغال السيميائي: ما تشير إليه اللغة من الأنظمة الرمزية والعلامية الاجتماعية والثقافية.

(٤) انظر: **المصدر السابق**، ص ١٢،١٣.

(٥) انظر: **المصدر السابق** ، ص ٩١.

غير محدودة(١)، ومعناه غير قارٍّ ولا يستبين لأول النظر؛ وإنّما هو رهن تفاعل استراتيجيات الكتابة وشفراتِها من جهة، واستراتيجيات القراءة وشفراتِها من جهة أخرى. واستراتيجياتُ القراءة وشفراتُها تَختلف من قارئ إلى آخر، وعليه فإن المعنى سيختلف باختلاف القراء.

و"لأن اللغة تَجري مَجرى العلامات والسمات" كما يقول عبد القاهر الجرجاني(٢)، ولأن النص الأدبي لعب بالعلامات، وتنظيم غير مَحدود للدوال، وهو ملتقى شفرات مُختلفة، فإنه ليس مُحاكاة للواقع وليس حقلاً للمعارف(٣)، والمدلول فيه يدخل في صراع مع مغامرة الدال وحركته الحرة(٤). إنه صراع بين المعنى التقريري والمعاني المتعددة .

**تاريخ التلقي: أفق الشارح وأفق متلقي الشروح**

استقصى الصيرفِيُّ صوراً من التلقي القديمِ والتلقي الحديث لأشعار الشعراءِ الثلاثة، وهذه الصور تُسَلِّط الضوء، في الجملة، على طرف من مفهوم الشعر وطرائق تلقيه في النقد القديم، وتسلط الضوء على المسائل المشكلة التي كانت مَخاضَ القول ومَحل النظر والرأي.

ففي تلقي القدماءِ أشعارَ عمرِو بن قميئة أشاروا إلى أنه أول من بكى شبابه وأول من وصف الطيف، وأول من أنصف في شعره. وأشاروا إلى أنه فاق الشعراء في بعض معاني الشعر؛ فقد وصفوا بعض شعره بأنه أبلغ ما قيل في بُخل المعشوق، ثم إنّهم أشاروا إلى تأثر من جاء بعده من الشعراء بأشعاره. وعني القدماء ببراعته في وصف الطيف بِخاصة، فالتفتوا فيه إلى الطبع المتدفق والنسج المطرد المتسق وانطباع السبك وجودة الرصف(٥).

ووَصفَ القدماء المتلمس بأنه رأس فحول ربيعة وأشعر الشعراء المقلين. وعنوا ببعض مظاهر سَبْقِهِ وإحسانه في معاني الشعر، كالفخر بالأمهات وحفظ المال، والتفتوا إلى بعض ما أخذ عليه في شعره، كالإسراف والإفراط والكذب، والدعوة إلى البخل، وقبح بعض المعاني(٦).

وأما المثقب فقد استجاد القدماء له من أشعاره بعض المعاني والصور، ورأوا في بعضها تغريباً ومَجازاً

(١) انظر: بارت، رولان، **نظرية النص**، ترجمة منجي الشملي، وعبد الله صولة، محمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع٢٧، ١٩٨٨م، ص ٧٧- ٧٩.

(٢) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص٣٧٦.

(٣) انظر: جوف، فانسان، **الأدب عند رولان بارت**، ترجمة عبد الرحمن بو علي، ط١، دار الحوار، اللاذقية،٢٠٠٤م، ص ١٤٧.

(٤) انظر: **المصدر السابق**، ص١٧٩.

(٥) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٠، ٤١ (المقدمة).

(٦) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص ٣٧- ٤١ (المقدمة).

مباعداً للحقيقة[١].

ويُلْحَظ أن الصيرفي سَلَّمَ للقدماء ما ذهبوا إليه من أحكام نقدية، و لم يعلق عليها و لم يناقشها، بل اكتفى باستقصائها.وهذا يشير إلى أن المعايير النقدية التي صدر عنها تتسق وبعض معاييرهم النقدية. ومعاودة النظرِ في الأحكام السالفة التي تقصاها تنكشف عن أنّها أحكام تتسم- في الأكثر- بالانطباعية والتعميم والإطلاق وتغليب سلطة المدلول، وسلطة المؤلف وتفتقر إلى التعليل والدرس النصي الكافيين.

وتبدو الانطباعية، على سبيل المثال، فيما ذُكر من خصائص بعض الشعراء كالطبع المتدفق والنسج المطرد وما شاكلهما. ويبدو التعميم والإطلاق فيما ذُكر من سَبْقِ الشاعر في الفحولة، وتفوقه في بعض المعاني والصور كبخل المعشوق، وأما سلطتا المدلول والمؤلف فتبدوان فيما ذهب إليه المرزباني من أن المثقب العبدي، في تصويره ناقتَه وهي تشكو إليه حالَها، إنّما عمد إلى المَجاز المباعد للحقيقة، فوصف ذلك بأنه "من الحكايات الغَلِقَة والإشارات البعيدة... فهذه الحكاية عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة؛ وإنّما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمتْ لأعربت عن شكواها بِمثل هذا القول"[٢]. فَرَبْطُ المعنى بقربه من الحقيقة أو بعده منها هو دليل على سلطة المدلول، وربطه بِمقصد الشاعر هو دليل على سلطة المؤلف.

ومِمّا يعضد ما ذهبنا إليه من التوافق بين معايير الصيرفي ومعايير القدماء - أن ما انتهى إليه الصيرفي نفسُه، من نتائج تتصل بِخصائص أشعار المثقب العبدي، يَجري مَجرى المعايير السالفة نفسها (الانطباعية والتعميمية والإطلاقية)، فقد انتهى إلى أن من أهم خصائص أشعاره دقة الوصف وقوة الملاحظة، ورهافة الحس، وتوثب الخاطر، وابتداع المعنى. وتنسحب الانطباعية على جلِّ الأدلة التي استدل بِها على ما خلص إليه من الخصائص، من مثل استدلاله على رهافة الحس بقوله: " وأما رهافة الحس، فآيتها في غزله الرقيق الذي يصدِّر به قصائده، وفي العذوبة التي تسري في موسيقاه الشعرية وفي تَخيره اللفظ الرشيق للنغم الناعم" فالرقة والعذوبة والرشاقة والنعومة أحكام انطباعية.

فآفاق انتظار الصيرفي النقدية تتماهى، في الجملة، مع آفاق انتظار القدماء، وهذا ما حمله على السكوت عنها، وعدم التعليق عليها برفضها أو تعديلها. ومع ذلك فقد نقع على بعض الأمثلة التي تشير إلى رفضه بعض أحكام القدماء، من ذلك ما كان من رَفْضِه ما عَمدَ إليه ابنُ سلام من وَضْعِ المتلمسِ الضبعي في الطبقة السابعة، من طبقات فحول الشعراء، وتأخيره بسبب قلة أشعاره. ورأى الصيرفِيُّ أنّ الكمَّ- القلة في

(١) انظر: المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٣.

(٢) المرزباني : أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى (ت ٣٨٤هـ، ٩٩٤م)، **الموشح**، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي، ص١٢٦.

النظم أو الكثرة فيه- لا يصلح مقياساً لِمنْزلة الشاعر[١].

أما ما يتصل بتلقي العصر الحديث فإن العناية التي صُرفت إليه- في المقدمات- لم تكن مقاربة للعناية التي صُرفت إلى تلقي القدماء؛ إذ اقتصرت على إشارات تتعلق بشك طه حسين في بعض أخبار عمرو بن قميئة، وبعض أشعاره؛ لِلَّذي كان فيها من السهولة واللين والتكلف[٢]، وشكه في بعض أخبار المتلمس وما يتعلق بقصة صحيفته[٣]. وإشارات تتصل بشك بروكلمان في بعض أخبار المتلمس وأشعاره وما يتعلق بصحيفته[٤].

وعُني الصيرفِيُّ بِمظهر آخر من مظاهر تاريخ التلقي، وهو المنحى التناصي، فقد وقف، في مقدماته، على الأمثلة الدالة على تداخل النصوص، وتأثير أشعار الشعراء الثلاثة فيمن أعقبهم من الشعراء. و لم يفته أن يرتب المصادر التي أشارت إلى ذلك ترتيباً تاريخياً. من ذلك أَخْذُ الحطيئة قصيدتين لعمرو بن قميئة في ألفاظهما ومعانيهما وقافيتهما وبحرهما[٥]. ومن ذلك تأثر شريح بن الحارث القاضي والفرزدق بأبيات المتلمس التي تشير إلى صحيفته[٦]. وأخذ عمرو بن حُنَيّ التغلبي والكحلبة العُرَنيّ ودريد بن الصمة بعض أشعاره. ومن ذلك أيضاً أَخْذُ ابن مقبل وذي الرمة والطرماح وعمرو بن أبي ربيعة بيتاً للمثقب العبدي، وتأثر شعراء آخرين بالقصيدة التي ورد فيها البيت نفسه، وتسرب أبيات منها إلى شعرهم كالذي حدث للشماخ والطرماح[٧].

إن إشارات الصيرفي إلى "التأثر والأخذ والتسرب" تكشف عن أن نظرته إلى مسألة تداخل النصوص لم تتجاوز المظهر الخارجي للتداخل؛ فلم تَسْتَجْلِ ما يترتب على ذلك من إنتاج الدلالات والمعاني. لكن الوقوف على مواطن التداخل يسعه أن يُهيئ لقارئ الشروح أفقاً للتوقع وتوجيهاً للتأويل؛ فالمنحى التناصي يتصل بتاريخ التلقي من حيث إنه يكشف، من وجهٍ، عن طرائق تلقي الشعراءِ المتأخرِين أشعارَ المتقدِّمين وسبل فهمها، والمعاني التي استنبطوها منها؛ ويكشف، من وجه آخر، عن الأسئلة التي شغلت الأجيال المتعاقبة من الشعراء، وهي تتصل بوجود الإنسان وكينونته، وهُمومه المختلفة، وعن مَبْلَغ التوافق والتساوق بين المتقدم والمتأخر في هذه الأسئلة، وما يُمكن أن يضيفه المتأخر على المتقدم؛ ويكشف، من وجه ثالث،

(١) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص ٢٨ (المقدمة).

(٢) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٣٢، ٤٢ (المقدمة).

(٣) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٣٤.

(٤) انظر: **المصدر السابق**، ص٣٤.

(٥) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٧ (المقدمة).

(٦) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٣٥- ٣٦ (المقدمة).

(٧) انظر المثقب العبدي، **ديوانه**، ص ٢٤- ٢٥ (المقدمة).

عن مُحاولاتِ المتأخرين الإجابةَ عن الأسئلة التي تركها المتقدمون من غير أن يُجيبوا عنها، وما أضافوه من المعاني والرؤى والأنظار إلى إجاباتِهم عن هذه الأسئلة؛ وتكشف من وجه رابع، عن طرائقِ امتصاصِ النصِّ المتأخّرِ معانيَ النصِّ المتقدمِ وصورَه، وطرائق تحويلها أو تعديلها[١].

ولأن المعنى الشعري لا يستبين لأول النظر، فإن تفعيل النص وإنتاج معانيه يقتضيان تقصي تَلَقِّيات النص المتعاقبة. فغاية جمالية التلقي جلاء كيفية تشكل المعنى بالكشف عن الأسئلة وإجاباتِها التي بثها الشاعر في قصيدته ضمنياً. والتلقيات المتعاقبة تساعد على إعادة تشكيل السؤال الأصلي المتجدد الذي ينطوي عليه النص[٢].

إن الوقوف على النصوص اللاحقة التي تتداخل مع النص مناط القراءة يُمكن أن يساعد القارئ على إعادة بناء معنى النص القديم؛ ذلك أنه يدخل في علاقات جديدة مع النصوص اللاحقة التي قد تعدل النظام الأدبي نفسه[٣]، بِما تبتكره وتضيفه من الأشكال والأساليب والصور والمعاني.

## ترسيخ النص وآفاق التلقي:

يقتضي تلقي الشعرِ القديم وقراءَتُه تحقيقَ النص. والتحقيق ليس عملاً تمهيدياً للدرس الأدبي، ووظيفته ليست ترسيخَ النص والتثبتَ منه وإخراجَ نص أقرب ما يكون إلى الأصل، فحسب؛ ولكنها أكثر شُمولاً، إنّها وظيفة تفسيرية، والعلاقة بين التحقيق والتفسير علاقة تكاملية[٤]. ولعل هذا يفسر ما عمد إليه الصيرفِي، في مقدمات الشروح الثلاثة، من تأخير الكلام على منهجه في تَحقيق النص الشعري، فقد عرض له بعقب الكلام المستفيض على سيرة الشاعر ومنهج الشروح؛ وربما يدل ذلك- كما أشرنا- على أنه صرف عنايته في المقام الأول إلى الشروح، وعلى إدراكه أن تَحقيق النص وشرحه إنّما يقعان في مضمار نشاط قرائي فاعل.

ويمكن إجْمال الملامح الرئيسة لِمنهج الصيرفي في تَحقيق النص الشعري وترسيخه في:

أنه يتعقب ذكر الديوان في المصادر القديمة، من ذلك أنه أشار إلى أن أول ذكر لديواني عمرو بن قميئة والمثقب كان عند أبي بكر محمد بن خير بن عمر بن خليفة الأموي الإشبيلي المتوفى سنة٥٧٥ هجرية، في كتابه "فهرسة ما رواه عن شيوخه" ، في خلال كلامه على ما حَمله أبو علي القالي معه من كتب إلى

(١) انظر: ياوس، **جمالية التلقي**، ص١١٠.

(٢) **المرجع السابق**، ص١٢٦.

(٣) انظر: سلفرمان،ج. هيو، نصيات، ص١٢٠.

(٤) انظر: ماككن، جيروم جي، العمالقة والقساوسة الدراسات النصية والببلوغرافية وتفسير الأعمال الأدبية، في ضمن كتاب: ماككن، **نقد النص والتفسير الأدبي**، ترجمة نجدت كاظم، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٨م، ص١٩٦، ٢٠٠.

الأندلس، ومنها هذان الديوانان اللذان قرأهما أبو علي على شيوخه، من أمثال ابن دريد ونفطويه. ثم ذُكِرَ الديوانان عند البغدادي المتوفى سنة ١٠٩٣ هجرية في كتابه "الخزانة"(١). وأما ديوان المتلمس فأقدم ذكر له كان عند ابن النديم المتوفى ٤٣٨ هجرية في كتابه "الفهرست" الذي ذكر أن من صنع ديوان المتلمس الأصمعيُّ وغيره. ثم ذكر الديوان عند أبي بكر الإشبيلي(٢). وأشار الصيرفي إلى أن مصير هذه المخطوطات مَجهول(٣).

ثم يصف المخطوطات التي اعتمدها في تَحقيق الديوان من حيث مواطن وجودها وتواريخها وحال خطوطها، ويَخصُّ كل مَخطوطة برمز معين؛ لتسهيل المعارضة بين روايات المخطوطات والوقوف على ما بينها من فروق(٤).

ثم يعمد إلى الموازنة بين تَحقيقه وتَحقيق من سبقه، ويشير إلى ما ينماز به تَحقيقه مِنْ تَحقيقِ غيره، من حيث الاختلافات في الروايات والفروق في الشروح والتعليقات والتخريج(٥). وفي تَجْلِيَتِهِ خطأَ بعض المخطوطات أو خطأ بعض المحققين في رواية معينة وبيان صحة روايته هو- يقصد إلى نوعين من الاستدلال: استدلال داخلي، واستدلال خارجي. أما الاستدلال الداخلي فهو قرائي، أي أنه يعتمد وجهاً من القراءة، بأن يشرح البيت ويلحظ مبلغ ائتلاف ألفاظه ومعانيها، واتساقها ومعنى القصيدة في الجملة. من ذلك ما وقع في مَخطوطة ديوان عمرو بن قميئة وطبعة المستشرق (لايل Charles J. Lyall) من أخطاء، فقد روي أحد الأبيات في المخطوطة بلفظ "حارَصَ" وفُسِّرَ فيها "حارَص: لَزُم" ونقل "لايل" اللفظ كما هو. وصححه الصيرفي بقوله: "والصواب: حارِضٌ، وهو الفاسد في عقله وجسمه، ولَزُم: خطأ وتَحريف، فلا توجد هذه الصيغة بضم الزاي، والصواب: لؤم كما أثبتنا"(٦).

أما الاستدلال الخارجي فهو وثائقي، في المقام الأول، ينبني على معارضة مَخطوطات الديوان بعضها ببعض أو معارضتها بروايات الأبيات المتناثرة في المصادر المختلفة. لكنه قد يستظهر بوجه من القراءة، حين تَمَسُّ الحاجةُ إلى ترجيح رواية على أخرى، بأن يلحظ ائتلاف معاني الألفاظ. ويَشيع هذا الاستدلال في

---

(١) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٨ (المقدمة)؛ والمثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٦- ٢٧ (المقدمة).

(٢) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٤٢- ٤٣ ، (المقدمة).

(٣) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٨ (المقدمة)؛ والمتلمس الضبعي، ديوانه، ص٤٣ (المقدمة)؛ والمثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٧(المقدمة).

(٤) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٨- ٤٩ (المقدمة)؛ والمتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٤٤- ٤٨ (المقدمة)؛ والمثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٦- ٢٩ (المقدمة).

(٥) انظر: عمرو بن قميئة ، **ديوانه**، ص٥٠-٥٣ (المقدمة)؛ والمتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٤٩- ٥٠ (المقدمة)؛ والمثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٩- ٣٠ (المقدمة).

(٦) عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٥٢ (المقدمة).

ديواني المتلمس الضبعي والمثقب العبدي لاعتماد غير مَخطوطة في تَحقيقهما.

إن من أهم وظائف التحقيق إعادة المعنى إلى أجزاء النص التي أضعفها استبدال الناسخين، وإعادة النص إلى حالة قابلة للقراءة؛ فالقصيدة تتوق إلى حالة امتلاك المعنى. ونوعا الاستدلال السابقان يشيران إلى أن كل قرار تحقيقي- يتصل بترجيح رواية على أخرى- يعني تطبيق الإمكانات التفسيرية للمحقق على النص الشعري[١]. ولأن المحقق يُمارس، في صناعة التحقيق، نشاطاً قرائياً، فإنه يصدر عن أفق نقدي معين. وتشف ملامح منهج الصيرفي في التحقيق عن أن الأفق الذي صدر عنه يتمثل في النّزعة التاريخية التي تنتهي إلى تغليب المعنى الحرفي الظاهر.

وكما يكشف تَحقيق النص عن الأفق النقدي للمحقق، يكشف عن أفق التوقع الذي يُمكن أن يبنيه في ذهن قارئ الشروح، من ذلك:

أن تعقب المحقِّق ذكرَ الدواوين في المصادر القديمة، وتأريخه المخطوطات، وإلماحه إلى تَمَيُّز تَحقيقه من تَحقيق غيره، كل ذلك يُمكن أن يَحمل القارئ على أن يثق بصنيعه، ويأخذ نفسه بالاطمئنان إلى صحة النصوص التي حققها.

وتغليب المنحى التاريخي- وهو شأن كثير من الباحثين الفيلولوجيين المشتغلين بتحقيق النصوص – يمكن أن يَحرم قارئ الشروح من إمكانات تفسيرية أخرى؛ ذلك أن ما يتوخاه من معنى حرفي ظاهر هو معياره فيما يصطفيه من روايات دون سواها. ولكن هذا قد يتناقض مع إشارته- فيما قبلُ - إلى أن لغة الشعر تَختلف عن اللغة المعيارية والعلمية، وهو ما يَحملنا على القول: إنه يَتَرَجَّح بين كون لغة الشعر تَشِفُّ عن معنى حرفي، وكونها تمثيلاً رمزياً. وهذا يفضي إلى اضطراب توقعات القارئ وضعف ثقته بدقة تَحقيق النص.

والتنبيه على الاختلافات في الروايات، في خلال معارضة المخطوطات بعضها ببعض، يبقي الميدان فسيحاً أمام القارئ لاختيار روايات أخرى سوى الرواية التي آثرها المحقق، وتثمير إمكانات تفسيرية كامنة يصدر فيها القارئ عن أفقه الخاص الذي قد يَختلف عن أفق المحقق.

واقتران التحقيق بالشروح التي اشتملت على بعض مظاهر النّزعة التداولية يساعد القارئ- بِما توفره له هذه الشروح من سياقات النص التي يسعه أن يُفعِّلها لأجل تأويله- على الوقوف على تاريخ تلقي النص، أي على قراءاته المتعاقبة، وتساعده على إعادة إنتاج النص وتلقيه بحسب أفقه، أي إنّها تُمكنه من إدخال المعنى المتعلق بالنص القديم في سياق جديد وإعادة ترسيخ النص.

---

(١) انظر: باترسن، لي، منطق نقد النص وطريق العبقرية، في ضمن كتاب: ماككن، **نقد النص والتفسير الأدبي**، ص٨١، ٨٤.

وصفوة القول: إن التحقيق أكثرُ من كونه وقوفاً على الاختلافات بين النسخ المخطوطة، أو مدونـــةً لتصحيحاتِ المخطوطةِ؛ ذلك أن لغة النصوص الشعرية لا تقتصر على نظام العلاقات اللفظية وتسلـــسلها الخطي، فهي تتضمن ترتيبات محكمة لأنظمة علامات مختلفة ذات علاقات متبادلة[١]. والنص القديم لا يعد مكتملاً في طبعة معينة، بل يجب أن يظل التحقيق سبيلاً لفحصه وتفسيره. وعلى ذلك فإن قبـــول القـــراء المفسرين نتائج تحقيق النصوص يقلل فرص ممارسة نقد أدبي شامل[٢].

**خاتمة البحث:**

يَتبيَّن لنا مِمّا تقدّم أن مقدمات شروح الصيرفي انطوت على جملة من مظاهر الخطاب المقـــدماتي، وأن هذه المظاهر وما يتعلق بِها من مناحي التلقي التي أَجلى عنها البحث- تساعد على بناء أفق التوقع الـــذي صدر عنه الشارح في شروحه، وفي تحقيق النصوص وترسيخها واختيار رواياتِها، وفي أحكامـــه النقديـــة المختلفة؛ وتؤثر تأثيراً فاعلاً في بناء آفاق الانتظار لدى متلقي الشروح وتوجيه قراءاتِهم.

(١) انظر: ماككن، **العمالقة والقساوسة والدراسات النصية والببليوغرافية وتفسير الأعمال الأدبية**، في ضمن كتاب: ماككن، **نقد النص والتفسير الأدبي**، ص٢٠٤.

(٢) انظر: **المصدر السابق**، ص٢٠١.

# شعر غزوات النّبيﷺ - دراسة تحليليَّة

د. محمد بن هادي المباركي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٦/٢٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١٢/١٩

## ملخّص

يتناول هذا البحث دراسة شعر الغزوات في عهد النبيﷺ، حيث عرضت الدِّراسة لغزوات النبي -ﷺ- وما قيل فيها من أشعار، وما حفل به ذلك الشِّعر من ردود على المشركين الذين هجوا الـنَّبي -ﷺ وطعنـوا في دعوتـه، وحـاربوا المسلمين، فكانت غزوة بدر هي أولى الغزوات التي نظم فيها شعراء المسلمين أشعارهم، وأبانوا عن صدق دعوتهم، وعظمة رسالتهم، وتضحيتهم من أجلها بأنفسهم في سبيل الله. ثم توالت الغزوات في أُحد، والخندق، ومؤتة، وأخيراً جاء فتح مكة فكان بشارة عظيمة للمسلمين، وهو ما دعا الشُّعراء إلى تمجيد ذلك الفتح، وبيان أهمِّيته في نفوس المسلمين، وهذا هو مـا اشتمل عليه القسم الأول من الدِّراسة.

أما القسم الثاني فقد تناول "القيم الفنِّية في شعر الغزوات" وذلك من خلال دراسة أثر القرآن الكريم في أسلوب الشعر الذي نُظم في تلك الغزوات، وكذلك دراسة اللغة الشِّعرية عند الشعراء، والوقوف عند الصورة الفنية وجمالها وما أبدته من أثر تعبيري في تلك الأشعار.

## Abstract

**The Poetry Exhalting the Prophetic Incursions**

**Dr. Muhammad Bin Haadi Al-Mubaaraki**

This paper investigates poetry glorifying incursions led by the Prophet Mohammad S.A.A. W) and rebuffing slanders made by hostile polytheists against the Prophet (S.A.A.W. As for Badr, the first of all prophetic incursions that was poetized, we find Moslem poets composing verse unveiling the veracity of their call, the grandeur of their mission, and the sacrifices they made for its cause. Then came other incursions: Uhud, Khandaq, Mu'tah, and the conquest of Mecca which broke great news to the Moslems that beckoned poets to glorify the incident and artiwlate its import on the minds of the Moslem community. The paper also takes up the artistic values of this poetry drawing on the impact of the Holy Koran on the poetic style, language, and imagery serving an expressive effect.

* قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية في المدينة المنورة.

**المقدمة**

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

أمَّا بعد :

فإنَّ الشِّعر في ظلال الإسلام قد أدَّى دوراً لا يُنكر في مسيرة الدَّعوة الإسلاميَّة حين واكب الغزوات والفتوحات، ونافح الشُّعراء عن حياض الدَّعوة بكلِّ ما أُوتوا من فصاحة وبيان، وبما استقرَّ في نفوسهم من أضواء اليقين، وإشراقات الإيمان.

وكانت مواقف المصطفى - ﷺ - من شعراء الإسلام قد دفعت بهم إلى شحذ ملكاتهم وصقل مواهبهم، والوقوف في وجه أعداء الإسلام بالكلمة المؤمنة المشحونة بكل طاقات الانفعال الإيمانيَّة التي تزلزل الجبال وتهزُّ الرَّواسي.

ولقد كانت غزوات النَّبيِّ - ﷺ - ميداناً خصباً سار في ركابه كثير من الشُّعراء، وأبانوا عن مناصرتهم لدين الله تعالى، والتَّصدِّي للمشركين الذين ما فتئوا يتعرَّضون للمسلمين. حيث كان للشِّعر – آنذاك – دوره في مختلف المواقع والغزوات التي خاضها المسلمون من أجل الدِّفاع عن عقيدتهم، والحرص على نشر دعوتهم في شتَّى الأقطار، وهو ما أوجد شعراً وافراً يواكب تلك الغزوات، ويعبِّر عنها، ويستلهم المفهومات الدِّينيَّة في مضامينه التي يتناولها.

وقد آثرت أن تتناول هذه الدِّراسة شعر غزوات النَّبيِّ ﷺ للوقوف على هذا الشِّعر، ومعرفة أبعاده وتصوُّراته، وما يحمله من قيم فنِّيَّة وسمات خاصَّة.

**أمَّا المنهج الذي اتَّبعته في هذه الدِّراسة** فيقوم على الجمع بين المنهجين الاستقرائي والتَّحليلي الفنِّي في الوقوف عند شعر الغزوات، وبيان الجوانب التي تناولها، وقد اقتصرت الدراسة على الغزوات التي قيل فيها شعر، أمَّا التي لم يرد فيها شعر فقد استثنيتها، وأوردت ما جاء نادراً من شعر في بعض الغزوات في ثنايا البحث، كما تناولت الدراسة الجوانب الفنية في شعر الغزوات وذلك من خلال الوقوف على بعض القيم الفنِّيَّة والسمات الأسلوبيَّة.

وقد تكوَّنت **خطَّة البحث** من **قسمين**، يسبقهما **مقدِّمة**، وتتلوهما **الخاتمة**، وتفصيل ذلك كالآتي :

**القسم الأوَّل** بعنوان : (( **الشِّعـــــــر في مواكبـــة الغزوات** )). واشتمل على المباحث التَّالية:

(١) - غزوة بدر.

(٢) - غزوة أحد.

(٣) - غزوة الخندق.

(٤) - غزوة مؤتة.

(٥) - فتح مكّة.

أمَّا **القسم الثَّاني** فهو بعنوان : **((القيم الفنِّيَّة في شعر الغزوات))**

واشتمل على المباحث التَّالية :

١. أثر القرآن الكريم في أسلوب الشِّعر.
٢. اللُّغة الشِّعريَّة.
٣. الصُّورة الفنِّيَّة.

وأخيراً جاءت **الخاتمة**، وتضمَّنت خلاصة للبحث.

والله تعالى أسأل أن يجعل عملي هذا خالصاً لوجهه الكريم، وأن ينفع به، إنَّه خير مسؤول. وصلَّى الله على نبيِّنا محمَّد، وعلى آله وصحبه وسلَّم تسليماً كثيراً.

## الشعر في مواكبة الغزوات

شهد عصر صدر الإسلام ملاحم بطوليّة، وانشغل النّاس فيه بالغزوات والفتوحات، وقد استطاع شعر الغزوات أن يواكب تلك الأحداث، ويصوّر تلك المشاهد، فجاء غزيرًا متدفِّقًا، يستلهم المفهومات الدِّينيَّة، ويعبِّر عنها، ويصف بطولات المسلمين وملاحمهم الّتي سطّروها، مبيِّنًا فيها دور الإسلام البارز والمؤثِّرات الإنسانيّة الّتي جاء بها الإسلام ليخرج النّاس من دياجير الظلمات إلى أنوار الهداية والإيمان.

وقد استطاع الرّسول الكريم - ﷺ - أن يطوِّر الحياة الاجتماعيَّة والثَّقافيَّة والدِّينيَّة والحربيَّة خلال عقدين ونيِّف من الزَّمن، وأن يجهِّز الجيوش والفرسان لنشر الدَّعوة الإسلاميَّة في مختلف الأمصار، وقد صوَّر الشُّعراء غزوات الرَّسول - ﷺ- ومعاركه، وعلى رأسهم حسَّان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحــة – رضوان الله عليهم أجمعين – الذين جاء شعرهم ناطقاً حيّاً ومعبِّراً صادقاً عن المعارك والغزوات، سواءٌ أكانت داخل الجزيرة العربيَّة أم خارجها، إذ فتن الشِّعر بتصوير تلك الملاحم البطوليَّة، التي دفع المسلمون فيها كثيراً من الشُّهداء من أجل نصرة دين الإسلام.

للشِّعر - آنذاك – تأثيره المحرِّض في النُّفوس، وقدرته على حفز الهمم وتقوية العزائم، ومن هنا جاء اهتمام الرَّسول - ﷺ - بالشِّعر ليدحض به آراء أعداء الإسلام الذين كانوا يهجونه ويصدّون عن سبيل الله، حيث أُسند إلى الأدب مهمَّة الدِّفاع عن العقيدة الإسلاميَّة، فقد قال النَّبيُّ - ﷺ - ملتفتاً إلى الأنصار: ((ما يمنع الَّذين نصروا رسول الله بسلاحهم أن ينصروه بألسنتهم؟ فقال حسَّان ابن ثابت: أنا لها، وأخذ بطرف لسانه وقال : والله ما يسرُّني به مقول بين بصرى وصنعاء)) (١). وانضمَّ إليه كعب بن مالك وعبد

---

(١) الأصبهاني، أبو الفرج (٣٥٦/٩٦٦م)، **الأغاني**، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الشعب، القاهرة ١٣٨٩، ٤/١٣٧ .

الله بن رواحة – رضي الله عنهما-. وقد كانت قريش تثير المتاعب في وجه الدَّعوة الإسلاميَّة ممَّا اضطرَّ النَّبيَّ - ﷺ - إلى الهجرة من مكَّة إلى المدينة، وسرعان ما نشبت بين البلدتين معارك طاحنة تقف فيها قريش ومن يعينها من العرب في جانب، ويقف الرَّسول - ﷺ - ومن هاجروا معه من مكَّة، ومن التفُّوا حوله من الأنصار في جانب آخر.

وكان ثلاثة من الشُّعراء الأنصار، وهم حسَّان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة – رضوان الله عليهم – يهجون المشركين، فكان حسَّان وكعب يعارضانهم بمثل قولهم بالوقائع، والأيَّام، والمآثر، ويعيِّرانهم بالمثالب، وكان عبد الله بن رواحة يعيِّرهم بالكفر، فكان في ذلك الزَّمان أشدّ القول عليهم قول حسَّان وكعب، وأهون القول عليهم قول ابن رواحة، فلمَّا أسلموا، وفقهوا الإسلام كان أشدّ القول عليهم قول ابن رواحة[١]. وفي الحديث الشَّريف أنّ رسول الله - ﷺ - قال : (( أمرت عبد الله بن رواحة فقال وأحسن، وأمرت كعب بن مالك فقال وأحسن، وأمرت حسَّان بن ثابت فشفى واشتفى ))[٢].

وسوف يظهر بوضوح أثر شعر الغزوات في وصف المعارك التي دارت بين المسلمين والمشركين، وإبراز القيم الإسلاميَّة السَّامية التي أفصح عنها المسلمون، وهم يسيرون في الغزوات، ويخوضون المعارك، وتتحقَّق لهم الفتوح التي طالما انتظروها، لينشروا دعوتهم الإسلاميَّة في كلِّ الآفاق، ويعلنوا عن دينهم الحقّ الذي ارتضاه المولى – عزَّ وجلَّ – ديناً لكلِّ البشريَّة.

وفي مقدِّمة تلك الغزوات التي خاضها المسلمون في عهد النَّبيِّ - ﷺ - :

**(١) غزوة بدر :**

لقد رصد الشِّعر غزوات النَّبيِّ - ﷺ - ومعاركه ضدَّ المشركين، وعندما وقف مصوِّراً موقعة (( بدر )) لفت انتباهنا إلى ما لحق بالمشركين – على كثرة عددهم وعتادهم – من خسائر في الأرواح، وفقدانهم الأمل في النَّصر على المسلمين، وهو ما ظهر بوضوح في شعر شاعر الرَّسول حسَّان بن ثابت، الَّذي سخر من الكفَّار المنهزمين مشيراً إلى شجاعة المسلمين، وثباتهم في يوم بدر، حيث قتلوا عدداً من فرسان قريش، وأسروا الكثيرين، وفي ذلك يقول :

لقد عَلِمَتْ قُرَيْشٌ يومَ بدرٍ ... غَدَاةَ الأَسْرِ والقَتْلِ الشَّدِيدِ
بأَنَّا حين تشْتَجِرُ العوالِي ... حُمَاةُ الحَرْبِ بَعْدَ أبي الوليدِ

(١) انظر : قصَّاب، وليد، **النَّظرة النَّبويَّة في نقد الشِّعر**، مشورات المكتبة الحديثة، العين، ط١، ١٤٠٧هـ، ص ٣٦ .

(٢) الإمام مسلم، أبو الحسين (٢٦١هـ/٨٧٤م)، **صحيح مسلم**، تحقيق محمد فؤاد عبدالباقي، مطبعة عيسى البابلي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط١، ١٣٧٥هـ، ١٩٣٥/٤ .

قَتَلْنَا ابْنَيْ ربيعةَ يومَ سَـــارُوا ... إلينا في مُضَاعَفَةِ الحـــــديدِ
وَفَرَّ بها حكيمٌ[١] يومَ جَــاءَتْ ... بَنُو النَّجَّارِ تَخْطِرُ كالأُسُــــودِ
وأَفْلَتْ عندَ ذَاكَ جُمــــوعُ فِهْرٍ ... وأَسْلَمَهَا الحُوَيْرِثُ[٢] مـــن بعيـدِ
لقــد لاقَيْتُم ذُلاًّ وقَتْـــــلاً ... جَهيزاً نافذاً تحت الوَريــــــدِ
وكلُّ القومِ قد ولَّوا جميعـــاً ... ولم يلووا على الحَسَبِ التَّليدِ[٣]

حيث تشعر وأنت تقرأ هذا النَّص بجوِّ المعركة، وما دار فيها من شدَّة القتال، وسقوط القتلى، وظهور المجاهدين كالأُسُود وهم يتصدَّون لفرسان قريش، ويوقعون بهم الهزيمة على الرَّغم من قلَّة عدد جيش المسلمين وعتادهم.

ويفخر حسَّان - رضي الله عنه - في يوم بدر بأنَّ فرسان المسلمين قد قتلوا كبار قريش من المشركين الذين قدموا لحرب المسلمين، وجاء قتلهم لكفرهم بالله ورسوله، يقول:

ألا لَيْتَ شِعْري هَلْ أَتَى مكَّةَ الَّذِي ... قَتَلْنا مِنَ الكُفَّارِ في سَـــاعَةِ العُسْرِ
قَتَلْنَــا أَبَـــا جَهْلٍ وعُتْبَةَ قَبْلَهُ ... وَشَيْبَةَ[٤] أَيْضاً عِنْدَ نَايرةِ[٥] الصَّبْرِ
قَتَلْنَا سَرَاةَ القَـــومِ عِنْدَ رِحَالِهِمْ ... فلم يَرْجِعُوا إلاَّ بِقَاصِمَةِ الظَّهْرِ
وكم قد قَتَلْنَــا من كَريـــمٍ مُرَزَّإٍ ... له حَسَبٌ في قومهِ نَابِهِ الذِّكْــــرِ
تَرَكناهم للخَامِعَاتِ[٦] تَنُوبُهـــم ... ويَصْلَوْنَ ناراً بَعْدَ نائِبَـــةِ القَعْـــرِ
بكُفْرِهِـــــمُ باللهِ والدِّينُ قائمٌ ... ومَا طَلَبُوا فِينَــــا بطَائِلةِ الوِتْـــرِ
لَعَمْري لقد قَلَّتْ كَتَائِبُ غَالِبٍ ... وما ظَفِرَتْ يومَ الْتَقَيْنَا عَلَى بَدْرِ[٧]

أمَّا كعب بن مالك - رضي الله عنه - فيصوِّر تجمُّع قريش بقضِّها وقضيضها في يوم بدر لتحارب الإسلام

---

(١) يقصد حكيم بن حزام بن خويلد بن أسد بن عبد العُزَّى ، وكان قد انهزم يوم بدر فرزقه الله الإسلام قبل دخول النَّبيِّ - صلى الله عليه وسلم - إلى مكَّة بيوم هو وأبو سفيان . ( انظر : العسقلاني، ابن حجر (٨٥٢هـ/١٤٤٨م)، **الإصابة في تمييز الصَّحابة لابن حجر العسقلاني**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٠م، ١/٣٢٧ ) .

(٢) يريد الحارث بن هشام بن المغيرة المخزومي ، الذي شهد بدراً مع المشركين فانهزم ، وأسلم يوم فتح مكَّة .

(٣) حسَّان بن ثابت (٤٠هـ/٦٦٠م)، **الديوان**، تحقيق : سيد حنفي حسنين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٢٦٥ .

(٤) عُتْبَةُ وشَيْبَةُ : ابنا ربيعة بن عبد شمس ، من كبار قريش وسادالها ، وقد قُتلا في بدر .

(٥) النَّايرة : الحرب .

(٦) الخَامِعَاتُ : الخَامِعَةُ الضَّبُعُ ، سُمِّيت كذلك لأنَّها تَخْمَع إذا مشت . (انظر : ابن منظور (٧١١هـ/١٣١١م)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، د.ت، ٨/٧٩) .

(٧) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٢٦٦ .

والدَّعوة المحمَّديَّة، ويظهر قوَّة المسلمين واندفاعهم في الحرب كالأُسود، فقد تصدوا للمشركين، وهزموا كبار قريش، ونال المشركون نصيبهم من المعركة بعد أن حطَّمهم المسلمون ببيض صوارمهم، وهو ما أشار إليه كعب في قوله :

أَلَا هَلْ أَتَى غَسَّانَ فِي نَأْيِ دَارِهَا وأَخْبَرُ شَيْءٍ بالأُمُورِ عَلِيمُهَا
بِأَنْ قَدْ رَمَتْنَا عَن قِسيٍّ عَـداوَةً مَعَدٌّ معاً جُهَّالُها وحَلِيمُهَا
فَسَارُوا وسِرْنَا فَالْتَقَيْنَا كأَنَّنَا أُسُودُ لِقَاءٍ لا يُرَجَّى كَلِيمُهَا
ضَرَبْنَاهُمُ حتَّى هَوَى فِي مَكَرِّنَا لِـمَنْخَرِ سُوءٍ من لؤيٍّ عظيمُها
فَوَلَّوا ودُسْناهُمْ ببيضِ صَوَارِمٍ سواءٌ علينا حِلْفُها وصَمِيمُها(١)

وقد جاء شعر كعب بن مالك يقرع أسماع مشركي قريش، ويذكِّرهم بيوم بدر، حيث صُرع أبو جهل، وترك في متناول الطَّير وإلى جانبه عتبة وشيبة ابنا ربيعة، وأميَّة بن خلف الذي نال حتفه أيضاً، إذ نالت سيوف المسلمين من هاماتهم، يقول :

نَسيتُمْ ضَرْبَنَا بِقَلِيبِ (٢) بَـدْرٍ غَدَاةَ أَتَاكُمُ الموتُ العَجِيلُ
غَدَاةَ ثَوَى أَبُو جَهْلٍ صَرِيعاً عَلَيْهِ الطَّيْرُ حَائِمَةً تَجُولُ
وعُتْبَةُ وابْنُه خَـرَّا جميعاً وشَيْبَةُ عَضَّهُ السَّيْفُ الصَّقِيلُ
ومُتْرِكُنَا أُمَيَّةَ مُجْلَعِبّاً(٣) وفي حَيْزُومِهِ لَدْنٌ نَبِيلُ(٤)
وهَام بني ربيعةَ سَائِلُوها ففي أَسْيَافِنَا منها فُلُولُ(٥)

حيث صوَّرت هذه الأبيات شدَّة موقعة بدر وضراوتها، وما حدث فيها من قتل سادة قريش وفرسانهم، فقد تُركوا مجندلين في أرض المعركة والطَّير تحوم فوقهم، في مشهد يدلُّ على بسالة المجاهدين، وتمكُّنهم من أعدائهم. ولا غرابة في ذلك فقد كانت التَّضحية والفداء تتقدَّمان تلك المعركة، وذلك حين تسابق الصَّحابة – رضوان الله عليهم – لحمل السِّلاح ومقاتلة أعداء الإسلام، وذلك سعياً وراء رضوان الله تعالى، وطمعاً بجنَّته التي وعد بها الشُّهداء في سبيله. وحينما قال الرَّسول - ﷺ - يوم بدر : (( والذي نفس محمَّد بيده،

---

(١) كعب بن مالك (٥٠هـ/٦٧٠م)، **ديوان الأنصاري**، تحقيق سامي مكي العاني، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٦م، ص ٢٦٦ – ٢٦٧.
(٢) القَليب : البئر .
(٣) مُجْلَعِبّاً : ممتدّاً على الأرض .
(٤) حَيْزُومُه : أسفل صدره ، واللدنُ : الرُّمحُ اللين ، النَّبيلُ : العظيم .
(٥) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٥٣ .

لا يقاتلهم اليوم رجل فيُقتل صابراً محتسباً، مقبلاً غير مدبر، إلاّ أدخله الله الجنَّة )) [(١)]، فقال عُمير بن الحُمام السُّلمي - ﷺ -، وكان يأكل تمرات بيده : بخٍ بخٍ، فما بيني وبين أن أدخل الجنَّة إلاّ أن يقتلني هؤلاء ! ثمَّ قذف التَّمرات من يده، وأخذ سيفه فقاتل القوم حتَّى قُتل، وهو يقول:

رَكْضاً إلى اللـــهِ بغـــيرِ زَادِ        إلاّ التُّقى وعَمَلِ المَعَـــــادِ
والصَّبْرِ في اللهِ عَلَى الجِهَـــادِ        وكلُّ زَادٍ عُرْضَةُ النَّفَـــــادِ
غيرُ التُّقَى والبِرِّ والرَّشَـــادِ[(٢)]

**غزوة أحد :**

لقد تألَّب القرشيُّون ومن يساندهم على المسلمين بعد وقعة بدر التي أذهلت كفَّار قريش ورجالها، إذ أصيب كبار فرسانهم وخسروا أعداداً كبيرةً لم تكن متوقَّعة لديهم، ممَّا أدَّى إلى اشتداد غيظهم وحقدهم على النَّبيِّ - ﷺ - وأصحابه، وبدأوا يعدُّون العدَّة لأخذ الثَّأر من المسلمين، فجمع الكفَّار قبائلهم وعشائرهم ومن حالفهم من مكَّة وجوارها وجاءوا قاصدين النَّيل من رسول الله - ﷺ - في عدد من الرِّجال يزيد على الثلاثة آلاف مقاتل، بينما كان عدد المسلمين الذين خرجوا وثبتوا لهذه المعركة لا يزيد على الأربعمائة مجاهد، وقد انتهت المعركة لصالح المشركين، حيث استطاع الكفَّار قتل بعض قادة المسلمين، وعلى رأسهم حمزة بن عبد المطَّلب - ﷺ - ورجع الرَّسول - ﷺ - بمن معه من الرِّجال إلى المدينة، بينما عادت جحافل الكفَّار ومعهم جرحاهم وبقلوبهم فرحة الثَّأر لقتلاهم في بدر التي حاقت بهم الهزيمة فيها.

وقد كان للشِّعر دوره في غزوة أحد، حيث وصف الشُّعراء ما دار فيها من أحداث ومواقف، ودارت مساجلات بين شعراء المسلمين وشعراء الكفَّار، ورثى الشُّعراء من استشهدوا في تلك الغزوة، وفي مقدِّمتهم حمزة بن عبد المطَّلب - ﷺ -.

وأولى هذه القصائد التي نظمها الشُّعراء في تلك الغزوة قصيدة حسَّـــان بن ثابت -ﷺ- الَّتي ردَّ فيها على هُبيرة بن أبي وهب المخزومي – شاعر المشركين – الذي أخذ يزهو ويفخر بما حقَّقه قومه في أحد، وهو ما ظهر في قصيدته التي يقول في مطلعها :

سُقْنَا كِنَانةَ مِنْ أَطْرَافِ ذي يَمَنٍ        عُرْضِ الْبِلَادِ عَلَى ما كانَ يُزْجِيها[(٣)]

(١) ابن هشام (٢١٢هـ/٨٢٧م)، **السِّيرة النَّبويَّة**، ١/٦٢٧ ، تحقيق : مصطفى السَّقا وزميليه، القاهرة، ط٢، ١٣٧٥هـ.

(٢) الطَّبري، محمد بن جرير (٣١٠هـ/٩٢٢م)، **تاريخ الرُّسل والملوك**، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦، ٢/٤٤٨.

(٣) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٣/١٣٠ .

فقد ردَّ عليه حسَّان بن ثابت - رضي الله عنه - بقوله:

سُقْتُمْ كِنَانةَ جَهْلاً مِنْ سَفَاهَتِكُمْ إِلَى الرَّسُولِ فَجُنْدُ اللهِ مُخْزِيهَا
أَوْرَدْتُمُوها حِيَاضَ المَوْتِ ضَاحِيَةً فَالنَّارُ مَوْعِدُها، والقَتْلُ لَاقِيهَا
أَنتم أَحَابِيشُ جُمِّعْتُمْ بِلَا نَسَبٍ أَئِمَّةُ الكُفْرِ غَرَّتْكُمْ طَوَاغِيهَا
هَلَّا اعْتَبَرْتُمْ بِخَيْلِ اللهِ إِذْ لَقِيَتْ أَهْلَ القَلِيبِ ومَنْ أَرْدَيْنَهُ فِيهَا
كَمْ مِنْ أَسِيرٍ فَكَكْنَاهُ بِلَا ثَمَنٍ وَجَزِّ نَاصِيَةٍ كُنَّا مَوَالِيهَا(١)

حيث يشير حسَّان - رضي الله عنه - إلى صنيع المشركين وجهلهم، وأنَّهم لو كانوا يعرفون حقيقة النَّبيِّ - ﷺ - لما ساقوا إليه بني كنانة، الذين لاقوا الذُّلَّ والموت من جند الله في موقعة بدر، ويفخر على هُبيرة المخزومي بإطلاقه أسرى بدر بلا ثمن، وهذا لعمري غاية النَّصر.

أمَّا كعب بن مالك - رضي الله عنه - فقد أجاب هُبيرة بقصيدة طويلة وصفت ما دار في غزوة أُحد، وما حفلت به الموقعة من شدَّة وضراوة، حيث بدأ قصيدته بوصف مكان المعركة، وأنَّها كانت أرضاً صعبة المسالك وعرة الدُّروب، لا يسلكها إلاّ حمر الوحش أو النَّعام، وقد امتلأت بالجيف من مخلَّفات الوحوش وعظام الفرائس، يقول:

أَلَا هَلْ أَتَى غَسَّانَ عَنَّا ودُونَهُمْ مِنَ الْأَرْضِ خَرْقٌ سَيْرُهُ مُتَنَعْنِعُ(٢)
صَحَارٍ وأَعْلَامٌ كَأَنَّ قَتَامَهَا مِنَ الْبُعْدِ نَقْعٌ هَامِدٌ مُتَقَطِّعُ(٣)
تَظَلُّ بِهِ البُزْلُ العَرَامِيسُ رُزَّحاً وَيَخْلُو بِهِ غَيْثُ السِّنِينَ فَيُمْرِعُ(٤)
بِهِ جِيَفُ الحَسْرَى يَلُوحُ صَلِيبُها كَمَا لَاحَ كِتَّانُ التجار المُوَضَّعُ(٥)
بِهِ العِينُ والآرَامُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وبيض نَعامٍ قَيْضُه(٦) يَتَقَلَّعُ(٧)

ثمَّ يصف كعب - رضي الله عنه - بطولة المؤمنين الذَّائدين عن دين الله، مذكِّراً المشركين في أُحد بهزيمتهم السَّاحقة التي واجهتهم في بدر، يقول:

---

(١) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٢٠٥ .

(٢) الخرق : الفلاة التي تنخرق فيها الرِّيح . ومتنعنع: مضطرب .

(٣) الأعلام: الجبال المرتفعة . والقتام: ما مال لونه إلى السَّواد .

(٤) البُزْل : جمع بازل وهو البعير القويّ . والعِرْمِسُ : النَّاقة الشَّديدة . ويمرع : يخصب .

(٥) الصَّليب : ودك العظام . والموضَّع : المبسوط والمنقوش .

(٦) العِينُ : البقر الوحشي . الآرام : الظِّباء . القيض : قشر البيض الأعلى .

(٧) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٢٢ .

مُجَالِدُنَا عَنْ دِينِنـا كلُّ فَخْمَـةٍ[١] مُذَرَّبَةٍ فيهـا القَوَانِسُ تَلْمَـعُ[٢]

وكلُّ صموتٍ في الصُّوانِ كـأنَّها إذا لُبِسَتْ نِهْيٌ من المـاء مُتْرَعُ[٣]
ولكنْ بِبَدْرٍ سَائِلُوا مَنْ لَقِيتُـمُ من النَّاسِ، والأَنْبَاءُ بالغَيْبِ تَنْفَـعُ[٤]

ثم يشير كعب - رضي الله عنه - إلى الاستعداد النَّفسي لتلك الموقعة، وكيف أنّ الكفَّار ضربوا خيامهم وأبنيتهم بأرض المعركة، ورأى المؤمنون كثرتها فتشاوروا فيما بينهم ماذا يمنعهم من السُّكوت على ما بدأهم به الكفَّار؟ وكيف لا يتشاورون مع رسول الله - ﷺ - فيما ينبغي فعله ؟ فقوله الحقُّ، ومن أعرض عن نصحه فقد باء بالخسران، وبعد المشاورة أبان لهم الرَّسول - ﷺ - أنَّ من كانت نيَّته للجهاد حقيقةً والطَّمع فيما عند الله تعالى فعليه أن يشمِّر لذلك ؛ ليظفر بما أعدَّه الله – عزَّ وجلَّ – لعباده المؤمنين الصَّادقين، وفي ذلك يقول :

ولَمَّا ابْتَنَوْا بالعِرْضِ[٥] قَالَ سَرَاتُنا عَلَامَ إذا لم نَمْنَع العِرْضَ نَزْرَعُ ؟
وفِينَـا رَسُولُ اللهِ نَتْبَـعُ أَمْرَهُ إذَا قَالَ فِينَا القَوْلَ لا نَتَطَلَّـعُ
تَدَلَّى عليه الرُّوحُ مِنْ عِنْدِ ربِّهِ يُنَزَّلُ مِنْ جَـوِّ السَّمَاءِ ويُرْفَـعُ
نُشَاوِرُهُ فيما نُرِيدُ وقَصْرُنـا[٦] إذا ما اشْتَهَى أنَّا نُطِيعُ ونَسْمَـعُ
وَقَالَ رَسُولُ اللهِ لَمَّا بدوا لنـا ذَرُوا عَنْكُمُ هَوْلَ المَنِيَّاتِ واطمعوا
وكُونُوا كَمَنْ يَشْرِي الحَيَاةَ تَقَرُّباً إِلَى مَلِكٍ يُحْيَـا لَدَيْهِ ويُرْجَـعُ
ولكن خُذُوا أَسْيَافَكُمْ وتَوَكَّلُوا على اللهِ إنَّ الأَمْـرَ لِلَّـهِ أَجْمَـعُ
فَسِرْنَا عليهم جَهْرَةً في رِحَالِهِمْ ضُحَيّاً عَلَيْنَا البِيضُ لا نَتَخَشَّـعُ[٧]

ثم يصل كعب رضي الله عنه - إلى وصف المعركة وأحداثها، بدءاً من بيان عدد المقاتلين من الطَّرفين، وانتهاءً

(١) قال ابن هشام : وكان كعب بن مالك قد قال : مجالدنا عن جِذْمنا كل فخمة . فقال رسول الله - ﷺ -: أيصلح أن تقول مجالدنا عن ديننا؟ فقال كعب: نعم . فقال رسول الله - ﷺ - : فهو أحسن ، فقال كعب : مجالدنا عن ديننا . (انظر: ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ١٣٦/٢).

(٢) مجالدُنا: مدافعنا . والفخمةُ : الكَتيبةُ العظيمة. المُذَرَّبَةُ: المتعودةُ على القتال الماهرة فيه.

(٣) الصَّمُوتُ : الدِّرع . الصوانُ : كل ما يُصان فيه الشَّيءُ ، درعاً كان أو ثوباً أو غيرهما . النِّهْيُ : الغديرُ . ومُتْرَعٌ : أي : مملوءٌ ماءً.

(٤) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٢٣ .

(٥) العِرض : موضع خارج المدينة. وكلُّ وادٍ فيه شجر فهو عِرض .

(٦) قَصْرُنَا: غايتنا ونهاية أمرنا .

(٧) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٢٤ – ٢٢٥ .

بما حدث في أرض المعركة من التحام الجيشين، حيث تُسدَّد الطَّعنات، وتُصوَّب الرِّماح، وتهرع الخيول، وتسبح في الفضاء كأنَّها الجراد المنتشر، وفي ذلك يقول :

فَجِئْنَا إِلَى مَوْجٍ من البَحْرِ وَسْطَهُ أَحَابِيشُ منهم حَاسِرٌ ومُقَنَّـــعُ
ثَلَاثــــــة آلَافٍ ونحنُ نَصِيَّـــةٌ[(١)] ثَلَاثُ مِئِينٍ إِنْ كَثُرْنا وأَرْبَــــــعُ
نُغَاوِرُهُـــمْ تَجْرِي المَنِيَّـــةُ بَيْنَنَـــا نُشَارِعُهُمْ[(٢)] حَوْضَ المَنَايَا ونَشْرَعُ
تَهَادَى قِسِيُّ النَّبْـــعِ فينا وفيهـــمُ وما هُوَ إِلَّا اليَثْرِبِيُّ[(٣)] المُقَطَّـــــعُ
ومَنْجُوفَةٌ حِرْمِيَّةٌ صَاعِدِيَّـــــــةٌ[(٤)] يُذَرُّ عليها السُّمُّ ساعةَ تُصْنَـــعُ
تَصُوبُ بِأَبْدَانِ الرِّجَالِ وتَـــارَةً تَـــمُـــرُّ بِأَعْرَاضِ البِصَارِ تُقَعْقِعُ[(٥)]
وخَيْلٌ تَرَاهـــا بالفَضَـــــاءِ كأَنَّهـــا جَرَادُ صَـــــباً في قَرَّةٍ يَتَرَيَّـــــــعُ[(٦)]
فلَمَّ تَلَاقَيْنَا ودَارَتْ بِنَـــا الرَّحَى ولَيْسَ لأَمْرٍ حَمَّــــهُ اللهُ مَدْفَـــعُ
ضَرَبْنَاهُمْ حَتَّى تَرَكْنَا سَرَاتَهُمْ[(٧)] كَأَنَّهُمُ بِالْقَـــاعِ خُشْبٌ مُصَـــرَّعُ
فَنِلْنَـــا وَنَـــــالَ القَوْمُ مِنَّـــا ورُبَّما فَعَلْنَا، ولكنْ ما لَدَى اللهِ أَوْسَعُ
ودَارَتْ رَحَانَا، واسْتَدَارَتْ رَحَاهُمُ وقَدْ جُعِلُوا كُلٌّ من الشَّرِّ يَشْبَعُ[(٨)]

ويختتم كعب - رضي الله عنه - قصيدته بتعداد صفات جيش المسلمين في أنَّهم يقدمون على الحرب متى كانت دفاعاً عن عرض أو عقيدة وليس لمغنم دنيوي، وأنَّهم تدرَّبوا على الحرب وألفوها، فلا يهابون أعداءهم، ولا يتراجعون في المواجهة، وقد عرفوا آداب القتال فلا يجزعون إن أُصيبوا، فالحرب سجال دائماً، وإن ظفروا بالعدوّ فـــلا فحش ولا تمثيل بالقتلى أو إذلال للأسرى وإنَّما منهج الإســــلام في معاملة المتحاربين والأسرى، حيث يقول كعب واصفاً بطولة ذلك الجيش المسلم :

ونحن أُناسٌ لا نَرَى القَتْلَ سُبَّةً عَلَى كلِّ مَنْ يَحْمِي الذِّمارَ[(٩)] ويَمْنَعُ

(١) النَّصِيَّةُ : الخيارُ من القوم .
(٢) نُغَاورهم : أي نغير عليهم . ونُشَارعهم : أي نشارهم .
(٣) اليَثْرِبِيُّ: الأوتار، نسبةً إلى يثرب .
(٤) المنجوفةُ : السِّهامُ المثقَّفة . والحرميَّةُ: نسبةً إلى أهل الحرم . والصَّاعديَّةُ : نسبة إلى صاعد ، وهو صانع معروف .
(٥) تَصُوبُ : تقع . والبِصَارُ : الحجارةُ اللينةُ . وتُقعقعُ: تُصَوِّت .
(٦) الصَّبَا : ريحٌ شرقيَّة . والقَرَّةُ : البردُ . ويَتَرَيَّعُ : يجيء ويذهب .
(٧) سَرَاتُهم : خيارهم .
(٨) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٢٥ — ٢٢٧ .
(٩) السُّبَّةُ : العار . والذِّمار: ما يجب على الرَّجل حمايته .

ولكنَّنا نَقْلِي الفِرَارَ، ولا نَرَى الـــــــ ـــــــفِرَارَ لمن يرجو العَوَاقِبَ يَنْفَعُ
جِلَادٌ[1] على ريب الحوادث لا ترى على هَالِكٍ عَيْناً لنا الـــدَّهرَ تَدْمَعُ
بنُو الحَرْبِ لا نَعْيَا بشيءٍ نَقُولُــه ولا نحنُ مِمَّا جَرَّتِ الحَرْبُ نَجْزَعُ
بنُو الحَرْبِ إن نَظْفَرْ فَلَسْنَا بِفُحَّشٍ ولا نحنُ مِنْ أَظْفَارِهـــا نَتَوَجَّعُ
وكُنَّا شِهَاباً يتَّقي النَّاسُ حَـــرَّهُ ويَفْرُجُ عنهُ من يليهِ ويُسْفَـــعُ[2]

وبينما كانت المعارك تدور بين المسلمين والمشركين فقد كان هناك من يفخر من المشركين بما تحقَّق في غزوة أحد ناسياً صنيع المسلمين في بدر، ومن أولئك الشُّعراء عبد الله بن الزِّبعرى[3] الذي افتخر في إحدى قصائده التي يقول فيها :

يا غُرَابَ البَيْنِ أَسْمَعْتَ فَقُــلْ إنَّما تَنْطِـــقُ شَيْئاً قد فُعِـــلْ
كَمْ قَتَلْنَا من كَرِيمٍ سَيِّـــــدٍ ماجدِ الجَدَّيْنِ مِقْــدَامٍ بَطَلْ
لَيْتَ أَشْيَاخِي بِبَدْرٍ شَهِدُوا جَزَعَ الخَزْرَجِ مِنْ وَقْعِ الأَسَلْ[4]

فانبرى له حسَّان بن ثابت - رضي الله عنه - يردّ عليه، ويبيِّن له أنّ الحرب سجال بين الطّرفين، وأنّ المسلمين قد نالوا من المشركين في أحد كما نال المشركون منهم، مذكِّراً إيَّاه بما لاقوه من الهزيمة في (( بدر ))، وكيف قتل سادتهم، وهرب فرسانهم في تلك الموقعــــة، وبــاءوا بالخزي والخـــذلان، حيث يقول حسّان - رضي الله عنه - :

ذَهَبَتْ بابْنِ الزِّبَعْرَى وَقْعَةٌ كَانَ مِنَّا الفَضْلُ فيها لو عَـدَلْ
ولقد نلتــم ونلنـــا منكـــمُ وكَـــذَاكَ الحَرْبُ أحياناً دُوَلْ
نضعُ الأَسْيَافَ في أَكْتافِكُمْ حيثُ نَهْوِي عَلَلاً بعــــد نَهَلْ
إذْ تُوَلُّون عَلَى أَعْقَابِكُـــــــمْ هُرَّباً في الشِّعْبِ أَشْبَاهَ الرَّسَلْ[5]

(١) جِلَادٌ : جمع جليدٍ وجَلْدٍ وهو الصَّلبُ .
(٢) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٢٧ – ٢٢٨ .
(٣) هو عبد الله بن الزِّبعرى بن قيس بن عدي بن سعد السَّهمي القرشي ، كان شديداً على المسلمين يهجوهم ويحرِّض المشركين عليهم ، وقد أسلم بعد فتح مكَّة ، واعتذر من النَّبيِّ - صلى الله عليه وسلم - عمَّا بدر منه . وكانت وفاته سنة ١٥هـ . (انظر : ابن الأثير، عز الدين، **أُسد الغابة في معرفة الصَّحابة**، دار الشعب، القاهرة، د.ت، ٣/١٦٠) .
(٤) الجبوري، يحيى، **شعر عبدالله بن الزِّبعرى**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٣٩٨هـ، ص ٤١ – ٤٢.
(٥) الرَّسَلُ : الإبل المرسلة بعضها في إثر بعض .

إذْ شّدَدْنَا شَدَّةً صادقـــــــةً فأجأناكـــم إلى سَفْحِ الجَبَلْ
وعَلَوْنَـا يَوْمَ (( بَدْرٍ)) بالتُّقَى طَاعةِ اللهِ، وتَصْدِيقِ الرُّسُلْ
وتَرَكْنَـــا في قُرَيْـــشٍ عَوْرَةً يَوْمَ بَدْرٍ وَأَحَـــادِيثَ المَثَلْ(١)

أمَّا كعب بن مالك - ﷺ - فيردُّ في قصيدته اللاميَّة على كلِّ من تطاول علي المسلمين من شعراء قريش، ويوضِّح لهم أنَّه إذا كان هناك من قادة المسلمين من قُتل في (( أُحد ))، وهو ما أفرح المشركين وشعراءهم فإنَّ عليهم أن يعودوا بذاكرتهم إلى ما أصابهم في (( بدر ))، وما واجهوه من صور البطولة والتَّضحية التي أبداها المسلمون، حيث يقول :

أَبْلِغْ قُرَيْشاً وَخَيْرُ القَوْلِ أَصْدَقُـهُ والصِّدْقُ عندَ ذَوِي الْأَلْبَابِ مَقْبُولُ
أَنْ قَدْ قَتَلْنَا بقتلانا سَرَاتَكُـــمُ أَهْلَ اللّواءِ، ففيــم يكثرُ القِيـــلُ؟
ويومَ بَدْرٍ لَقِينَاكُمْ لَنَـا مَـــدَدٌ فِيهِ مع النَّصرِ مِيْكَالٌ وجبريـــلُ
إنْ تَقْتُلُونـا فَدِينُ اللَّــهِ فِطْرَتُنا والقَتْلُ في الحقِّ عنــد اللهِ تَفْضِيلُ
وإنْ تَرَوْا أَمْرَنا في رأيكُم سَفَـــهاً فَرَأْيُ مَنْ خَالَفَ الإسلامَ تَضْـــلِيلُ
فَلَا تَمَنَّوْا لِقَاحَ الحَرْبِ واقْتَعِـدُوا إنَّ أَخَا الحَرْبِ أَصْدَى اللونِ مَشْعُولُ(٢)
إنَّ لَكُمْ عِنْدَنَا ضَرْبـاً تَرَاحُ لَهُ عُرْجُ الضِّباعِ له خَذْمٌ رَعَـــابيلُ(٣)
إِنَّا بُنو الحَرْبِ نَمْرِيهـــا ونَنْتُجُهـا وعندنا لِذَوِي الأَضْغَانِ تنكــيلُ(٤)

فقد أثَّرت غزوة أُحد كما يظهر في نفوس الشُّعراء في عهد النَّبيِّ - ﷺ -، ودعتهم إلى التَّجاوب معها، والتَّعبير عن مواقفها وأحداثها، والتَّصدِّي لمن حاول الإساءة للنَّبيِّ ﷺ - وللمسلمين، وهو ما قام به شعراء المشركين بعد الموقعة، الأمر الذي دعا شعراء المسلمين إلى الرَّدِّ عليهم، وكشف أكاذيبهم وتخرُّصاتهم، وبيان أثر الإسلام في كلِّ ما تحقَّق للمسلمين من عزَّة ومنعة.

**غزوة الخندق :**

في السَّنة الخامسة للهجرة تجمَّعت قوى الشِّرك لمحاربة النَّبيِّ - ﷺ - والمسلمين بالمدينة، وتزعَّم أبو

(١) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٩٣ – ٩٤ .
(٢) لِقَاحُ الحَرْبِ : زيادها ونموُّها . وأصدى اللون : لونُه بين السَّواد والحُمْرَة . ومَشْعُولٌ : أي متَّقد متلهِّب .
(٣) تَرَاحُ : تفرحُ وتهتزُّ . والخذمُ : قطعُ اللَّحم . والرَّعابيلُ : المُتَقَطِّعةُ .
(٤) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٥٥ – ٢٥٦ .

سفيان تلك الجموع من القرشيِّين ومن والاهم من غطفان والقبائل المجاورة، ويأتي الجميع إلى المدينة المنوّرة قاصدين القضاء على الإسلام بجحافلهم وعدَّتهم الحربيَّة التي لم يكن للمسلمين قِبَل بها، ولم يكتفوا بذلك بل تعاهدوا مع يهود بني قريظة في حصونهم حول المدينة من أجل القضاء على المسلمين.

ولَمَّا علم رسول الله - ﷺ - بتآمرهم وتحزُّبهم جمع المسلمين وأعلمهم ما عزم عليه أبو سفيان ومَنْ والاه من غطفان واليهود، وتشاور معهم، وانتهت مشورتهم بحفر خندق حول المدينة حتَّى يمكنهم التَّحصُّن فيها، فإذا دهمهم العدوّ نالوه ولا ينالهم، وبدأ المسلمون حفر الخندق، وكان الرَّسول - ﷺ - أوَّل من بدأ بالحفر ترغيباً للمسلمين في الأجر، وما كاد الرَّسول - ﷺ - ينتهي من حفر الخندق حتَّى أقبلت قريش ومن تبعهم من بني كنانة، وأهل تهامة، وغطفان بعشرة آلاف من أحابيشهم حتَّى نزلوا بجانب أُحد[١]، وخرج رسول الله - ﷺ - بثلاثة آلاف من المسلمين، وجعل ظهور فرسانه إلى جبل فضرب هناك عسكره، والخندق بينه وبين القوم، فخرج من بين صفوف المشركين عمرو بن ود العامري – وكان مُعْلَماً – " وقال : مَنْ يُبارز؟ فخرج له من المسلمين عليٌّ بن أبي طالب - رضي الله عنه - وقال له: يا عمرو إنَّك عاهدتَ الله ألَّا يدعوك رجلٌ من قريش إلى إحدى خَلَّتين إلَّا أخذتها منه، فقال له : أَجَلْ، فقال له عليٌّ : فإنِّي أدعوك إلى النِّزال، فقال له: لِمَ يا ابن أخي؟ فو الله ما أُحبُّ أن أقتلك، فقال له عليٌّ : لكنِّي والله أُحب أن أقتلك، فحمي عمرو عند ذلك، فاقتحم عن فرسه، فعقره، وضرب وجهه، ثمّ أقبل على عليٍّ، فتنازلا وتجاولا، فقتله عليٌّ - رضي الله عنه - وخرجت خيلهم منهزمة، حتَّى اقتحمت من الخندق هاربةً " [٢].

وقد وصف عليٌّ - رضي الله عنه - ذلك الحدث والموقف الشُّجاع الَّذي أبان عن قوَّة المسلمين في مواجهة أعداء الإسلام في أبيات شعريَّة، قال فيها :

نَصَرَ الحِجَارَةَ مِنْ سَفَاهَةِ رَأْيِهِ ... ونَصَرْتُ رَبَّ مُحَمَّدٍ بِصَوَابي
فَصَدَدْتُ حين تَرَكْتُه مُتَجَدِّلاً ... كالجِذْعِ بينَ دَكَادِكٍ ورَوَابي[٣]
وعَفَفْتُ عَنْ أَثْوَابِهِ ولَوَ انَّني ... كُنْتُ المُقَطَّرَ بَزَّني أَثْوَابي[٤]
لَا تَحْسَبَنَّ اللهَ خَاذِلَ دِينِهِ ... ونَبِيِّهِ يا مَعْشَرَ الأَحْزَابِ[٥]

وقد شكَّك ابن هشام في نسبة هذه الأبيات لعليّ بن أبي طالب - رضي الله عنه -[٦].

(١) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٢١٦ – ٢١٧ .
(٢) **المصدر السابق**، ٢/٢٢٥ .
(٣) مُتَجَدِّلاً لاصقاً بالأرض . والجِذْعُ : فرع النَّخلة . والدَّكْدَكُ والدَّكْدَاكُ : أرضٌ فيها غلظ، والجمعُ دَكَادِكٌ .
(٤) المُقَطَّرُ : الذي ألقي أحد قطريه ، أي جنبيه ، والقطر : الجانب . وبزَّني : سلبني .
(٥) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٢٢٥ .
(٦) **المصدر السابق**، ٢/٢٢٥ .

و لم يكن تحزُّب الأعداء واتِّحادهم لحرب المسلمين أمراً يثير الهيبة أو الخوف في قلوب المجاهدين، الذين نذروا أنفسهم للدِّفاع عن عقيدهم، ونصرة نبيِّهم - ﷺ - حيث لقاء الأعداء هو لقاء الشَّجاعة، والنُّصرة، والتَّضحية لقوم دَربوا على القتال، وعَلَّموا أنفسهم في الحرب حتَّى أصبحوا ظاهرين للنَّاس جميعاً، وكأنَّهم أسود يحمون عرينهم، ويدافعون عن رسالتهم الخالدة... وهي المعاني التي أشار إليها كعب بن مالك -رضي الله عنه- في قصيدته التي قالها يوم الخندق، حيث قال :

مَنْ سَرَّهُ ضَرْبٌ يُمَعْمِعُ بَعْضُــهُ　　　بَعْضاً كَمَعْمَعَةِ الأَبَاءِ المُحْرَقِ[1]
فَلْيَأْتِ مَأْسَدَةً تُسَـــنُّ سُيوفُهـــا　　　بينَ المِذَادِ وبينَ جِزْعِ الخَنْدَقِ[2]
دَرِبُوا بِضَرْبِ المُعْلِمِينَ[3] وأَسْلَمُوا　　　مُهْجَاتِ أَنْفُسِهِمْ لِرَبِّ المَشْرِقِ
في عُصْبَــةٍ نَصَرَ الإِلَــهُ نَبِيَّـــــهُ　　　بِهِمُ، وكَانَ بِعَبْدِهِ ذَا مَرْفَقِ[4]

ويمضي كعب - رضي الله عنه - في قصيدته إلى وصف السِّلاح، فيصوِّر الدُّروع تحكي حلقاها في سردها المحكم وشكلها الموثَّق أحداق الجنادب، فهي مستديرة الحلق، تشمِّرها للحرب حمائل السُّيوف الصَّارمة، حيث يقول :

في كلِّ سَـــابِغَةٍ تَخُطُّ فُضُولُهـــا　　　كَالنِّهْيِ[5] هَبَّتْ رِيحُه المُتَرَقْرِقِ
بَيْضَــاءَ مُحْكَمَةٍ كَأَنَّ قَتِيرَهـــا　　　حَدَقُ الجَنَادِبِ ذَاتَ شَكٍّ مُوْثَقِ[6]

جَدْلَاء يَحْفِزُها نِجَــادُ[7] مُهنَّدٍ　　　صَافِي الحَدِيدَةِ صَارِمٍ ذِي رَوْنَقِ
تِلْكُمْ مَعَ التَّقْوَى تَكُونُ لِبَاسَنَا　　　يَوْمَ الهِيَاجِ وكُلَّ سَاعَةِ مَصْدَقِ[8]

(١) المعمعة : اختلاط الأصوات وشدَّةُ زجلها. الأَبَاءُ : القصبُ ، ومعمعةُ الأباء: صوت الحريق في القصب .

(٢) المأسدةُ : الموضع الذي تجتمع فيه الأُسود . وتُسَنُّ : تُحدُّ . والمِذَادُ : موضعٌ بالمدينة حيث حُفر الخندق ، وقيل هو بين سلع وخندق المدينة. والجزعُ : الجانب .

(٣) المُعْلمِينَ : الذين يُعلِّمون أنفسهم في الحرب بعلامة يُعرفون بها .

(٤) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٤٤ .

(٥) السَّابغة : الدُّروع الكاملة . النِّهْي : الغديرُ من الماء .

(٦) القَتِيرُ : مساميرُ الدُّروع . والجنادبُ : ذكور الجراد . والشَّكُّ : إحكام السَّرد .

(٧) الجَدْلاء : الدُّروع المحكمة أو المدوَّرة الحلق. ويحفزها: يرفعها. والنِّجاد : حمائل السُّيوف.

(٨) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٤٥ .

والبيت الأخير يصوِّر أهمِّيَّة التّقوى والإيمان في الحروب التي يخوضها المسلمون ؛ إذ ليس من طبعهم أن يركنوا إلى العدَّة المادِّيَّة دون أن يدَّخروا في نفوسهم زاد التَّقوى الذي يوصلهم إلى غايتهم الكبرى التي يبتغونها من وراء نصرتهم للإسلام.

أمَّا الإعداد للمعركة – وهو الجانب الذي أُمر به المسلمون وهم يواجهون أعداءهم – فيشير إليه كعب بن مالك من خلال إعداد الخيول الأصيلة المضمَّرة، التي تصعد بفرسانها إلى حلبة القتال، وتمكّنهم من اصطياد أعدائهم،والظَّفر عليهم، يقول :

ونُعِدُّ للأَعْدَاءِ كُلَّ مُقَلَّصٍ ... وَرْدٍ ومَحْجُولِ القَوَائِمِ أَبْلَقِ[١]
تَرْدَى بِفُرْسَانٍ كَأَنَّ كُمَاتَهُمْ ... عِنْدَ الهِيَاجِ أُسُودُ طَلٍّ مُلْثِقِ[٢]
صُدُقٌ يُعَاطُونَ الكُمَاةَ حُتُوفَهُمْ ... تَحْتَ العَمَايَةِ بالوَشِيجِ المُزْهِقِ[٣]
أَمَرَ الإِلَهُ بِرَبْطِهَا لِعَدُوِّهِ ... فِي الحَرْبِ، إِنَّ اللهَ خَيْرُ مُوَفِّقِ
لِتَكُونَ غَيْظاً لِلْعَدُوِّ وحُيَّطاً ... للدَّارِ إِنْ دَلَفَتْ خُيُول النُّزَّقِ[٤]
ويُعِينُنَا اللهُ العَزِيزُ بِقُوَّةٍ ... مِنْهُ، وَصِدْقِ الصَّبْرِ سَاعَةَ نَلْتَقِي
ونُطِيعُ أَمْرَ نَبِيِّنَا ونُجِيبُه ... وإِذَا دَعَا لِكَرِيهَةٍ لم نُسْبَقِ
ومَتَى يُنَادِ إلى الشَّدَائِدِ نَأْتِهَا ... وَمَتَى نَرَ الحَوْمَاتِ[٥] فيها نُعْنِقِ[٦]

أمَّا حسَّان بن ثابت - رضي الله عنه - فيتصدَّى للرَّدِّ على شاعر الكفَّار آنذاك عبد الله بن الزِّبعرى الذي أخذ يفتخر بموقف قومه يوم الخندق، ويتطاول على المؤمنين، وذلك في قصيدته البائيَّة[٧]. حيث نظم حسَّان بائيَّته التي يردُّ فيها على ابن الزِّبعرى، ويخبره بأنَّ قومه قد وردوا المدينة، وحاولوا قتل الرَّسول - صلى الله عليه وسلم - واقتناص غنائم المسلمين، لكنَّهم عادوا بحقدهم خائبين لم ينالوا إلَّا اليأس والقنوط، وكان الأجر والثَّواب

(١) المقلَّص من الخيول: طويل القوائم ضامر البطن. والورد: الفرس الأشقر الذي حمرة لونه ذاهبة إلى الصُّفرة . والمحجول : الذي في قوائمه بياض يخالف سائر لونه . والأبلق: إذا تجاوز البياض إلى عضديه وفخذيه .
(٢) ترد : تُسرع. الكُمَاة: جمع كَمِيٍّ وهو الشُّجاع. المُلْثِقُ: ما يكون عن الطَّلِّ من زلقٍ وطين .
(٣) العِمَايَة: سحابةُ الغُبَار وظلمتُه . والوشيجُ: الرِّماحُ . المُزْهِقُ: المُذْهِبُ للنُّفوس .
(٤) دَلَفَتْ : تقدَّمت . النُّزَّقُ : الطَّائشون ، السَّيِّئو الخلق .
(٥) الحَوْمَاتُ: مواطن القتال ، واحدها حَوْمَةٌ .
(٦) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٤٦ – ٢٤٧ .
(٧) انظر : الجبوري، **شعر عبدالله بن الزِّبعري**، ص ٢٩ ، والقصيدة مطلعها :

**حَيِّ الدِّيَارَ مَحَا مَعَارِفَ رَسْمِهَا ... طُولُ البِلَى وتَرَاوُحُ الأَحْقَابِ**

للمؤمنين المقاتلين مع رسول الله - ﷺ - الذي اطمأنَّ وصحابته على النَّصر المبين في الخندق، حيث يقول:

حتَّى إِذَا وَرَدُوا المدينةَ وارْتَجَوْا		قَتْلَ النَّبِيِّ وَمَغْنَمَ الأَسْلابِ
وغَدَوْا عَلَيْنَا قَادِرِينَ بأَيْدهِمْ		رُدُّوا بِغَيْظِهِمُ عَلَى الأَعْقَابِ
بِهُبُوبِ مُعْصِفَةٍ تُفرِّقُ جَمْعَهُمْ		وجُنُودِ رَبِّكَ سَيِّدِ الأَرْبَابِ
وكَفَى الإِلَهُ المؤمنينَ قِتَالَهُمْ		وأَثَابَهُمْ في الأَجْرِ خَيْرَ ثَوَابِ[1]

ولم يعتبر ضرار بن الخطَّاب[2] انهزام فرسان قومه من المشركين يوم الخَنْدَق خسارةً، بل يتوعَّد بأنَّ لهم زيارة أخرى ستكون أعنف وأشدّ بجمع من بني كنانة، حيث يقول:

ومُشْفِقَةٍ تَظُنُّ بنا الظُّنونَا		وقَدْ قُدْنَا عَرَنْدَسَةً طَحُونَا[3]
وسوفَ نَزوركُم عَمَّا قَريبٍ		كَمَا زُرْنَاكُمُ مُتَوَازِرِينَا
بِجَمْعٍ مِن كِنَانَةَ غير عُزْلٍ		كَأُسْدِ الغَابِ قد حَمَتِ العَرِينَا[4]

وقد ردَّ كعب بن مالك - رضي الله عنه - على الشَّاعر ضرار الذي فخر في قصيدته بمجموعة من القبائل العربيَّة واليهود الذين جاءوا لمحاربة المسلمين يوم الخندق، مذكِّراً إيَّاه بأنَّهم قوم صابرون أصحاب عقيدة، فيهم النَّبيُّ - ﷺ - الذي كان لهم المؤازر الصَّادق، وأنَّهم يقاتلون ظالمين، عاقِّين، كفرة، حيث يقول :

وسَائِلَةٍ تُسائِلُ ما لَقِينَا		ولو شَهِدَتْ رَأَتْنَا صَابِرِينَا
صَبَرْنَا لا نَرَى لِلَّهِ عِدْلاً[5]		عَلَى مَا نَابَنَا مُتَوَكِّلِينَا

وكانَ لنا النَّبِيُّ وَزِيرَ صِدْقٍ		بِهِ نَعْلُو البَرِيَّةَ أَجْمَعِينَا
نُقَاتِلُ مَعْشَراً ظَلَمُوا وعَقُّوا		وكانوا بالعَدَاوَةِ مُرْصِدِينَا[6]
نُعَاجِلُهُمْ إِذَا نَهَضُوا إِلَيْنَا		بِضَرْبٍ يُعْجِلُ المُتَسَرِّعِينَا
وفي أَيْمَانِنَا بِيضٌ خِفَافٌ		بِهَا نَشْفِي مِرَاحَ الشَّاغِبِينَا[7]

(١) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ١٢٠ .
(٢) هو ضرار بن الخطَّاب بن مرداس القرشي الفهري ، فارس شاعر ، قاتل المسلمين ، واسلم يوم فتح مكَّة . (انظر: ابن عبدالبر، **الاستيعاب في أسماء الأصحاب**، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٨٢هـ، ١/٣٣٧) .
(٣) العَرَنْدَسَةُ : الشَّديدةُ القويَّة ، يريد الكتيبة . والطَّحون: التي تطحن كلَّ ما مرَّت به .
(٤) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢٥٤ – ٢٥٥ .
(٥) العِدْلُ : المِثْلُ .
(٦) المُرْصِدُ : المُعِدُّ للأمر عُدَّته .
(٧) المِرَاحُ : النَّشاط . والشَّاغبين : الذين ديدنهم الشَّغب وتهييج الشَّر .

بِبَابِ الخَنْدَقَيْنِ كَأَنَّ أُسْـــداً ... شَوَابِكُهُنَّ يَحْمِـينَ العَرِينَـا
لِنَنْصُرَ أَحْمَداً واللَّـهَ حتَّى ... نكونَ عِبَادَ صِدْقٍ مُخْلِصِينَا
ويَعْلَمَ أَهْلُ مَكَّةَ حِينَ سَارُوا ... وأَحْزَابٌ أَتَوْا مُتَحَـزِّبِينَـا
بِأَنَّ اللهَ لَيْسَ لَـهُ شَرِيكٌ ... وأنَّ اللهَ مَـولَى المُؤْمِنِينَـا(١)

وقد أراد الرَّسول - ﷺ - أن يُؤمِّن المدينة وحدودها بعد موقعة الخندق مع قريش وبخاصَّةمن الفتنة التي كان يوقد جذوتها يهود بني قريظة وبني النَّضير، الذين اشتركوا في موقعة الخندق مع قريش، وقصدوا إثارة الفتنة بين النَّاس في المدينة أثناء الموقعة، حيث نقضوا عهود الأمان التي أبرمها المسلمون، ولجأوا للغدر والمكيدة، لأجل ذلك وجَّه النَّبيُّ - ﷺ - جيشه لمحاربتهم، حيث حاصرهم في حصونهم، وانتصر عليهم، وخيَّم الذُّلُّ عليهم وعلى حصونهم جزاء ما فعلوه مع النَّبيِّ - ﷺ - بنقضهم العهد، وهذا ما عبَّر عنه حسَّان بن ثابت - رضي الله عنه - بقوله:

لَقَدْ لَقِيَتْ قُرَيْظَةُ مَا سَاءَهـا ... وحَـلَّ بِحِصْنِها ذُلٌّ ذَلِيـلُ
فَمَا بَرِحُوا بِنَقْضِ العَهْدِ حَتَّى ... غَـزَاهُمْ في دِيَارِهِمُ الرَّسُولُ
أَحَاطَ بِحِصْنِهِمْ مِنَّا صُفُوفٌ ... لَهُ مِنْ حَرِّ وَقْعَتِهَـا صَلِيـلُ
وَصَارَ المؤمنون بِدَارِ خُلْـدٍ ... أَقَـامَ لَهُمْ بِهَا ظِلٌّ ظَلِيـلُ(٢)

**غزوة مؤتة :**

كانت غزوة مؤتة – في السَّنة الثَّامنة للهجرة – أوَّل صدام مسلَّح يقع بين جيش المسلمين وجيش الرُّوم الذين أخذوا يراقبون قوَّة جيش المسلمين المتنامية، وكان سبب هذه الغزوة أنَّ النَّبيَّ - ﷺ - أرسل الحارث بن عمير بكتاب إلى أمير (( بصرى )) من جهة هرقل، وهو الحارث بن أبي شمَّر الغسَّاني، فلمَّا نزل مؤتة تعرَّض له شرحبيل بن عمرو الغسَّاني وقتله، فلمَّا بلغ الأمر رسول الله - ﷺ - اشتدَّ ذلك عليه، وجهَّز جيشاً لمقاتلة ملوك الرُّوم(٣). وقد أمر - ﷺ - مولاه زيد بن حارثة على ثلاثة آلاف من المسلمين، وندب النَّاس وقال لهم : إن أُصيب زيد فجعفر بن أبي طالب على النَّاس، فإنْ أُصيب جعفر فعبد الله بن رواحة على النَّاس، فإنْ قتل ابن رواحة فليرتض المسلمون بينهم رجلاً فليجعلوه عليهم(٤). والتقى الجيشان جيش

(١) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .
(٢) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٢٤٥ .
(٣) انظر : الوكيل، محمد السيد، **تأمُّلات في سيرة الرَّسول ﷺ** ، دار المجتمع للنشر والتوزيع، جدة، ط١، ١٤٠٨هـ، ص ٢٣٧ .
(٤) انظر : ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٣٧٣/٢ .

المسلمين وجيش الرُّوم – الَّذي كان يقدَّر عدده بمائتي ألف مقـــاتل – في مكان يقال له مؤتة، فقاتل زيد بن حـــــارثة - ﷺ - براية رسول الله - ﷺ - حتَّى قُتِل في رماح القوم، ثمّ أخذ الرَّاية من بعده جعفر بن أبي طالب - ﷺ - فقاتل بها حتَّى إذا ألحمه[1] القتال، وأحاط به العدو من كل جانب، اقتحم عن فرس له شقراء فعقرها حتى لا تقع في يد العدوّ، ثم أقبل يقاتل وهو يقول:

يا حَبَّــــذَا الجنَّةُ واقْتِرَابُها        طَيِّبَــةً وبَــارداً شَرَابُهــــــا
والرُّومُ رُومٌ قد دَنَا عَذَابُها        كَـــــافِرَةٌ بعيدةٌ أَنْسَابُهــــا
عَلَيَّ إِذْ لاقَيْتُهـــــا ضِرَابُهـــا[2]

ثمَّ قاتل حتَّى قُتل - ﷺ -.

ثمّ أخذ الرَّاية من بعده عبد الله بن رواحة - ﷺ - فتقدَّم يقاتل الرُّوم، فداخل نفسه شيء من روع لا يخلو منه الموقف، فجعل يحفِّز نفسه ويشدُّ من عزيمتها، وهو يردِّد بعض الأبيات الشِّعريَّة التي يقول فيها :

أَقْسَمْـــــتُ يَـــا نَفْسُ لَتَنْزِلِنَّــهْ        لَتَنْزِلِــــــنَّ أَوْ لَتُكْـــــرَهِنَّهْ
إنْ أَجْلَبَ النَّاسُ وَشَدُّوا الرَّنَّةْ[3]        مَالِي أَرَاكِ تَكْرَهِــــينَ الجَنَّـــــةْ
قَدْ طَالَمَا قَدْ كُنْتِ مُطْمَئِنَّــــــةْ        هَلْ أَنْتِ إِلَّا نُطْفَةٌ في شَنَّـــــةْ[4]

ثمَّ تقدَّم يقاتل، فأُصيبت إصبعه، فارتجز قائلاً :

هَلْ أَنْتِ إِلَّا إِصْبَعٌ دَمِيتِ        وفي سَبِيــــلِ اللَّـــهِ مَا لَقِيــتِ
يَا نَفْسُ إِلَّا تُقْتَلِي تَمُـــــــوتِي        هذا حِيَاضُ المَوْتِ قد صَلِيتِ
وما تَمَنَّيْتِ فقـــــــد لَقِيــتِ        إِنْ تَفْعَلِي فِعْلَهُمَا هُدِيــــــــــتِ
وإِنْ تَأَخَّرْتِ فَقَدْ شَقِــــيتِ[5]

فقاتل حتَّى قُتل - ﷺ -.

وجاء في الخبر أنَّه " لَمَّا ودَّع عبد الله بن رواحة - ﷺ - مَنْ وَدَّعَ بكى، فقالوا : ما يُبكيك يا ابن

(١) ألحمه القتال : نشب فيه فلم يجد مخلصاً .

(٢) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٣٧٨ .

(٣) أَجْلَبَ القومُ : صاحوا واجتمعوا . والرَّنَّةُ : صوتٌ فيه ترجيع يشبه البكاء .

(٤) ابن رواحة،عبد الله (٨هــ/٦٢٩م)، **ديوان عبدالله بن رواحة – دراسة في سيرته وشعره-**، تحقيق وليد قصاب، دار الضياء للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ١٤٠٨هــ، ص ١٥٣.

(٥) **المصدر السّابق** ص ١٥٤ .

رواحة؟ فقال: أما والله ما بي من حبِّ الدُّنيا ولا صبابة بكم، ولكنِّي سمعت رسول الله - ﷺ - يقرأ آية من كتاب الله عزَّ وجلَّ يذكر فيها النَّار ﴿ وإن منكم إلا واردها ، كان على ربك حتماً مقضيا ﴾(١)، فلست أدري كيف لي بالصَّدر بعد الورود ؟ فقال المسلمون: صَحِبَكُم الله، ودفع عنكم، وردَّكم إلينا صالحين"(٢)، فقال عبد الله بن رواحة :

لكنَّني أَسْأَلُ الرَّحمـــــنَ مَغْفِـــرَةً ... وَضَرْبَةً ذَاتَ فَرْغٍ تَقْذِفُ الزَّبَدَا(٣)
أَوْ طَعْنَةً بِيَدَيْ حَرَّانَ مُجْهِـــــزَةً ... بِحَرْبَةٍ تُنْفِذُ الأَحْشَاءَ والكَبِدَا(٤)
حَتَّى يُقَالُ إذا مَرُّوا عَلَى جَـدَثِـــي ... أَرْشَدَهُ اللهُ مِنْ غَازٍ وَقَدْ رَشَدَا(٥)

وكان المسلمون لَـمَّا نزلوا (( مَعَان )) من أرض الشَّام هالهم ما رأوا من كثرة عدد الرُّوم وما يملكونه من عتاد، وبدأوا يفكِّرون في ذلك، وهل يرسلون إلى الرَّسول - ﷺ - يخبرونه بذلك أم لا ؟ فقام عبد الله بن رواحة - رضي الله عنه - يشجِّعهم ويستحثُّهم على القتال، وهو يقول لهم : (( والله إنَّ التي تكرهون للَّتي خرجتم تطلبون الشَّهادة، وما نُقاتل النَّاس بعددٍ ولا قوَّةٍ ولا كثرةٍ، ما نُقاتلهم إلَّا بهذا الدِّين الذي أكرمنا الله به، فانطلقـــوا فإنَّما هي إحدى الحسنـــيين، إمَّا ظهور، وإمَّا شهادة ))(٦). فتشجَّع النَّاس وقالوا : قد - والله - صدق ابن رواحة، وأنشد في ذلك الموقف :

جَلَبْنَا الخَيْلَ مِنْ أَجَـأٍ وفَرْعٍ(٧) ... تُغَرُّ من الحَشِـيشِ لها العُكُومُ(٨)

حَذَوْنَاها مِنَ الصَّوَّانِ سِبْـتاً ... أَزَلَّ كَأَنَّ صَفْحَتَـهُ أَدِيمُ(٩)
أَقَـامَتْ لَيْلَتَيْنِ على مَعَـــانٍ ... فَأَعْقَبَ بَعْدَ فَتْرَتِهـا جُمُومُ(١٠)
فَرُحْنَا والجِيَادُ مُسَوَّمَـاتٌ(١) ... تَنَفَّسُ في مَنَاخِرِها السُّمُـومُ

(١) **سورة مريم** ، الآية ٧١ .
(٢) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ص ٢/٣٧٣ - ٣٧٤ .
(٣) ذات فرغ: الفرغُ مخرجُ الماء من الدَّلو . والزَّبدُ: الرَّغوة .
(٤) الحرَّان: العطشان . مُجهزة : مسرعة متمِّمة، يقال: أجهز على الجريح إذا أماته.
(٥) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٤٧ .
(٦) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٣٧٥ .
(٧) أجأ : أحد جبلي طيء ، والآخر سلمى . والفرع: اسم موضع .
(٨) تغرُّ : تطعم شيئاً بعد شيء . والعُكومُ: جمع عِكْم ، وهو الجنب .
(٩) الصَّوَّان: حجارةٌ مُلس ، واحدها صوانة . أزل : أملس . الأديم : الجلد.
(١٠) الجموم: النَّشاط والرَّاحة .

فلا وأبي مآبَ[٢] لِنَأْتِيَنْهـــــا　　　وإنْ كَانَتْ بها عَرَبٌ ورُومُ
فَعَبَّأْنَـــــا أَعِنَّتَها فَجَــاءَتْ　　　عَوَابِسَ، والغُبارُ لها بَرِيمُ[٣]
بذِي لَجَبٍ كَأَنَّ البَيْضَ فيـــهِ　　　إِذَا بَرَزَتْ قَوَانِسُها النُّجُومُ[٤]
فَرَاضِيَةُ[٥] المَعِيشَةِ طلَّقَتْهَـــــا　　　أَسِنَّتُها، فَتَنْكِـــــحُ أَوْ تَئِيمُ[٦]

وفي ليلة السَّفر إلى مؤتة، وبينما كان الطَّريق طويلاً وشاقّاً، كان عبد الله بن رواحة - ﷺ - يستغرق في الأمل بالشَّهادة والفوز برضوان الله – عزَّ وجلَّ – إذ ذهب يناجي ناقته، ويبشِّرهـــــا بتحريرها من الأسفار، فلا عـــودة إلى بلاد النَّخيل، لأنَّه عزم في قرارة نفسه على شدِّ الرِّحال إلى جوار ربِّه – جلَّ وعـــــلا – حيث يقول :

إِذَا أَدَّيْتِنِي وحَمَلْتِ رَحْـــــلِي　　　مَسيرَةَ أَرْبَعٍ بَعْدَ الحِسَـــــاءِ[٧]
فَشَأْنُكِ أَنْعُمٌ، وَخَلَاكِ ذَمٌّ　　　وَلَا أَرْجِعْ إِلَى أَهْـــلِي وَرَائِي
وجَاءَ المُسلمون وغادَرُونِي　　　بِأَرْضِ الشَّامِ مُشْتَهِيَ الثَّوَاءِ
وَرَدَّكِ كُلُّ ذِي نَسَبٍ قَرِيب　　　إِلَى الرَّحمنِ مُنْقَطِعَ الإِخَـــاءِ
هُنَالِكَ لَا أُبَالِي طَلْـــعَ بَعْلٍ[٨]　　　وَلَا نَخْـــلٍ أَسَافِلُهـــــا رِوَاءِ[٩]

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من تعلُّق الشَّاعر بالشَّهادة، والسَّير لأجلها على راحلته، التي بلغته رحلته المأمولة، ولقي ما كان يرجوه من الاستشهاد في سبيل الله، والفوز برضوانه – عزَّ وجلَّ – وهي صورة مؤثِّرة تعكس روح التَّضحية والفداء التي قدَّمها أولئك المجاهدون في تلك الغزوات.

(١) مسوَّمات: معلَّمات .
(٢) مآب: اسم مدينة في طرف الشَّام من نواحي البلقاء .
(٣) البريم في الأصل: خيطان مختلفان أحمر وأبيض، وكلّ ما فيه لونان مختلطان فهو بريم.
(٤) اللجبُ : اختلاط الأصوات وكثرتها . والبَيْضُ : ما يوضع على الرَّأس من الحديد . والقوانس: جمع قونس ، وهو أعلى البيضة .
(٥) راضيةٌ : أي مرضيَّة .
(٦) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٤٩ – ١٥٠ .
(٧) أدَّيتني : أوصلتني . والحِساءُ: جمع حِسيٍّ ، وهو ماء يغور في الرَّمل .
(٨) البَعْلُ : النَّخْلُ الذي يشرب بعروقه من الأرض فيستغني عن السَّقي ، ويقال : استبعل النَّخل : أي: شرب بعروقه .
(٩) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٥١ .

**فتح مكَّة :**

أظهرت الغزوات والمعـــارك التي خاضها المسلمـــون في عصر صدر الإسلام عظمة النَّبيِّ الكريم القائد -ﷺ-، الذي قاد جيش المسلمين في مختلف الغزوات، وأبان عمَّا يتمتَّع به من مزايا أخلاقيَّة وإنسانيَّة حتَّى في تعامله مع خصومه وأعدائه الذين تحالفوا على حربه وشنِّ الغزوات على المسلمين، ففي فتح مكَّة في السَّنة الثَّامنة للهجرة وقف الرَّسول الكريم - ﷺ - ذلك الموقف الأخلاقي والإنساني عندما فتح مكَّة، ولقي خصومه الذين آذوه، وأخرجوه من بلده، وحاربوه، حيث وقف أمامهم وهو يقول: (( يا معشر قريش، ما ترون أنِّي فاعل بكم؟ قالوا: خيراً، أخ كريم وابن أخ كريم، قال : اذهبوا فأنتم الطُّلقاء )) [(١)].

وقد واكب الشِّعر ذلك الفتح العظيم، وأشاد الشُّعراء بما تحقَّق للمسلمين في هذا الفتح من عزٍّ ومنعة ونصر للإسلام، حيث أظهرت القصائد الشِّعريَّة قدرة جيش المسلمين على الفتح، وتمكين الله تعالى لهم. ومن ذلك ما يظهر في قول بُجير بن زهير[(٢)] يصف فتح مكَّة، وما رافقه من إعداد مناسب من قبل المسلمين، حيث كان الوقت صباحاً والإعداد قويّاً، وتهيئة المجاهدين على أفضل ما يكون من رجال سُلَيْمٍ ومُزَيْنَةَ وغيرها، إذ انهالوا على المشركين ضرباً بالسُّيوف، وطعناً بالرِّماح، ورمياً بالسِّهام، وقد هالهم فرسان المسلمين وهم يجولون في رحاب مكَّة في زهو كبير ؛ لأنَّهم آمنوا بالله وأطاعوا رسوله، وما كان على المشركين إلَّا الخضوع والتَّسليم، حيث يقول:

ضَرَبْنَاهُمْ بِمَكَّةَ يَوْمَ فَتْحِ النَّـــــ ـــبِيِّ الخَيْرِ بِالبِيضِ الخِفَـــافِ
صَبَحْنَاهُمْ بِسَبْعٍ[(٣)] مِنْ سُلَيْمٍ وأَلْـــفٍ مِن بَنِي عُثْمَانَ وَافِ
نَطَــا أَكْتَافَهُمْ ضَرْبــاً وطَعْنــاً وَرَشْقــاً بالمرِيَّشَةِ اللِّطــــــافِ[(٤)]

تَرَى بَيْنَ الصُّفُوفِ لَهَا حَفِيفاً كَمَا انصَاعَ الفُوَاقُ مِنَ الرِّصَــافِ[(٥)]
فَرُحْنَا والجِيَادُ تَجُـــــولُ فِيهِـــمْ بِأَرْمَاحٍ مُقَوَّمَــــــةِ الثِّقَــافِ

---

(١) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٤١٢ .

(٢) هو : بجير بن زهير بن أبي سلمى المُزني ، أسلم قبل السَّنة السَّابعة للهجرة ، ودعا أخاه كعباً للإسلام ، وشهد مع المسلمين بعض الغزوات ومنها فتح مكَّة. ( انظر: العسقلاني، **الإصابة في تمييز الصَّحابة**، ٢/١٤١ ) .

(٣) بسبع : أي بسبع مائة . وبنو عثمان : هم مُزينة .

(٤) نَطَا : أراد نَطَأُ ، فخفَّف الهمزة . والرَّشْقُ : الرَّمي السَّريع . والمريشةُ: يعني السِّهام ذوات الريش .

(٥) الحفيفُ : الصَّوت . وانصاع: انشقَّ . والفواقُ هنا: الفوق ، وهو طرف السَّهم الذي يلي الوتر . والرِّصافُ : جمع رصفة ، وهي عصبةٌ تلوى فوق السَّهم .

فَأُبْنَا غَــانِمِينَ بِمَا اشْتَهَيْنَــــا وآبُوا نَادِمِــــينَ عَلَى الخِــلَافِ
وأَعْطَيْنَــا رَسُــــولَ اللهِ مِنَّــــا مَوَاثِقَنَا عَلَى حُسْــــنِ التَّصَافِي
وقد سَمِعُوا مَقَـــالَتَنَا فَهَمُّوا غَـــدَاةَ الرَّوْعِ مِنَّا بِانْصِـــرَافِ

ويتوقَّف العبَّاسُ بن مرداس السُّلمي[1] - ﷺ - عند فتح مكَّة بعد أن اشترك مع قومه من بني سُلَيْم في ذلك الفتح، حيث يبيِّن في إحدى قصائده القوَّة العدديَّة لقومه الذين شاركوا تحت إمرة النَّبيِّ الكريم - ﷺ - موضِّحاً ما كانوا عليه من الإقدام، والبسالة، والتَّضحية من أجل تحقيق النَّصر، حيث يقول :

مِنَّا بِمَكَّة يومَ فَتْحِ محمَّــــــــــدٍ أَلْفٌ تَسِيلُ بِهِ البِطَاحُ[2] مُسَوَّمُ
نَصَرُوا الرَّسُولَ، وشَاهَدُوا أَيَّامَهُ وشِعَارُهُمْ[3] يومَ اللِّقاءِ مُقَدَّمُ
في مَنْزِلٍ ثَبَتَتْ بِهِ أَقْدَامُهُـــــمْ ضَنْكٍ كَأَنَّ الهَامَ فيهِ الحَنْتَـــمُ[4]
جَرَّتْ سَنَابِكَها بِنَجْدٍ قَبْلَهـــا حتَّى اسْتَقَادَ لها الحِجَازُ الأَدْهَـــمُ
اللَّــــــــــهُ مَكَّنَهُ لَـــهُ وأَذَلَّهُ حُكْمُ السُّيُوفِ لَنَـــا وجَدٌّ مِزْحَمُ[5]
عَوْدُ الرِّيَاسَةِ شَامِخٌ[6] عِرْنِينُهُ مُتَطَلِّعٌ ثغرَ المَكَـــارِمِ خِضْرِمُ[7]

وكان الزَّهو والفخار عندبني سُلَيْم الذين نصروا رسول الله - ﷺ - في فتح مكَّة وفي يوم حُنين على لسان الشَّاعر العبَّاس بن مرداس السُّلمي الذي يفخر بفرسان قومه المسلَّحين والضَّاربين فرسان الشِّرك ضرباً لا هوادة فيه، إذ يقول :

واذْكُر بَلَاءَ سُلَيْمٍ في مَوَاطِنِها وفي سُلَيْمٍ لِأَهْـــلِ الفَخْرِ مُفْتَخَــرُ
قَوْمٌ هُمُ نَصَرُوا الرَّحمنَ واتَّبَعُــــوا دِينَ الرَّسُولِ، وأَمْرُ النَّاسِ مُشْتَجِرُ
الضَّارِبُونَ جُنُودَ الشِّرْكِ ضَاحِيَـــةً بِبَطْنِ مَكَّةَ، والأَرْوَاحُ تَبْتَـــدِرُ

(١) هو : العبَّاس بن مرداس بن أبي عامر بن حارثة السُّلمي ، يكنَّى أبا الهيثم ، وهو من شعراء البادية ، أسلم قبيل فتح مكَّة ، وشارك مع قومه في الجهاد ونصرة الإسلام ، توفي سنة ١٨هـــ . ( انظر: العسقلاني، **الإصابة**، ١/٣٤٢ ) .
(٢) البطاحُ : جمع بطحاء ، وهي الأرض السَّهلة المتسعة .
(٣) شعارهم: علامتهم في الحرب .
(٤) ضنك : ضيِّق . والهام : الرؤوس . والحنتم: الحنظل .
(٥) مزحم : كثير المزاحمة ، يريد أنَّ جدَّهم غالب .
(٦) العَوْدُ ( هنا ) : الرَّجلُ المُسِنُّ . وشامخٌ : مرتفع ، والخضرمُ: الجواد الكثير العطاء .
(٧) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٤٢٦ – ٤٢٧ .

حتَّى دفَعْنَا وقَتْلَاهُمُ كأَنَّهُــــــمُ ... نَخْلٌ بِظَاهِرَةِ البَطْحَاءِ مُنْقَعِرُ[(١)]
ونَحْنُ يَوْمَ حُنَيْنٍ كَانَ مَشْهَدُنَـــــــا ... للدِّين عِزّاً، وعِنْدَ اللهِ مُدَّخَـــرُ
إذْ نَرْكَبُ المَوْتَ مُخْضَرّاً بَطَــائِنُـــــهُ ... والخَيْلُ يَنْجَابُ عَنْها سَاطِعٌ كَدِرُ[(٢)]
تَحْتَ اللِّوَاءِ مَعَ الضَّحَّاكِ يَقْدُمُنَــــــا ... كَمَا مَشَى اللَّيْثُ في غَابَاتِهِ الخَـــدِرُ[(٣)]
وقد صَبَرْنَا بِأَوْطَاسٍ أَسِنَّتَنَــــا ... لِلَّـــهِ نَنْصُرُ مَنْ شِئْنَـــا ونَنْتَصِرُ[(٤)]

حيث تشير هذه الأبيات إلى شجاعة بني سُليم وتضحياهم ضدَّ المشركين، فقد ركبوا الموت ببسالة وإقدام، وطوَّعوه لأمرهم ليتحوَّل إلى رقاب الكفَّار وصدورهم، فيتخطَّفهم المؤمنون ؛ ليكون النَّصر حليف المسلمين، وتتحقَّق بغيتهم في رفع راية الإسلام.

ويصف العبَّاس بن مرداس أيضاً معونة قومه للنَّبيِّ - ﷺ - في حنين، عندما أمدُّوه بأَلْفَي فارس نصروا رسول الله - ﷺ - وأبدوا مقاومةً عنيفةً ضدَّ المشركين، حتَّى تلاحمت الفرسان، وتغلَّب المسلمون على أعدائهم، حيث يقول :

نَصَرْنَا رَسُولَ اللهِ مِنْ غَضَبٍ لَهُ ... بِأَلْفَيْ كَمِيٍّ لا تُعَدُّ حَوَاسِـــرُهْ[(٥)]
حَمَلْنَا لَهُ في عَامِلِ الرُّمْحِ[(٦)] رَايَـــةً ... يَـــذُودُ بِهـــا في حَوْمَةِ المَـــوْتِ نَـــاصِرُهْ
ونَحْنُ خَضَبْنَاها دماً فَهْوَ لَوْنُهـــا ... غَـــدَاةَ حُنَيْنٍ يومَ صفوان شَـــاجِـــرُهْ[(٧)]
وكُنَّا على الإســـلام مَيْمَنَـــةً لَـــــــهُ ... وكَانَ لَنَا عَقْدُ اللِّوَاءِ وشَـــاهِرُهْ
دَعَانَا فَسَمَّانَـــا الشِّعَـــــارَ مُقَدَّمـــــاً ... وكُنَّا لَهُ عَوْنـــاً عَلَى مَنْ يُنَـــاكِرُهْ
جَزَى اللهُ خيراً مِن نَبِيٍّ مُحمَّـــــداً ... وأَيَّدَهُ بالنَّصْرِ، واللهُ نَـــاصِرُهْ[(٨)]

ولَـــمَّا انتهى أمر حُنين – وما دار فيها من أحداث- توجَّه المسلمون بقيادة الرَّسول - ﷺ - إلى الطَّائف لدعوة أهلها إلى الدُّخول في الإســــــلام، وبيان موقفهم منه، وكان مع الرَّكب المتَّجه إلى

(١) مُنْقَعِرٌ : مُنْقَلِعٌ من أصله .
(٢) سَاطِعٌ : غُبَارٌ متفرِّق . وكَدِرٌ : متغيِّر إلى السَّواد .
(٣) الخَدِرُ : الدَّاخلُ إلى خِدْرِه ، والخِدْرُ هنا : غابةُ الأسد .
(٤) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٤٦٦ – ٤٦٧ .
(٥) حواسره : جموعه الذين لا دروع عليهم ، يُقال : رجل حاسر ، إذا لم يكن عليه درع.
(٦) عامل الرُّمح : ما يلي السِّنان .
(٧) شَاجِرُه: أي مخالطه بالرُّمح ، وشجرت الرِّماح : إذا دخل بعضها في بعض .
(٨) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٤٦٨ – ٤٦٩ .

الطَّائف كعب بن مالك - ﷺ - الَّذي نظم قصيدته التي صور فيها مراحل صراع المسلمين، وانتزاعهم منطقة (( وَجٍّ )) بفرسان صناديد على خيل مدرَّبة، يقاتلون حتَّى تخضع قوى الشِّرك لطاعة الله ورسوله - ﷺ - حيث يقول في مطلع قصيدته :

قَضَيْنَـــا مِنْ تِهَامَةَ كُــلَّ رَيْبٍ ... وخَيْبَرَ، ثُمَّ أَجْمَمْنَا[١] السُّيُوفَا
نُخَيِّرُهَا، ولَوْ نَطَقَتْ لَقَــالَتْ ... قَوَاطِعُهُنَّ: دَوْساً أَوْ ثَقِيفَـــا
فَلَسْتُ لِحَاضِنٍ[٢] إنْ لَمْ تَرَوْها ... بِسَاحَةِ دَارِكُمْ مِنَّا أُلُوفَــا
ونَنْتَــزِعُ العُرُوشَ بِبَطْـــنِ ((وَجٍّ)) [٣] ... وتُصْبِحُ دُورُكُمْ مِنَّا خُلُوفَـــا
ويَأْتِيكُمْ لَنَا سَرَعَانُ خَيْـــلٍ ... يُغَادِرُ خَلْفَــهُ جَمْعــاً كَثِيفاً
بأَيْدِيهِمْ قَوَاضِبُ مُرْهَفَـــاتٌ ... يُزِرْنَ الُمصْطَلِينَ بِهَـا الحُتُوفَا
كَأَمْثَالِ العَقَائِقِ أَخْلَصَتْـهَـــا ... قُيُونُ الهِنْدِ لم تُضْرَبْ كَتِيفَـا[٤]
تَخَالُ جَدِيَّةَ الأَبْطَالِ فيــهــا ... غَدَاةَ الزَّحْفِ جَادِيّاً[٥] مَدُوفَـــا[٦]

وبعد هذه المقدِّمة التي أبان فيها كعب - ﷺ - عمَّا صنعه المسلمون مع أعداء الدَّعوة الذين لم يستجيبوا لنداء الحقِّ، انطلق بعد ذلك إلى إنذار المشركين بما ينتظرهم من سوء العاقبة إن لم يتَّبعوا الطَّريق الحقِّ، وإشهادهم بأنَّهم قادمون، فمن آثر السَّلام فليسلم بما جاء به المصطفى - ﷺ - ليعيش عيشة راضيةً، ومن لم يسلم، أو تحدِّثه نفسه بالموادعة، فليتحمَّل وزره ووزر من اتَّبعه، أو استجاب لنصحه، حيث ينطلق كعب في هذا المعنى فيقول :

أَجِدَّهُمُ أَلِيسَ لَهُمْ نَصِيــــحٌ ... مِنَ الأَقْوَامِ كَانَ بِنَا عَرِيفَـــا[٧]
يُخَبِّرُهُــــمْ بِأَنَّا قَدْ جَمَعْنَــا ... عِتَاقَ الخَيْلِ والنُّجُبَ الطُّرُوفَا[٨]

(١) أَجْمَمْنَا : أَرَحْنَا .
(٢) الحَاضِنُ : المرأةُ التي تحضن ولدها .
(٣) وَجٌّ : من أسماء الطَّائف . (انظر: الحموي، ياقوت (٦٢٦هـ/١٢٢٨م)، **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ١٣٧٤هـ، ٥/٣٦١ ).
(٤) العقائقُ : جمع عقيقةٍ ، وهي شعاعُ البرق . وكتيف : جمع كتيفة ، وهي الصَّفائح الحديد التي تستعمل في صنع الأبواب .
(٥) الجديَّةُ : الطَّريقةُ من الدَّم . والجاديُّ : الزَّعفران. ومدوفٌ : مخلوط بغيره .
(٦) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٣٤ – ٢٣٥ .
(٧) أَجِدَّهُمُ : بكسر الجيم وفتحها بمعنى: أَبِجدٍّ منك هذا، ونُصبت على طرح الباء. وعَرِيفاً : عارفاً .
(٨) عِتَاقُ : جمع عتيق . والنُّجُبُ : جمع نجيب . والطُّرُوف : جمع طِرْفٍ ( بكسر الطَّاء )، وكلُّها صفات للخيل بمعنى : الكريمة الأصل .

وأَنَّـــا قَدْ أَتَيْنَـــــاهُمْ بزَحْفٍ يُحِيطُ بِسُورِ حِصْنِهِمُ صُفُوفَا
رَئِيسُهُمُ النَّبِيُّ وكَــــانَ صلباً نَقِيَّ القَلْبِ مُصْطَبِراً عَزُوفَـا
رَشِيدَ الأَمْرِ ذُو حُكْمٍ وعِلْمٍ وحِلْمٍ لم يَكُنْ نَزِقاً خَفِيفَــــا
نُطِيــعُ نَبِيَّنَـــا ونُطِيعُ رَبّاً هُوَ الرَّحمنُ كَانَ بِنَا رَؤُوفَـــا
فَإِنْ تُلْقُوْا إِلَيْنَـــا السِّلْمَ نَقْبَلْ ونَجْعَلْكُمْ لَنَا عَضُداً وَرِيفَا[1]
وإِنْ تَأْبَوْا نُجَاهِدْكُمْ ونَصْبِرْ ولَا يَكُ أَمْرُنَا رَعِشاً ضَعِيفَا
نُجَــالِدُ مَا بَقِينَـا أَوْ تُنِيبُوا إِلَى الإِسلامِ إِذْعَــانـاً مُضِيفَا[2]
نُجَـــاهِدُ لا نُبَــالِي مَنْ لَقِينَا أَأَهْلَكْنَا التِّــلَادَ أَم الطَّرِيفَـا
لِأَمْرِ اللَّــهِ والإِسْـــلَامِ حَتَّى يَقُومَ الدِّينُ مُعْتَـدِلاً حَنِيفَـا[3]

فقد أبان كعب - ﷺ - في هذه الأبيات عن السَّبب في المضيِّ إلى الجهاد وتحقيق الانتصارات وهو الدَّعوة إلى الإسلام والدُّخول فيه، وإخراج النَّاس من دياجير الشِّرك والضَّلال إلى أنوار الهداية والإيمان، لذا كانت هذه الدَّعوة هي السِّمة البارزة في شعر الغزوات، حيث أبان الشُّعراء في كثير من قصائدهم عن حرصهم على دخول النَّاس في هذه الدَّعوة المباركة، والاستنارة بنور الإسلام، كي يتفيَّؤا ظلاله، وينعموا بسماحته وعدله.

## القيم الفنيّة في شعر الغزوات

### أوَّلاً : أثر القرآن الكريم في أسلوب الشِّعر

من الجوانب البارزة في شعر الغزوات ما اتَّسم به ذلك الشِّعر من الميل إلى الألفاظ والمعاني القرآنيَّة، وذلك من خلال الاقتباس من الذِّكر الحكيم، فقد تأثَّر الشُّعراء من الصَّحابة – رضوان الله تعالى عليهم – بالقرآن الكريم وببديع أسلوبه وجمال معانيه، فكان أسلوبه المعجز محلَّ اهتمامهم وإجلالهم، ولذا فقد عمدوا إلى الاستنارة بنوره، والإفادة من معانيه السَّامية في أشعارهم، وهو ما ظهر جليّاً في اقتباسات حسَّان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة، وغيرهم من الصَّحابة – رضوان الله تعالى عليهم – وهو ما سيتَّضح من خلال الوقوف على تلك الأشعار.

(١) الرِّيفُ : الموضع المخصب على الماء . يريد نتَّخذكم أعواناً على الحرب ، ونستمدُّ من ريفكم العيش .
(٢) نُجَالِدُ: نحارب بالسُّيوف . ومضيفاً : ملجئاً .
(٣) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٣٥ – ٢٣٧ .

**الاقتباس من القرآن الكريم :**

توقَّف شعراء الغزوات عند بعض الآيات القرآنيَّة، وتمثَّلوا معانيها، وأدخلوها في أشعارهم التي تتحدَّث عن نصرة الإسلام، والدِّفاع عن العقيدة الإسلاميَّة، والتَّصدِّي للمشركين الذين ما فتئوا ينالون من المسلمين، ويتعرَّضون لهم بالهجاء. وكان من أولئك المتأثِّرين بالقرآن الكريم حسَّان بن ثابت الأنصاريِّ شاعر الرَّسول - ﷺ - إذ جاء شعر الغزوات عنده غنيّاً بالمعاني القرآنيَّة، ولا غرابة في ذلك لأنَّه كان يدافع عن الإسلام بلسانه وسنانه، ومن ذلك ما يظهر في قوله :

وقُلْتُمُ لَنْ نُرَى، واللهُ يُبْصِرُكُمْ		وفِيكُمُ مُحْكَمُ الآيَاتِ والقِيلِ
محمَّدٌ والعَزِيزُ اللهُ يُخْبِرُهُ		بِمَا تُكِنُّ سَرِيرَاتُ الأَقَاوِيلِ[(١)]

فالبيت الأوَّل مقتبس من قوله تعالى : ﴿لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ....﴾[(٢)]. والبيت الثَّاني مقتبس من الآية الكريمة : ﴿وَرَبُّكَ يَعْلَمُ مَا تُكِنُّ صُدُورُهُمْ وَمَا يُعْلِنُونَ﴾ [(٣)].

ولقد رأى عبد الله بن رواحة - ﷺ - في تحدِّيه للمشركين والرَّدِّ عليهم أنَّ الله هو الذي أخرج النَّاس من الظلمات إلى النُّور، حين أنزل آياته المحكمات على رسوله - ﷺ - يقول :

شَهِدْتُ بأَنَّ وَعْدَ اللهِ حَقٌّ		وأنَّ النَّارَ مَثْوَى الكَافِرِينَا
وأَنَّ العَرْشَ فَوْقَ المَاءِ طَافٍ		وَفَوْقَ العَرْشِ رَبُّ العَالَمِينَا
وتَحْمِلُهُ مَلَائِكَةٌ كِرَامٌ		مَلَائِكَةُ الإِلَهِ مُقَرَّبِينَا[(٤)]

فالبيت الأوَّل فيه إشارة إلى قوله تعالى : ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ وَالنَّارُ مَثْوىً لَّهُمْ﴾ [(٥)]. والبيت الثَّاني يشير إلى قوله تعالى : ﴿وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْـمَاءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً﴾[(٦)]. والبيت الثَّالث مقتبس من قوله – عزَّ وجلَّ -:

(١) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٣٠٢ .
(٢) **سورة الأنعام**، الآية ١٠٣ .
(٣) **سورة القصص**، الآية ٦٩ .
(٤) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٦٥ .
(٥) **سورة محمَّد**، الآية ١٢١ .
(٦) **سورة هود**، الآية ٧ .

-: ﴿وَالْـمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ﴾(١).

ويشير كعب بن مالك - رضي الله عنه - إلى عظمة الشَّهادة في سبيل الله، وذلك عندما وصف استبسال جيش المسلمين في يوم خيبر، حيث أشار إلى ذلك بقوله :

ونَحْنُ وَرَدْنَا خَيْبراً وفُرُوضَـهُ ... بكُلِّ فَتًى عَاري الأَشَاجعِ مِذْوَدِ(٢)

يَرَى القَتْلَ مَدْحاً إِنْ أَصابَ شَهَـادَةً ... مِنَ اللهِ يَرْجُوها وفَوْزاً بأَحْمَدِ(٣)

فقد أخذ المعنى في البيت الثَّاني من قوله تعالى : ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّـهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ (٤).

وهذا جعفر بن أبي طالب - رضي الله عنه - الفارس الذي اقتحم معركة مؤتة ضدَّ الرُّوم، وقد تمثَّلت في ذهنه الجنَّة ونعيمها، حيث يقول :

يا حَبَّـذَا الجَنَّةُ واقْتِرَابُها ... طَيِّبَـةً وبـارداً شَرَابُهـا(٥)

فهذا البيت فيه إشارة إلى قوله تعالى : ﴿مُتَّكِئِينَ فِيهَا يَدْعُونَ فِيهَا بِفَاكِهَةٍ كَثِيرَةٍ وَشَرَابٍ﴾ (٦).

وكان عبد الله بن رواحة - رضي الله عنه - الذي وقف الموقف نفسه في معركة مؤتة، قد خاطب نفسه راجياً منها أن تطلب الشَّهادة، وترجو ما عند الله - عزَّ وجلَّ - حيث يقول :

أَقْسَمْـتُ يَـا نَفْسُ لَتَنْزِلنَّهْ ... طَائِعَـةً أَوْ لَا لَتُكْرَهِنَّـهْ

قَدْ طَالَمَا قَدْ كُنْتِ مُطْمَئِنَّـةْ ... جَعْفَرُ مَا أَطْيَبَ رِيحَ الجَنَّـةْ!(٧)

فقد أخذ المعنى في الشَّطر الثَّاني من البيت الثَّاني من قول الحقِّ -تبارك وتعالى: ﴿فَأَمَّا إِن كَانَ مِنَ الْـمُقَرَّبِينَ. فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةُ نَعِيمٍ﴾ (٨).

(١) **سورة الحاقَّة**، الآية ١٧ .

(٢) الفروض : المواضع التي يشرب منها من الأنهار . ومذود : شديد البأس في القتال .

(٣) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ١٩٦ .

(٤) **سورة آل عمران**، الآية ١٦٩ .

(٥) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٣٧٨/٢ .

(٦) **سورة ص** ، الآية ٥١ .

(٧) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٥٣ .

(٨) **سورة الواقعة**، الآية ٨٨- ٨٩ .

وقد أثَّرت فكرة الجهاد والنُّهوض إليه في وجدان النَّابغة الجعدي[1]، الذي واجه من زوجته محاولةً لإثنائه عن الذَّهاب إلى الجهاد، فقال يصف حالته، ويخاطب زوجته، فيقول :

بَاتَتْ تُذكِّرُني باللَّهِ قاعِدةً والدَّمْعُ يَنْهَلُّ مِنْ شَأْنَيْهِمَا سَبَلَا
يا بِنْتَ عَمِّي كِتَابُ اللهِ أَخْرَجَنِي كَرْهاً، وهَلْ أَمْنَعَنَّ اللهَ مَا بَذَلَا
فإنْ رَجَعْتُ فَرَبُّ النَّاسِ أَرْجَعَنِي وإنْ لَحِقْتُ بِرَبِّي فَابْتَغِي بَدَلَا
مَا كُنْتُ أَعْرَجَ أَوْ أَعْمَى فَيَعْذُرنِي أَوْ ضَارِعاً مِنْ ضَنًى لَمْ يَسْتَطِعْ حِوَلَا[2]

فالبيت الأخير فيه إشارة إلى قول الحقِّ تبارك وتعالى: ﴿لَيْسَ عَلَى الْأَعْمَى حَرَجٌ وَلَا عَلَى الْأَعْرَجِ حَرَجٌ وَلَا عَلَى الْمَرِيضِ حَرَجٌ وَمَن يُطِعِ اللهَ وَرَسُولَهُ يُدْخِلْهُ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَمَن يَتَوَلَّ يُعَذِّبْهُ عَذَاباً أَلِيماً﴾[3].

ويشير كعب بن مالك - ﷺ - إلى مصير الكافرين، وما ينتظرهم من عذاب يوم عظيم، حيث يقول :

فَأَمْسَوْا وَقُودَ النَّارِ فِي مُسْتَقَرِّهَا وكلُّ كَفُورٍ فِي جَهَنَّمَ صَائِرُ
تَلَظَّى عَلَيْهِمْ وَهْيَ قَدْ شَبَّ حَمْيُها بِزُبْرِ الحَدِيدِ والحِجَارَةِ سَاجِرُ[4]

فقد اقتبس معناه في البيت الأوَّل من قوله تعالى : ﴿فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ﴾ [5].

ويشير عبد الله بن رواحة - ﷺ - إلى جهاد المسلمين، فيقول :

نُجَالِدُ النَّاسَ عَنْ عِرْضٍ فَنَأْسِرُهُمْ فِينَا النَّبِيُّ، وفِينَا تَنْزِلُ السُّوَرُ[6]

فلفظة (( سورة )) في الشَّطر الثَّاني مأخوذة من قوله تعالى : ﴿وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ﴾[7].

ويصف كعب بن مالك - ﷺ - خيول المسلمين التي أُعدَّت لحرب المشركين في موقعة الخندق، وما

---

(١) هو قيس بن عبد الله بن عُدَس بن ربيعة الجعدي العامري ، أبو ليلى ، شاعر مخضرم ، عُمِّر طويلاً في الجاهلية ، وأدرك الإسلام فوفد على النَّبيِّ - ﷺ - وأسلم ، وأدرك صفِّين ثم سكن الكوفة ، وانتقل إلى أصبهان وتوفِّي بها. ( انظر: الذهبي، شمس الدين (٧٤٨هـ/١٣٤٧م)، **سير أعلام النُّبلاء**، تحقيق شعيب الأرناؤوط وآخرين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ، ٣/٧٧ ) .

(٢) النَّابغة الجعدي (٥٠هـ/٦٧٠م)، **الديوان**، تحقيق : عبد العزيز رباح ، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، دمشق، د.ت، ص ١٩٤ .

(٣) **سورة الفتح**، الآية ١٧ .

(٤) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٠١ .

(٥) **سورة البقرة**، الآية : ٢٤ .

(٦) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ٨٣ .

(٧) **سورة البقرة**، الآية ٢٢ .

اتَّصفت به من الصِّفات، فيقول :

ونُعِــــدُّ لِلْأَعْدَاءِ كُلَّ مُقَلَّـــــــصٍ     وَرْدٍ، ومَحْجُولَ القَوَائِمِ أَبْلَقِ(١)

فهذا المعنى فيه إشارة إلى قول الحقِّ - تبارك وتعالى - : ﴿وَأَعِدُّوا لَـهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ﴾ (٢).

وعلى هذا النَّحو فقد ظهر أثر القرآن الكريم في أساليب الشُّعراء، الذين تحدَّثوا عن الغزوات، ونافحوا عن عقيدتهم، وتصدَّوا للمشركين في كثير من المواقع، وقد أعطى ذلك التَّأثُّر شعرهم قوَّةً في التَّعبير، وأسلوباً سهلاً أزاح عن طريقهم خشونة الألفاظ الجاهليَّة التي كانت سمةً بارزةً قبل ظهور الإسلام.

**ثانياً : اللُّغة الشِّعريَّة :**

اللُّغة عنصر رئيس من عناصر الإبداع الشِّعري، وهي الوسيلة التي تفصح عن مدلول الشَّاعر ومراده، وذلك من خلال ما يبثُّه في شعره من مشاعر وشجون.

والشِّعر الجيِّد هو الذي يمتاز بتجانس الألفاظ والمعاني، فترقُّ تلك الألفاظ في المواضع التي تتطلَّب الرِّقَّة، وتجزل وتشتدُّ في المواضع التي تتطلَّب الشِّدَّة والفخامة، وهو ما دعا إليه القاضي الجرجاني في قوله : " أرى لك أن تقسِّم الألفاظ على رتب المعاني " (٣).

والمتأمِّل في ألفاظ شعر الغزوات يجد أنَّها اتَّسمت في جانب كبير منها بالجزالة، وقد حدَّد النُّقَّاد ملامح اللفظ الجزل في الكلام بأنَّه هو الذي "يكون متيناً على عذوبته في الفم، ولذاذته في السَّمع "(٤)، فلا تشوبه وحشيَّة أو وعورة، كما بيَّنوا المواضع التي يستعمل فيها اللفظ الجزل، ومنها ما "يكون في وصف مواقف الحروب، وفي قوارع التَّهديد والتَّخويف، وأشباه ذلك" (٥).

ومن أمثلة ذلك ما يظهر في قصيدة كعب بن مالك - ﷺ - في موقعة الخندق، التي يقول فيها :

مَنْ سَرَّهُ ضَرْبٌ يُمَعْمِعُ بَعْضُهُ     بَعْضاً كَمَعْمَعَةِ الأَبَاءِ الْمُحْـرَقِ
فَلْيَأْتِ مَأْسَدَةً تُسَنُّ سُيوفُهـــا     بينَ المِذَادِ وبينَ جزْعِ الخَنْـدَقِ
نَصِلُ السُّيوفَ إِذَا قَصُرْنَ بِخَطْوِنَا     قُدُماً، ونُلْحِقُها إِذَا لَمْ تَلْحَـقِ

(١) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٤٤ .
(٢) **سورة الأنفال**، الآية ٦٠ .
(٣) القاضي الجرجاني، علي بن عبدالعزيز (٣٦٦هـ/٩٧٦م)، **الوساطة بين المتنبِّي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل وزميليه، مطبعة عيسى البابلي الحلبي، القاهرة، د.ت، ص ٢٤ .
(٤) ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر**، تحقيق: أحمد الجوفي وزميليه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٣م، ١/١٨٥ .
(٥) **المصدر السَّابق**، ١/١٨٥ .

فَتَرَى الجَمَاجِمَ ضَاحِياً هَامَاتُهــــا		بَلْهَ الأَكُفَّ كَأَنَّها لم تُخْلَـــقِ
نَلْقَى العَدُوَّ بفَخْمَةٍ مَلْمُومَــــــــةٍ		تنفي الجُمُوعَ كَقَصْدِ رَأْسِ المَشْرِقِ
ونُعِدُّ للأَعْدَاءِ كُلَّ مُقَلَّــــصٍ		وَرْدٍ ومَحْجُولِ القَوَائِمِ أَبْلَــــقِ
تَرْدَى بِفُرْسَانٍ كَــــأَنَّ كُمَاتَهُمْ		عِنْدَ الهِيَاجِ أُسُــــودُ طَلٍّ مُلْثقِ(١)

حيث يصف كعب - ﵁ - حماسة جيش المسلمين، واستعدادهم للقاء المتحزِّبين من المشركين في يوم الخندق، وقدرتهم على إلحاق الهزيمة بهم إذا قدموا لحرب المسلمين، مبيِّناً ما امتاز به ذلك الجيش من التَّعوُّد على خوض المعارك ومنازلة الأعداء، وإعمال السُّيوف فيهم، حيث يظهر دور الفرسان المسلمين على خيولهم المضمَّرة المعدَّة للقتال فكأنَّهم أسود يحمون عرينهم، ويدافعون عنه بكلِّ بسالة، وقد اعتمد الشَّاعر في وصف تلك المشاهد الحماسيَّة على الألفاظ الجزلة، ومن تلك الكلمات (ضرب، يمعمع، المحرق، مأسدةً، سيوفها، الجماجم، هاماتها، العدو، بفخمة، ملمومة، مقلَّص، ورد، محجول، أبلق، بفرسان، كماتهم، الهياج، أسود، ملثق ) فهي ألفاظ تتَّسم بالقوَّة، وشدَّة الجرس، وتوحي بجوِّ المعركة، وما يكتنفه من اصطدام الجيوش، وصليل السُّيوف، وشدَّة إعمالها في الأعداء.

ويستخدم العبَّاس بن مرداس - ﵁ - الألفاظ الجزلة في وصف فتح مكَّة، وما تحقَّق فيه للمسلمين من عزٍّ ومنعة، يقول :

مِنَّا بِمَكَّةَ يومَ فَتْحِ محمَّــــــــــدٍ		أَلْفٌ تَسِيلُ بِهِ البِطَاحُ مُسَوَّمُ
في مَنْزِلٍ ثَبَتَتْ بِهِ أَقْدَامُهُـــــمْ		ضَنْكٍ كَأَنَّ الهَامَ فيهِ الحَنْتَــمُ
جَرَّتْ سَنَابِكَها بنجدٍ قَبْلَهــــا		حتَّى اسْتَقَادَ لها الحِجَــازُ الأَدْهَمُ(٢)

فالشَّاعر هنا يصوِّر ما دار يوم فتح مكَّة من حشد الجيوش المتأهِّبة للفتح، ومنهم قومه من بني سُليم الذين شاركوا بفرسانهم في ذلك الفتح، وأظهروا ثباتهم ورباطة جأشهم في تلك المناسبة العظيمة، وقد ألبس الشَّاعر تلك المعاني ألفاظاً تناسبها في القوَّة والشِّدَّة، وتوحي بصور البسالة والإقدام، حيث اعتمد في ذلك على ألفاظ اتَّسمت بالمتانة والجزالة، ومن تلك الألفاظ: (تسيل، البطاح، مسوَّم، ضنك، الهام، الحنتم، جرَّت، سنابكها، استقاد، الأدهم ) فهذه الألفاظ ترسم صورةً تموج بالحركة والقوَّة، لتجسِّد ما شهده ذلك الفتح من قوَّة وشجاعة من قبل جيش المسلمين.

(١) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٤٥ – ٢٤٦ .
(٢) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٤٢٦ .

ومن الجوانب البارزة في شعر الجهاد شيوع الألفاظ الإسلاميَّة التي جاءت مع الدِّين الجديد، حيث تأثَّر بها الشُّعراء، وأدخلوها في معجمهم الشِّعري، فجاءت قصائدهم الشِّعريَّة تحفل بتلك الألفاظ، التي هي مظهر من مظاهر الشِّعر في عصر صدر الإسلام(١). ومن أمثلة ذلك ما يظهر في قول حسَّان بن ثابت - ﷺ - في موقعة الخندق :

وكَفَى الإلَـــــهُ المؤمنين قِتَالَهُمْ ... وأَثَابَهُمْ في الأَجْرِ خَيْرَ ثَـــوَابِ
مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا فَفَرَّجَ عَنْهُـــمُ ... تَنْزِيلُ نَصِّ مَلِيكِنَــا الوَهَّـــابِ
وأَقَرَّ عَيْنَ مُحَمَّدٍ وصِحَابِــــهِ ... وأَذَلَّ كُلَّ مُكَذِّبٍ مُرْتَــــابِ
مُسْتَشْعِرٍ لِلْكُفْـــرِ دُونَ ثِيَابِهِ ... والكُفْرُ ليسَ بِطَاهِرِ الأَثْـــوَابِ(٢)

فالشَّاعر يشير إلى ما آلت إليه موقعة الخندق من تفرُّق جموع المشركين، وتشتُّت حشودهم، ورجوعهم خائبين، وقد كفى الله المؤمنين القتال، وأثابهم الأجر على ما بذلوا في مواجهة الكفَّار، حيث كانت العزَّة للمسلمين، والذِّلَّة والخزي للكافرين.. وقد جاء النَّصُّ يزخر بالألفاظ الإسلاميَّة، ومن ذلك ( الإله، المؤمنين، أثابهم، الأجر، ثواب، تنزيل، نص، مليكنا، الوهَّاب، صحابه، مكذِّب، مرتاب، الكفر، طاهر ) فهذه الألفاظ أبانت عن المعنى العام الذي قصد إليه الشَّاعر، وأكسبته دلالةً جديدةً، تدلُّ على تأثُّر حسَّان - ﷺ - بالمعاني الإسلاميَّة، والقيم الدِّينيَّة الَّتي أتى بها الدِّين الحنيف.

ويشير كعب بن مالك - ﷺ - إلى أنَّ الدَّعوة إلى الإسلام، والحرص على دخول النَّاس فيه هو السَّبب في مسيرة الجهاد، وانطلاق المسلمين لإعلاء راية الحقِّ، حتَّى ينتشر الإسلام في شتَّى الأصقاع، يقول :

نُجَـــالِدُ مَا بَقِينَــــا أَوْ تُنِيبُوا ... إِلَى الإسلامِ إذْعَــاناً مُضِيفَــا
نُجَـــاهِدُ لا نُبَــالِي مَنْ لَقِينَا ... أَأَهْلَكْنَا التِّــلَادَ أَم الطَّرِيفَـــا
لِأَمْرِ اللَّـــهِ والإِسْــلَامِ حَتَّى ... يَقُومَ الدِّينُ مُعْتَــدِلاً حَنِيفَــا(٣)

فقد اعتمد الشَّاعر في أبياته على القاموس الإسلامي، واختار منه ما يعبِّر عن مضمونه بما يناسبه من الألفاظ الإسلاميَّة، ومنها ( الإسلام، نجاهد، أمر الله، الدِّين، معتدلاً، حنيفاً ).

---

(١) انظر: الحامد، عبد الله، **الشِّعر الإسلامي في صدر الإسلام**، ط٢، ١٤٠١هـ، ص ١٠٥ ، القيسي، أيهم، **شعر العقيدة في عصر صدر الإسلام حتى سنة ٢٣هـ**، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ، ص ٣١٧، الهادي، صلاح الدين، **الأدب في عصر النبوة والراشدين**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٤٠٩هـ، ص ٢٥٩ .

(٢) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ١٢٠ .

(٣) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٣٣٦ – ٣٣٧ .

ومن سمات التَّراكيب في شعر الجهاد غلبة البساطة والعفويَّة على هذا الشِّعر، فهو شعر مطبوع، يبتعد عن التَّعقيد والالتواء، وذلك يعود إلى أثر الثَّقافة الإسلاميَّة النَّابغة من تأثير القرآن الكريم والحديث النَّبوي، وصفاء اللُّغة التي ورد بها، فهي لغة منتقاة، تبتعد عن الخشونة، كلُّ ذلك أدَّى إلى وضوح التَّراكيب في شعر الجهاد وحسن تأليفها، وبعدها عن التَّنافر والتَّعقيد، ومن أمثلة ذلك ما يظهر في قصيدة كعب بن مالك - ﷺ - التي نظمها يوم الخندق، يقول :

وسَائِلَةٍ تُســـائلُ ما لَقِينَـــــا ولو شَهِدَتْ رَأَتْنَا صَابِرِينَـا
صَبَرْنَا لا نَرَى لِلَّـــهِ عِـــدْلاً[1] عَلَى مَا نَابَنَــا مُتَوَكِّلِيـــنَـــا
وكانَ لنـــا النَّبِيُّ وَزِيرَ صِـــدْقٍ بِــــهِ نَعْلُو البَرِيَّـــةَ أَجْمَعِينَــــا
نُقَاتِلُ مَعْشَراً ظَلَمُوا وعَقُّـــوا وكانوا بالعَدَاوَةِ مُرْصِدِينَــا[2]
نُعَاجِلُهُمْ إِذَا نَهَضُوا إِلَيْنَـــــا بِضَرْبٍ يُعْجِــلُ المُتَسَرِّعِينَــا
لِنَنْصُرَ أَحْمَداً واللَّــــهَ حتَّى نكونَ عِبَادَ صِدْقٍ مُخْلِصِينَا[3]

حيث يصف كعب - ﷺ - ما أصاب المسلمين في موقعة الخندق التي تحزَّب فيها المشركون واليهود والقبائل الموالية لهم، وساروا لحرب المسلمين، الذين واجهوا أولئك المتحزِّبين بالصَّبر، واليقين، والتَّوكل على الله – عزَّ وجلَّ – فكان النَّصر حليفهم، وكانت الهزيمة والذِّلَّة من نصيب تلك الأحزاب التي تحالفت وتآمرت من أجل العدوان على المسلمين.. وقد عبَّر الشَّاعر عن تلك المعاني بألفاظ سهلة واضحة تتلاءم مع طبيعة الموضوع، وصاغها في عبارات متآلفة متجانسة، ومن تلك العبارات : ( ولو شهدت رأتنا صابرينا، على ما نابنا متوكِّلينا، وكان لنا النَّبي وزير صدق، نقاتل معشراً ظلموا وعقُّوا، نعاجلهم إذا نهضوا إلينا ) حيث يظهر ترابط تلك العبارات وتماسكها، وقدرتها على التَّعبير عمَّا يرمي إليه الشَّاعر بوضوح. وهذه السِّمة تلحظ بوضوح في أغلب الشِّعر الذي صاغه الشُّعراء حول الغزوات [4]، حيـــث تأنَّقوا في صوغ عباراتهم، والعنـــاية بأســـــاليبهم، وبخـــاصَّة أنّ هذا الشِّعر يردُّ على المشركـــــين، وينقض

(١) العِدْلُ : المِثْلُ .
(٢) المُرْصِدُ : المُعِدُّ للأمر عُدَّته .
(٣) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .
(٤) راجع مثلاً : حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٧١ – ٧٥ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٣٨، ١٤٧ ، كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٣٤ – ٢٣٧ ، ٢٥٥ – ٢٥٨ .

قصـــــائدهم التي تعرَّضوا فيها للمسلمين[١].

**ثالثاً : الصُّورة الفنِّيَّة :**

تعدُّ الصُّورة من أهمِّ العناصر الفاعلة في القصيدة الشِّعريَّة، لكونها من الوسائل الفنِّيَّة التي يعتمد عليها الشُّعراء في التَّعبير عن أفكارهم، لتقريب المعاني وزيادة توضيحها للتَّأثير في السَّامع. والصُّورة بناءً على ذلك " ليست زينةً شكليَّةً، أو حليةً مصطنعةً، وإنَّما أداة أساسيَّة لتوصيل الخبرة والتَّعبير عن الرُّؤية" [٢].

وتظهر الصُّورة بشكل أوضح من خلال "الشَّكل الفنِّي الذي تتَّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشَّاعر في سياق خاص ليعبِّر عن جانب من جوانب التَّجربة الشِّعريَّة"[٣] معتمداً في ذلك على وسائل التَّعبير المختلفة في رسم مشاهداته ونظرته الخاصَّة للأشياء.

وتأتي الفنون البيانيَّة في مقدِّمة الصُّور التي استعان بها الشُّعراء في شعر الغزوات، وهي صور عمادها التَّشبيهات، والاستعارات، حيث لجأ إليها الشُّعراء في قصائدهم لما تمثِّله من قيمةٍ فنِّيَّة عالية.

ويعدُّ التَّشبيه من أكثر الفنون البيانيَّة جرياناً في الشِّعر، فهو من أقدم صور البيان وأقربها إلى الفهم والأذهان، وبه يزداد المعنى وضوحاً ويكتسب تأكيداً [٤].

ومن الصُّور التَّشبيهيَّة ما يظهر في قول كعب بن مالك - ﷺ - في موقعة بدر، حيث صور مسيرة جيش المسلمين لملاقاة المشركين، وكأنَّهم أسود تزأر تنتظر فريستها، يقول :

فَسَارُوا وسِرْنَا فَالْتَقَيْنَـــا كأنَّنـــــا        أُسُودُ لِقَـــاءٍ لا يُرَجَّى كَلِيمُهـــا[٥]

كما صوَّر حسَّان بن ثابت - ﷺ - استعداد المسلمين للقتال، فقال :

فِتْيَانُ صِدْقٍ كاللُّيوثِ مَسَاعِرٌ        مَنْ يَلْقَهُمْ يَوْمَ الهِيَاجِ[٦] يُعَرِّدِ[٧]

حيث يصف فرسان المسلمين الذين يقفون في مقدِّمة الصفوف للدِّفاع عن عقيدتهم، والتَّضحية من أجلها، ولذا أطلق عليهم فتيان صدق، وشبههم بالأسود الضَّارية التي تدافع عن عرينها بكل حماسةٍ وعزيمة،

(١) راجع مثلا: ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٢٥٤ – ٢٥٥ ، ٢٥٧ – ٢٥٨ ، الجبوري، **شعر عبدالله بن الزِّبعرى**، ص ٢٩ – ٣٠ ، ٣٧ – ٣٩ ، ٤٠ – ٤٣ .

(٢) وادي، طه، **جماليَّات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م، ص ٢١٢ .

(٣) القط، عبد القادر، **الاتِّجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص ٣٩١ .

(٤) انظر : القيرواني، ابن رشيق (٤٥٦هـ/١٠٦٣م)، **العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ ١/٢٨٧.

(٥) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٦٦ .

(٦) يوم الهياج: أي يوم الوقائع والمعارك الشَّديدة ، يعرِّد : يفرُّ .

(٧) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٩٤ .

وهـــم مع ذلك يسعرون نار الحرب، التي لا يقوى الأعداء على خوضها، بل يفرُّون منها لجبنهم وخورهم.

كما شبّه شعراء الغزوات أعداءهم من المشركين بالنَّعام، الذي يضرب به المثل في الجبن، وممَّا جاء من أمثال العرب قولهم : (( أَندُّ من نعامة ))(1) أي أَنْفَر. حيث شبَّه كعب بن مالك - رضي الله عنه - فرار المشركين يوم بدر بالنَّعام، فقال :

فَأَتَاكَ فَلُّ المشركين كَأَنَّهُمْ　　　والخَيْـــلُ تَثْفِنُهُم نَعَـــامٌ شُرَّدُ(2)

أمَّا حسَّان - رضي الله عنه - فقد رأى تصويراً آخر لفرار المشركين في غزوة بدر، وذلك حين شبَّههم بالإبل التي يسير بعضها في إثر بعض، مبيِّناً هروبهم من أرض المعركة، ورجوعهم على أعقابهم بعد أن حمي الوطيس، وأحاط بهم المسلمون من كلِّ جانب، حيث يقول في ردِّه على قصيدة ابن الزِّبعرى :

إِذْ تُولُّونَ عَلَى أَعْقَابِكُـــــــــمْ　　　هَرَباً في الشِّعْبِ أَشْبَاهَ الرَّسَلْ(3)

أمَّـــا فرســـان المسلمـــين الذين يواجهون الأعداء بكلِّ بســـالة فقد شبَّههـــم حسَّان - رضي الله عنه - بالصُّقور، في قوَّة بأسهم، ونفاذ بصرهم، وتمكُّنهم من خصومهم، يقول:

لَهُ خَيْلٌ مُجَنَّبَةٌ تَعَـــادَى(4)　　　بِفُرْسَانٍ عَلَيها كَالصُّقُورِ(5)

ويشير حسَّان بن ثابت - رضي الله عنه - إلى مكانة خُبَيب بن عدي(6) - رضي الله عنه - وجهاده من أجل نصرة الإسلام، فيقول :

صَقْراً تَوَسَّطَ في الأَنْصَارِ مَنْصِبُهُ　　　حُلْوَ السَّجِيَّةِ مَحْضاً غَيْرَ مُؤْتَشِبِ(7)

وفي معركة بـــدر لم يجد كعب بن مالك - رضي الله عنه - بدّاً من ذكـــر مسيرة ذلك الجيش المسلم، يقدمه الرَّسول الكريـــــم - ﷺ - حيث يحثُّهم على الجهـــــاد، ويقوِّي عزائمهم، وهم يصغون إليـــه، ويطيعونه في كلِّ ما يقول، وقد لجأ كعب - رضي الله عنه - إلى الصُّورة التَّشبيهيَّــــة في هذا المقام، وذلك عندما شبَّه النَّبيَّ - ﷺ - بالبدر، الَّذي يضيء للآخرين فينير لهم طريقهم، ويدلّهم إلى طريق الرَّشاد والفلاح، يقول :

---

(1) الميداني، أبو الفضل (518هـ/1124م)، **مجمع الأمثال**،تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابلي الحلبي، القاهرة، 1978م، 3/413.

(2) كعب بن مالك، **الديوان**، ص 191 .

(3) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص 181 .

(4) الخيلُ المجنَّبَةُ : المقودةُ . وتعادى : تسرع .

(5) حسَّان بن ثابت، **الديوان** ، ص 245 .

(6) هو خُبَيْب بن عديٍّ بن مالك بن عامر الأوسي الأنصاري ، شهد بدراً ، وقَتَل الحارث بن عامر بن نوفل ، واستشهد في عهد النَّبيِّ ﷺ . انظر : العسقلاني، ابن حجر، **الإصابة في تمييز الصحابة**، 3/185.

(7) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص 225 .

نَمْضِي ويَذْمُرنا(١) في غَيْرِ مَعْصِيَةٍ كأنَّه البَدْرُ لم يُطْبَعْ عَلَى الكَــــذِبِ(٢)

وفي صورة تشبيهيَّة أخرى يشبِّهه - ﷺ - بالشِّهاب، وهو يتوسَّط المسلمين، يقول كعب :

فِينَا الرَّسُولُ شِهَابٌ ثمَّ يَتْبَعُه نورٌ مضيءٌ له فَضْلٌ على الشُّهُبِ(٣)

كما استعان الشُّعراء بالاستعارات الجميلة لإبراز معانيهم في حلَّة قشيبة، وإيرادها في شكل تشتاق إليه النُّفس، وتأنس به. ومن تلك الصُّور ما عبَّر عنه حسَّان بن ثابت - ﷺ - في يوم بدر، وذلك في وصف هزيمة حكيم بن حزام بن خويلد(٤) في ذلك اليوم، حيث قال :

نَجَّى حَكِيماً يَوْمَ بَدْرٍ رَكْضُـــهُ كَنَجَاءِ مُهْرٍ مِنْ بَنَاتِ الأَعْوَجِ

لَـــمَّا رَأَى بَدْراً تَسِيلُ جِلَاهَهَا(٥) بِكَتَائِبٍ مِلْأَوْسِ أَوْ مِلْخَزْرَجِ(٦)

فقد جعل حسَّان - ﷺ - في البيت الثَّاني جِلَاه بدرٍ تسيل رجالاً من كثرة كتائب الأوس والخزرج على سبيل الاستعارة، وذلك بما تحمله من عمق في تصوير تلك الكتائب، التي قدمت لنصرة الإسلام ودحر الشِّرك.

وفي تصوير المعارك تظهر جليّاً براعة الشُّعراء في التقاط صورهم التي رسموا من خلالها مشاهد حيَّة لما دار في أرض المعركة من مواقف وأحداث، ومن ذلك ما عبَّر عنه كعب بن مالك - ﷺ - في موقعة بدر، عندما وصف قتلى المشركين الذين سقطوا في أرض المعركة، فقال :

وعُتْبَةُ وابْنُــه خَـــرَّا جميـــعـــاً وشَيْبَةُ عَضَّهُ السَّيْــفُ الصَّقِيــــــلُ

وهَام بني ربيعــــــةَ سَائِلُـــوهـــا ففي أَسْيَافِنــــــــــا منها فُلُـــولُ(٧)

حيث أشار كعب - ﷺ - إلى مقتل سادة قريش، ومنهم عتبة وشيبة ابنا ربيعة بن عبد شمس، اللذان قتلا في بدر، فقد لقيا جزاء عداوتهما ومحاربتهما للمسلمين، وفي التَّعبير عن مصرع شيبة تصوير بديع، وذلك حين قال : (( وشيبة عضَّهُ السَّيف الصَّقيل )) فقد شبَّه السَّيف بحيَّة تعضُّ، وتنهش، وتلحق الضَّرر بمن تريد، حيث أوحى هذا التَّعبير بالأثر الذي أحدثه السَّيف، وما كان له من وقع مؤلم في أجساد المشركين. وفي قوله : ((وهَام بني ربيعةَ سَائِلُــوها)) إحالة للسُّؤال من العاقل إلى ما لا يعقل، إذ الخطاب يكون في حقيقته إلى أولئك المشركين، وليس إلى هاماتهم التي تطايرت في يوم بدر، وهنا يكون التَّعبير أبلغ

(١) يذمرنا : يحضُّنا ويدفعنا .
(٢) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ١٧٥ .
(٣) المصدر السَّابق ص ١٧٤ .
(٤) تقدَّمت ترجمته ص (١٠) .
(٥) الجِلَاه : جمع جلهة ، وجلهتا الوادي : جانباه . وملأَوسِ أو ملخزرج: أي من الأوس ومن الخزرج على سبيل التَّسهيل .
(٦) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٢٩٩ .
(٧) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٥٣ .

وأقوى تأثيراً من جهة الاستدلال على ما حلَّ بالمشركين، وما أصابهم في تلك الموقعة الحاسمة.

ويصف العبَّاس بن مرداس السُّلمي ما كان من مشاركة بني سُليم في فتح مكَّة بألف فارس جاءوا لنصرة النَّبيِّ - ﷺ - وتحقيق الفتح المنتظر، يقول :

مِنَّا بمكَّة يومَ فَتْحِ محمَّـــــــــــــدٍ أَلْفٌ تَسِيلُ بِهِ البِطَاحُ مُسَوَّمُ(١)

لقد كان العدد الذي شـــارك المسلمين من بني سُليـــم كثيراً في نظر الشَّـــاعر، فهم (( معلَّمون )) ومتدرِّبون على الحرب وخوض غمارها من جهة، وقد سالت بهم تلك الأرض السَّهلة المتَّسعة لكثرتهم ووفرة أعدادهم من جهة أُخرى، وهنا يبرز دور التَّصوير الذي لجأ إليه العبَّاس بن مرداس في قوله: ((ألف تسيل به البطاح)) إذ لا تسيل الأرض ماءً، بل تسيل رجالاً من بني سُليم ملأوا بكتائبهم تلك البطاح، وهو ما يُبرز أهمِّيَّة تلك الحشود الَّتي توافرت لنصرة المسلمين في فتح مكَّة.

وفي موقعة مؤتة، وأمام جيوش الرُّوم الجرَّارة التي واجهت المسلمين في أرض المعركة، لم يجد عبد الله بن رواحة - رضي الله عنه - بدَّاً من مخاطبة نفسه، وحثِّها على الصَّبر والعزيمة، والتَّضحية من أجل النَّصر أو الشَّهادة في سبيل الله، يقول :

يَـــــا نَفْسُ إِلَّا تُقْتَلِي تَمُـــوتِي هذا حِيَاضُ المَوْتِ قـــــد صَلِيــــتِ
إِنْ تَسْلَمِي اليَوْمَ فَلَنْ تَفُوتِــــي أَو تُبْتَلِي فَطَالَمَـــــا عُـــــوفِيـــــتِ(٢)

فقد جعل الشَّاعر من نفسه إنساناً مقابلاً له يجيد لغة الحوار والخطاب، والجدال والإقناع، وذلك ليبثَّ ما في وجدانه من مشاعر، ويعـــالج ما في داخله من إحجام، قاصداً في نهاية المطاف أن تتشجَّع نفسه، وتُقدم على ذلك الأمر الذي جاءت من أجله، وهو الجهاد والتَّضحية في سبيل الله.

ويصوِّر العبَّاس بن مرداس - رضي الله عنه - بطولة قومه وشجاعتهم، وهم يتصدُّون للمشركين في موقعة حُنين، فيقول :

إِذْ نَرْكَبُ المَوْتَ مُخْضَرّاً بَطَــائِنُـــــهُ والخَيْلُ يَنْجَابُ عَنْها سَاطِعٌ كَدِرُ(٣)

فالشَّاعر هنا وفي سياق تجسيد شجاعة قومه وفروسيَّتهم يلجأ إلى التَّصوير، وذلك حين أحال الأمور المعنويَّة إلى أمور حسِّيَّة، تشاهد، وتُركب، ويُتعامل معها، وهو ما يظهر فيقوله : ((إذ نركب الموت مخضرّاً بطائنه)) فقد أحال ((الموت)) وهو أمر معنوي إلى محسوس، وجسَّده بشكل ملموس، ليُوحي من خلال

(١) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٤٢٦ .
(٢) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٥٤ .
(٣) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٤٦٧ .

ذلك بما امتاز به أولئك الفرسان من ثبات، وعزيمة، وإقدام في أرض المعركة.

**الخاتمة**

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصَّالحات، والصَّلاة والسَّلام على أفصح العرب قاطبة سيِّد الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد :

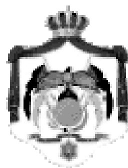
فقد سارت هذه الدِّراسة في تتبُّع شعراء غزوات النَّبيِّ ﷺ، وما قيل في تلك المعارك الخالدة من أشعار، وما حفلت به من روح الحماسة والعزيمة، والحرص على الدِّفاع عن الإسلام، ومنافحة خصومه، والتَّصدِّي لهم في كلِّ الأشعار التي نظموها من أجل الإساءة إلى الدَّعوة الإسلاميَّة.

وقد اشتملت هذه الدِّراسة على قسمين أساسين، **أحدهما** بعنوان : (( الشِّعر في مواكبة الغزوات ))، وفيه عرض البحث لغزوات النَّبيِّ ﷺ، وما قيل فيها من أشعار، وما حفل به ذلك الشِّعر من ردود على شعراء المشركين، حيث كانت غزوة ((بدر)) هي أولى الغزوات التي نالت اهتمام الشُّعراء، ثم تلتها غزوة ((أحد))، واتَّسم فيها الشِّعر بالكثرة لما شهدته من أحداث جعلت شعراء المشركين يفخرون على المسلمين، ولذا فقد جاءت الرُّدود من قبل شعراء المسلمين لتخرس ذلك الشِّعر، وتفصح عن عيوبه. وفي غزوة ((الخندق)) وقف الشِّعر يشير إلى حماسة المسلمين وروحهم المعنويَّة في مواجهة تلك الأحزاب التي قدمت لحرب المسلمين، ولكنَّهم باءوا في نهاية أمرهم بسوء العاقبة والخسران. وفي غزوة ((مؤتة)) وقف الشِّعر يستنهض الهمم، ويقوِّي العزائم، ويشير إلى ما ينشده المسلمون من النَّصر أو الشَّهادة في سبيل الله. وأخيراً جاء ((فتح مكة)) فكان بشارة عظيمة للمسلمين وطريقاً لنشر الإسلام في تلك الأنحاء، حيث مجَّد الشُّعراء ذلك الفتح وأبانوا عن عظمته، وأهمِّيَّته للمسلمين.

أمَّا **القسم الثَّاني** فكان بعنوان : (( القيم الفنِّيَّة في شعر الغزوات )) وفيه تناولت الدِّراسة ما اتَّسم به ذلك الشِّعر من قيم فنِّيَّة في جانب اللُّغة الشِّعريَّة، والصُّورة الفنِّيَّة، وبيان أثر القرآن الكريم في شعر الغزوات.

هذا وأسأل الله تعالى التَّوفيق والسَّداد، وأستمدُّ منه العون والتَّأييد.

والحمد لله أولاً وآخراً، وصلَّى الله على نبيِّنا محمَّد وعلى آله وصحبه وسلَّم.





The Hashemite Kingdom of Jordan

Mutah University

# Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

## An International Refereed Research Journal

**Vol.** (3)**, No.** (2)**, Rabia** 1 1428 **(April** 2007**)**

ISSN 1026-3721

Jordanian Journal of

# Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

**Vol.** (3), **No.** (2), **Rabia** 1 1428 **(April** 2007)

## Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
## An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

**Editorial Correspondence**

**Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,**
**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**
**Deanship of Academic Research**


**P.O. Box (١٩)**
**Mu’tah University, Mu’tah (٦١٧١٠),**
**Karak, Jordan.**
**Tel: (٠٣-٢٣٧٢٣٨٠)**
**Fax. ++٩٦٢-٣-٢٣٧٠٧٠٦**
**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**
**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**



**Vol.** (3)**, No.** (2)**, Rabia** 1 1428 **(April** 2007**)**

**Conditions of Publications**:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A٤ paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by 3 ½ inch diskette in MS Word ٩٧ or higher. The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

**Notes for Contributors:**

-An Arabic and English abstract of c.١٥٠ words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

**References**:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([1], [2]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral 1 and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

**Basic Format**

**Books**

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

**Example:**

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d 255 AH./771 AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

**Subsequent references to the same source**:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.٣, p. ٤٠.

**Manuscripts:**

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

**Example:**

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d ٧٣٠ AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number ٤٢٤, folio ٥٠.

**Articles in Periodicals**:

(1)author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

**Example:**

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

**Edited Books ( Conference Proceedings, dedicated books)**

1. author's name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

**Example:**

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā'il Al-'Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān 'Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**An International Refereed Research Journal**

**Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University**

**Price Per Issue:** (JD 3)

**Subscription:**

Subscriptions should be sent to:

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**
**Deanship of Scientific Research**
**Mu'tah Jordan**
**Karak- Jordan**

## Annual Subscription:

**Individuals:**

- Jordan : [JD 10] Per year
- Other Countries: [$30] Per year

**Institutions:**

- Jordan : [JD 20] Per year
- Other Countries: [$40] Per year

**Students:**

- [JD 5] Per Year

**Subscrber's Name & Address:**

| | |
|---|---|
| *Name* | |
| *Address* | |
| *Job* | |

*Form:*

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

**Signature:** **Date:** / /200

# المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

**ثمن العدد:** (٣) دنانير

## قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة**
**الكرك - الأردن**

**قيمة الاشتراك السنوي:**

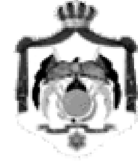
- **للافراد:**
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- **للمؤسسات:**
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- **للطلبة:** **(٥) دنانير سنوياً**

**اسم المشترك وعنوانه:**

| | |
|---|---|
| الاسم | |
| العنوان | |
| المهنة | |

**طريقة الدفع:** ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

**التوقيع :** **التاريخ :** / / ٢٠٠



المملكة الأردنية الهاشمية



جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٣) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ / تموز ٢٠٠٧م

ISSN 1026-3721

# المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن
وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

**ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي**

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن
هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)
فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

---

المجلد (٣) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٨هــ / تموز ٢٠٠٧م

## بسم الله الرحمن الرحيم

**المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**مجلة علمية عالمية محكمة**

**تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية**

أ- **شروط النشر**:

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســـــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

**ب- تعليمات النشر:**

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: (١)، (٢)، (٣) ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

**الكتب المطبوعة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ( ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

**الكتب المخطوطة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

**الدوريات:**

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص "   "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

**وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:**

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص "    "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس،** تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودهـــا في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محـــصورة بـــين قوســـين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأســماء والمــصطلحات العربيـــة بـــالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآيـــة. وتثبـــت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:


**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

## محتويات العدد

## المجلد (٣) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ / تموز ٢٠٠٧م

### البحوث باللغة العربية

# المنامات الأيوبية: روافد التلقي – الرؤية الفكرية – البنية السردية

د. خالد بن محمد الجديع *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٧/٢٧ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٤


## ملخّص

مع طفرة المناهج النقدية الحديثة من أسلوبية وبنيوية وسيميائية، ومع بروز نظريات القراءة والتلقي شهد النص المقامي تحولا مساريا جديدا، حيث تغيرت مواقع التبئير ومناطق الرؤية في المقامة العربية، فاكتسب المشهد المقامي فعلا قرائيا جديدا برهن على أن المقامة لا تزال قادرة على إمتاع القارئ وإثارة الناقد.

وقد أعادت هذه القراءات البحثية المقامة إلى عالم الإبداع، وأغرت الدكتور صلاح جرار بكتابة نصوص سردية حديثة البنية، عالية المستوى على الطريقة المقامية، سماها ( المنامات الأيوبية ) ويحاول هذا البحث المقاربة مع هذه المقامات لاكتشافها وتفكيك بنيتها.

يتكون هذا البحث من ثلاثة مباحث، أولها رصدت فيه روافد التلقي، وثانيها كان خاصا بالرؤية الفكرية للمنامات الأيوبية، تلك الرؤية التي تسربل الكاتب لدى التعبير عنها بثلاثة دروع هي : العنوان التراثي، والشكل المقامي، والأحلام.

أما ثالث المباحث فقد تلمست فيه الراوي الحقيقي لهذه المقامات بعد أن أفضت في الحديث عن مجموعة الرواة وأدوارهم. ولأنه لا يمكن تصور نص سردي دون شخوص فقد توقفت عند الأبعاد المختلفة لشخصياته وكيفية تعامله معها. بعد ذلك أوضح البحث التمازج الموغل بين الزمان والمكان، بالإضافة إلى ذوبان المدد الزمانية وتكسر الحدود المكانية في هذا العمل، وفي الختام تعمقت في دراسة طبيعة البنية السردية في هذا النتاج مقترحا بنية مختلفة عن بنى المقامة التراثية، رأيت أنها تحقق الخصوصية لهذا الأثر، ويمكن أن تكون مفتاحا له.



## Abstract

**Ayyoub is- Maqamats**
**(the sources of reception, the intellectual vision , the structure)**
**the genre of Maqama ( Classical Arabic short story)**

Acquire a new meaning , suggest many directions of analysis and witness important evolution thanks to the modern approach and research in narrative , stylistic, semi logic and reception theory. Indeed the Arabic Maqama suggest new methods of analysis, new points of view , its reading would be more than well come.

This new reading has retuned the Maqama to the world of creativity , it has seduced Salah Jarrar to write modern narrative tests whose quality is excellent.

The name of these texts is Maqamats Manamias (Dreams Maqamats). In this contribution I reopen the discussion about the structure of Maqama , and J test some critical approaches . This research includes three parts : In the first part I locate the different sources of reception, in the second part I approach the topic concerning the vision in Ayyoubis Maqamats. The author's vision has expressed by three headings: The heritage , the from of Maqama, and the dreams. In the third capter, after a long study concerning the narrators and they roles , I evoke the diversity of personality dimensions , and I explain the relation between space and time .

In the conclusion I deepen the structure of Maqama which have not been discussed yet , and I propose a new structure which give originality to genre of Maqama and reopen the research concerning this text.


* كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود.

**مدخل :**

**١ - تحولات الجنس واختلاف الاستجابات :**

مرت المقامة العربية على اختلاف العصور التي كتبت فيها بتحولات عنيفة قلبت مسار النمط السردي الثابت لها، ذلك النمط الذي أسس له بديع الزمان الهمذاني والحريري، والذي يقوم على قصة قصيرة لها بطل محتال يخلب ألباب سامعيه بكلمه، وراوية يتابعه ويكتشف شخصيته، وأسلوب يزخر بالألفاظ الغريبة، ويتشح بالصنعة الكلامية[١].

لقد تكسرت هذه الأسس بعد هذين الرائدين، وغدا الفن المقامي أكثر تحررا وأرحب أفقا، لكن اتجاه القراءة لهذا الجنس المثير للجدل ظل منصبا – في غالبه - على نتاج رائديه البديع والحريري ومحكوما بوعيهما المقامي[٢].

فمع بداية عصر النهضة كان هاجس الأدباء والمثقفين فيها بعث تراث الأمة وتخليد إرثها، وقد فرضت هذه القراءة الإحيائية فعلها الثقافي المتمثل في إخراج مقامات البديع والحريري من ظلمة مطالعتها في مخطوطات معرضة للسقط والكشط والتعليق إلى نور تمظهرها في مدونة ناجزة مغلقة.

كما تضمن مسار التلقي الإحيائي إنشاء مقامات تسير في اتجاه مواز للخط المقامي عند مبتكرَيه، تبدى ذلك لدى اليازجي حينما كتب ( مجمع البحرين ) وعند المويلحي حينما أنشأ ( حديث عيسى بن هشام ).

لكن الحس الإحيائي ما لبث أن خفت وارتفعت أصوات تزعم أنها تحطم هيبة التراث القائمة على الجعجعة والضجيج، وبذلك ظهر فعل قرائي جديد ينحو في تلقي المقامات منحى استبعاديا، ويدعو إلى الإجهاز عليها ودفنها ؛ لأنها نصوص جافة جامدة خالية من أية حياة تغري بقراءتها بله التصدي لها بالدراسة والبحث.

بدت هذه القراءة عند محمد مندور الذي يرى أن الفضل في نهضتنا الحديثة يعود لتأثرنا بالأدب الغربي، أما النص التراثي فقد خلا عنده " من كل إحساس أوفكر أو فن صحيح، وغلبت عليه اللفظية والتكلف حتى أماتت الأدب، وظلت تلك الكارثة مستمرة إلى أن ظهرت نهضتنا

---

(١) انظر : فكتور إلكك، **بديعات الزمان**، الطبعة الثانية، دار المشرق، بيروت، ١٩٧١م، ص٤٨. ويوسف نور عوض، **فن المقامات بين المشرق والمغرب**، الطبعة الأولى، دار القلم، بيروت – لبنان، ١٩٧٩م، ص٨. وعبدالرحمن ياغي، **رأي في المقامات**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ١٩٨٥م، ص١٥.

(٢) انظر : خالد الجديع، **المقامات المشرقية " ٥٥٠ – ١٢٠٠ هـ "**، الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م، ص٥.

الحديثة فاستطعنا بفضل تأثرنا بالأدب الغربي أن نرفع من وقرها "[١].

وفي خط هذا المسار الاستبعادي يصرح علي الوردي بأنه لما ظهر الهمذاني " تحول النثر العربي على يده إلى شعوذة، فالهمذاني لم يكتف باستعمال السجع المتكلف والمحسنات البديعية في كتابته، وإنما أضاف إليها الإغراب، وحين تقرأ قطعة من أدبه تشعر بأنه يريد أن يظهر بها مبلغ براعته في الإتيان بالكلام الصعب كأنه بهلوان "[٢].

ويظهر هذا الموقف العدائي من المقامات والمبني على قراءة منحرفة المسار مشوشة الرؤية عند كل من أنور الجندي ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا[٣]، حيث يرى الأخير أن مشهد الأدب العربي القديم كاملا " يتقلص ليكون في حدود المقامات التي ظلت دهرا تتخبط في خضم السفسطات اللغوية "[٤].

إن هذه النظرة الإقصائية المبهورة بالنتاج الغربي ومنجزاته ما كان لها أن تصمد أمام محك البحث العلمي الممحص، فمع الدراسات الأكاديمية الجادة تم تعديل مسار التلقي لتشهد المقامات بذلك فعلا قرائيا يضع الأمور في نصابها بعيدا عن التمجيد والتغني الذي ظهر في القراءة الإحيائية، وبمعزل عن الشتيمة والقطيعة اللتين بدتا في تيار التلقي الاستبعادي.

ويحمل لواء الوسطية القرائية كل من الدكتور محمد غنيمي هلال الذي رأى في بطل المقامات أنموذجا إنسانيا خالدا[٥]، والدكتور مصطفى الشكعة الذي أثبت ريادة البديع للقصة والمقالة[٦] والدكتور عبدالملك مرتاض الذي رصد أبرز الخصائص المضمونية والشكلية للمقامة العربية[٧].

ومع طفرة المناهج النقدية الحديثة من أسلوبية وبنيوية وسيميائية، ومع بروز نظريات القراءة والتلقي شهد النص المقامي تحولا مساريا جديدا، حيث تغيرت مواقع التبئير ومناطق الرؤية في المقامة العربية، فاكتسب المشهد المقامي فعلا قرائيا جديدا برهن على أن المقامة لا تزال قادرة

(١) محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، دار نهضة مصر، القاهرة، ت، ص٣١٣.

(٢) علي الوردي، **أسطورة الأدب الرفيع**، الطبعة الثانية، دار كوفان للنشر، بيروت، ١٩٩٤م، ص٢١٥.

(٣) انظر مناقشة لآرائهم في : نادر كاظم، **المقامات والتلقي**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص١٩٧، ٢٧٤.

(٤) جبرا إبراهيم جبرا، **الحرية والطوفان**، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢م، ص٤٩.

(٥) انظر : محمد غنيمي هلال، **النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة**، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٢٢.

(٦) انظر : مصطفى الشكعة، **بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية**، الطبعة الأولى، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م ، ص١٧٩ .

(٧) انظر : عبدالملك مرتاض، **فن المقامات في الأدب العربي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٨م، ص٢٨٣.

على إمتاع القارئ وإثارة الناقد.

ويمكن أن نضع في هذا الاتجاه منجزات عبدالفتاح كليطو[(١)]، ودراسة الدكتور ناصر موافي عن السرد القصصي في القرن الرابع الهجري[(٢)]، ومرئيات الدكتور عبدالله إبراهيم في كتابه الذي يعالج البنية السردية للموروث الحكائي العربي[(٣)].

ولعل هذه القراءات البحثية الحديثة هي التي أعادت المقامة إلى عالم الإبداع بعد أن توهم بعض الباحثين غروب شمسها، وأحسب أن ذلك هو الذي أغرى الدكتور صلاح جرار[(٤)] ليكتب نصوصا سردية حديثة البنية عالية المستوى على الطريقة المقامية، سماها ( المنامات الأيوبية )، وسيحاول هذا البحث المقاربة مع هذه المقامات لاكتشافها، وتفكيك بنيتها.

**٢ – رؤية المؤلف لا رغبة المحقق ( اتصال أم وسائط متعددة ) :**

بدأ الفن المقامي شفاهيا، فقد نصت المصادر على أن بديع الزمان كان يملي مقاماته في مجلس درسه، يذكر الثعالبي أنه " أملى أربعمائة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها "[(٥)] ويشير ابن شرف إلى وقت إملائها بقوله : " كان ينشئها بديها في أواخر مجالسه "[(٦)].

إن انبثاق المقامات البديعية من مدونات مملاة، دون إشراف البديع شخصيا على كتابتها

(١) انظر كتابيه : **الغائب ( دراسة في مقامة للحريري )**، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧م. و**المقامات : السرد والأنساق الثقافية**، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.

(٢) انظر : ناصر موافي، **القصة العربية – عصر الإبداع** – دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، الطبعة الأولى، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.

(٣) انظر : عبدالله إبراهيم، **السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.

(٤) د.صلاح جرار من مواليد جنين عام ١٩٥٢م، يعمل أستاذا بقسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية، حصل على الماجستير عام ١٩٧٨م، وعلى الدكتوراه عام ١٩٨٢م، لديه اهتمامات في مجال تحقيق التراث ودراسته، وقد توجهت عنايته نحو الأدب الأندلسي، له ارتباط وثيق بالعمل الصحفي فهو كاتب أسبوعي في العديد من الصحف، وله مشاركات في عدد من البرامج الثقافية في محطات التلفزة العربية ومحطات الإذاعة، ومن أشهر كتبه وأبحاثه : الأدب والحياة الأدبية في غرناطة، والفهرس الشامل للتراث العربي والإسلامي المخطوط : ضرورة علمية وعربية إسلامية، والتوقيعات الفارسية المعربة، وزمان الوصل : دراسات في التفاعل الحضاري والثقافي في الأندلس ( انظر : موقع دليل كتاب فلسطين، وموقع المركز الأردني للإعلام، وفهرس مكتبة الملك فهد الوطنية ).

(٥) أبو منصور الثعالبي، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩م، ٢٥٧/٤.

(٦) ابن شرف القيرواني، **أعلام الكلام**، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٢٦م، ص١٣.

جعل كثيرا منها نهب الضياع والانفلات من يد الزمن، إذ تشرذمت مقاماته الأربعمائة لتصبح ثلاثا وخمسين مقامة فحسب.

وهذا العدد الكبير الذي تحيل إليه مقامات البديع ليس قولا شاذا عند الثعالبي، بل إن الحصري يشير إلى الرقم نفسه بقوله : " ولما رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد أغرب بأربعين حديثا... عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية "(١).

إن الطابع الشفاهي الذي اتسمت به المقامات وقت ولادتها انعكس على مادتها، وليس هذا أمرا غريبا، فالقرآن الكريم الذي تكفل الله بحفظه، وأقبل عليه الصحابة تلاوة وحفظا وتدبرا، تطرق إليه الخلاف بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، مما دفع عثمان بن عفان إلى جمع المسلمين على مصحف واحد، وإحراق المصاحف الأخرى، ليخرج القرآن الكريم في عهد الخليفة الثالث " بالنص الرسمي المغلق "(٢).

ومع ظهور عهد المطابع وبداية انقضاء مطالعة الكتب التراثية في مدونات مخطوطة مختلفة قام الشيخ محمد عبده بإخراج مقامات الهمذاني إلى النور، لكن هذا النشرلم يكن وفق مراد بديع الزمان، بل جاء تبعا لرؤية الشيخ محمد عبده، فالذي يسمح له الشيخ بالظهور يظهر، والذي لا يأذن له يغيب، لقد قدم لنا الشيخ رؤيته التراثية لمقامات الهمذاني لا مقامات الهمذاني عندما أقدم على حذف مقامة كاملة من مقاماته هي ( المقامة الشامية )، وقص أجزاء من ( المقامة الشيرازية ) و( المقامة الرصافية )، وإهمال عبارات من ( المقامة الدينارية )، وهو يرى أنه بذلك لم يرتكب أية خطيئة " فقد جرت سنة العلماء بالتهذيب والتمحيص والتنقيح والتلخيص، وليس من منكر عليهم في شيء من ذلك "(٣).

وهذا ما دعا أحد الباحثين إلى القول بأن محمد عبده كان قارئا عنيفا " مارس على مقامات البديع التشذيب والتهذيب والتعذيب "(٤)، وتكمن خطورة هذا العمل من كونه ظل هو المنتج الفعلي لمقامات البديع، إذ لم يعد إلى مقاماته ما أقصي منها إلى يومنا هذا على الرغم من ظهور طبعات أخرى بعد طبعة الشيخ محمد عبده.

---

(١) أبو إسحاق الحصري، **زهر الآداب وثمر الألباب**، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكي مبارك، حققه وزاد في تفصيله وضبطه وشرحه محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الرابعة، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م، ٣٠٥/١.

(٢) محمد أركون، **الفكر الأصولي واستحالة التأصيل**، ترجمة وتعليق هاشم صالح، الطبعة الثانية، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٥٧.

(٣) شرح الشيخ محمد عبده، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني**، الطبعة الثامنة، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٨م، ص٢.

(٤) نادر كاظم، **المقامات والتلقي**، ص١٣٨.

أما مقامات الحريري فلم تصادف التشويه الذي وقع على مقامات الرائد، وربما عاد ذلك إلى كثرة نسخها، وتوافر شروحها، وتلقي الناس لها بالقبول حتى أنست مقامات البديع، مما جعل العبث بمكوناتها أمرا عسيرا.

ويسير التغيير والتحريف مع المقامة العربية سيرا حسنا، فمقامات ابن الجوزي لم يستطع أن يقدم محققها الأول الدكتور علي جميل علي مهنا نصا علميا سليما بل جاءت نصوص مقامات ابن الجوزي تحفل بكثير من التشويهات التي ربما كان أهم سبب فيها هو فقد المحقق لنعمة البصر، ولعل إحساسه بأنه لم يخدم مقامات ابن الجوزي كما ينبغي هو الذي دفعه إلى عدم نشرها والاكتفاء بالحصول على درجة الدكتوراه فيها، وعندما عمل الدكتور محمد نغش على تحقيقها خرجت في شكل لا يغري بقراءتها، فعلى الرغم من أنها رأت النور في زمن تقدم المطابع[(١)]، إلا أن حروف الكتاب جاءت مصفوفة على الآلة الكاتبة، وكان الضبط بالشكل يدويا، بالإضافة إلى إهمال الضبط لكثير من الكلمات المشكلة عند القراءة، أو ضبطها بشكل خاطئ، وهذا أساء إلى المقامات وأظهرها في شكل باهت.

وتعاني مقامات الوهراني ومناماته المشكلة نفسها، فمع التقدير للجهد الذي بذله المحققان[(٢)]، لكن القارئ لا يستطيع أثناء مطالعتها أن يحجب " الإحساس أحيانا بأن الكلام مبتور، وأن بعض الأوراق جاءت في غير مواضعها، وربما كان هذا راجعا إلى الاعتماد على أصول تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا "[(٣)].

وأحسب أن تحقيق الدكتور سمير الدروبي لمقامات السيوطي من أفضل الأعمال التي خدمت بها المقامة العربية، ذلك أنه اعتمد على مجموعة كبيرة من النسخ، وكشف العمل عن الجهد الكبير الذي بذل في قراءتها ومقابلة نسخها وضبطها وتوضيح معانيها، لكن الدروبي راعى - مضطرا – روح العصر فحذف من تحقيقه مقامة ( رشف الزلال عن السحر الحلال ) وتسمى أيضا ( مقامة النساء ) على الرغم من تأكيده نسبتها إلى السيوطي[(٤)]، وتوافر سبع نسخ لها[(٥)].

---

(١) نشرت سنة ١٩٨٠م، عن دار فوزي للطباعة، القاهرة.

(٢) خرج هذا العمل تحت عنوان : منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش ومراجعة عبدالعزيز الأهواني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٨م.

(٣) حسن عباس، **فن المقامة في القرن السادس**، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦م، ص١٠٩.

(٤) انظر : **شرح مقامات جلال الدين السيوطي**، تحقيق: سمير الدروبي، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م، ١٤١/١.

(٥) انظر : **المرجع السابق**، ١٧٥/١.

إن ما تتعرض له المقامات التراثية من تحريف أو تشويه، نتيجة تقلبها في أيدي النساخ، أو ما يحدث لها من بتر أو حذف ناتج عن رؤية محققيها، أو ما يدور من كلام حول صحة نسبتها إلى مؤلفها تسلم منه المقامات المعاصرة، فهي تخرج إلى النور معبرة تمام التعبير عن روح كاتبها، بداية بتأكده من مادتها، ومرورا بمراجعة تجارب طباعتها ( البروفات )، وانتهاء بطريقة إخراجها، وشكل غلافها الذي يضم اسم مؤلفها.

لذا فإن الدارس لنصوص الدكتور صلاح جرار التي سماها ( المنامات الأيوبية ) سوف يسقط من حسابه بلا شك أي تفكير في تلك الأمور التي تشغل حيزا لا بأس به عند مقاربة أية مقامة تراثية.

ولعل الذي دفعني إلى عقد هذا المبحث، وأغراني بالتقديم بهذا الكلام الذي قد يقال بأنه يصدق على كل المقامات التي كتبت في العصر الحديث هو الخصوصية التي تتميز بها نصوص صلاح جرار، فهو بخلاف جميع المقاميين في العصر الحديث قد أوهم قارئه بأنه وقع في تلك المآزق التي عانتها المقامة التراثية، وأن عمله لم يسلم من عبث العابثين، وتحريف المحرفين، وقد أوصل هذه الفكرة عن طريق لعبة ذكية، أشعلت هذا الحس المختفي لدى القارئ.

تمثلت هذه اللعبة في العنوان الذي وسم به مقاماته، فقد أثبت لها في صدر عمله عنوانين مختلفين، وكأن هذا الاختلاف جاء من تعاقب الدهور وكر الجديدين عليها، إنه يخاتل القارئ بهذا الفخ، والعنوان بلا شك هو أول ما تصافحه عين المتلقي، ليقرر بعد ذلك بأنه ينظر إلى أثر مقامي تراثي، قد شهر عند الناس باسم ( المنامات الأيوبية ) لكن اسمه الحقيقي الذي يرتضيه محققه هو ( إخبار الأنام بأخبار المنام ).

ومثل هذا الاختلاف في العنوان شائع في المقامات التراثية، فالقاضي الرشيد أحمد بن علي بن الزبير الغساني قد كتب ( المقامة الحُصَيبِيَّة ) وتعرف أيضا باسم ( أمنية الألمعي ومنية المدعي )، وقد وقع الاضطراب في هذا الأثر الأدبي نتيجة اختلاف التسمية فتوهم بعض الباحثين أنهما عملان مختلفان لا عمل واحد [(١)].

إن هذا الاختلاف الذي يظهر عند تحقيق نسبة بعض الكتب التراثية هو الذي قصد صلاح جرار إيصاله إلى المتلقي، ليضرب بعمله في عمق التراث موهما أن نتاجه لا يمت إلى الواقع المعاصر بصلة.

يحيل جرار إلى ذلك الفن المتعدد الوسائط، ذلك اللون الذي نشأ في بدايته على شكل أمالٍ

---

(١) انظر : ابن الزبير الغساني، **المقامة الحصيبية**، دراسة وتحقيق خالد الجديع، مجلة عالم المخطوطات النوادر، المجلد الثامن، العدد الثاني، رجب – ذو الحجة ١٤٢٤هـ / سبتمبر ٢٠٠٣م – فبراير ٢٠٠٤م، ص٣٩٠.

كان يلقيها البديع على طلابه، فالخطأ الذي يلمحه القارئ - في العصر الحديث - لعمله المقامي والاستغراب من بعض الأفكار أحيانا، يرتد إلى أطراف عدة، وتتقاذفه إن أرادت التنصل منه، بحيث لا يستطيع القارئ - في أحيان كثيرة - الجزم بنسبته إلى أحدها، إنها سلسلة وسائطية :

**المؤلف ! إملاء ! مملى عليهم ( التلاميذ ) !**

**! نساخ آخرون تالون ! تحقيق ! مدونة مغلقة.**

إن الفخ الكتابي الذي نصبه صلاح جرار يحيل على هذه الوسائط جميعها، وكأنه يقول للقارئ الذي قد لا يروقه بعض ما يشاهد، أو للسلطة التي قد تسائله عن شيء من أفكاره : هذا ليس مني، إنما هو من تحريف المحرفين، ليلغي بذلك الطريقة الحديثة في الكتابة، تلك التي يكون المؤلف وحده هو المسؤول، والتي تلغى فيها الوسائط التراثية جميعها، لتتكون المادة المقامية من نقطتين متصلتين هما :

**المؤلف ! مدونة مغلقة.**

عند تحديد المسؤولية الدقيقة في النص التراثي لا يمكن أن نحمل المؤلف عثرات خطوات لم يشرف عليها، أو بعبارة أدق : لا يمكنه الإشراف عليها، إن المؤلف التراثي ليس مسؤولا عن خطأ المملى عليه ولا عن عبث النساخ، ولا عن رؤية المحققين، فالشفاهية التي يحيل عليها عنوان مقامات جرار والتي ارتبطت بولادة المقامة " تستدعي انفصالا بين النص وكاتبه "[١]، فيتفرق الدم بين القبائل، وهذا ما يرومه جرار.

على أن فذلكة العنوان التي راغ إليها جرار والتي تحيل إلى السلسلة الوسائطية لن تمدرعه لحظة التصاقب مع الخطر السلطوي، إن رام الرقيب العربي المتجني إدانته، ولكنها تظل – على كل حال – لبنة الأساس التي سيشيد فوقها صرح الأحلام المنامية بوصفها العنصر الحمائي الأقوى، فهي إن لم تدلفه إلى ذلك فلن يعدم في حال خسارته المتعة القلمية، وذلك من خلال ممارسة لعبة كتابية لا تخلو من طرافة، لتكون واحدة من المتاريس الوهمية التي يدرأ بها عالم الواقع، فتنضاف إلى حيل أخرى ستكشف عنها الدراسة.

**المبحث الأول – روافد التلقي :**

يبدو الأمر أكثر عسرا حينما يتعلق بمقاربة فن المقامة، ذلك أنه ليس جنسا بسيطا يمكن الدخول إلى عالمه بسهوله، كما أنه ليس له نظير في آداب الشعوب الأخرى حتى يفاد من الطرق

(١) عبدالله إبراهيم، **السردية العربية**، ص٢٤.

الاقتحامية التي يسلكونها، بالإضافة إلى " أنه ليس من الممكن مقاربة المقامة بمثل ما تقارب به الأنواع الشعرية التقليدية، فهذه الأخيرة، ولأسباب عديدة ذات مدخل سهل "[١].

وأحسب أنه من المجازفة وصف المقامات بأنها " أوضح الأنواع وأكثرها تحديدا وتميزا بين أنواع الكتابة النثرية العربية كافة في العصر الوسيط "[٢]، إلا إذا كان هذا الوصف يحيل على مقامات البديع وحدها فحينئذ يمكن عدها " بدعة أدبية تكاد من فرط تميزها عن أنماط الكتابة المعهودة تكون ناجمة عن غير أصل "[٣].

وربما رسم القارئ أو الناقد لدى تماسه مع العمل المقامي خطوطا كبرى، وحاول أثناء رصد الأبعاد المقامية الإمساك بخيوط لعبتها، لكنه ومن خلال معايشتي له فن يستعصي حتى على التصنيف، لون أدبي أشبه ببهلوان يرقص فوق حبال الأجناس الأدبية قاطبة.

تحيل هذه العبارات للوهلة الأولى إلى مبالغة قد يقال إن الدافع لها هو التقارب مع هذا الفن والنظرة الإعجابية لهذا اللون والتعصب التراثي لهذا الجنس، لكن هذه التهمة ما تلبث أن تتبدد حينما نطل إطلالة سريعة على مسيرة هذا الفن.

لقد لفت بعض الباحثين إلى أن أصول هذا الفن موجودة عند ابن دريد[٤]، لكننا نرى عند البديع أشياء أخرى، فنقرر أنه هو المبتكر لهذا الفن، وأن أصوله قد استقرت في نتاجه، لكننا نفاجأ عندما نقرأ مقامات الحريري أن هناك أمورا لم تصل إلى حد الاستواء في مقامات البديع فعمل الحريري على إنضاجها، فالبطل الذي لم يظهر في بعض مقامات البديع، صار حاضرا في كل مقامات الحريري، والتغرب الذي لف جل مقامات الهمذاني، أطبق على جميع مقامات الحريري، والكدية التي خلا منها لفيف من مقامات الهمذاني صارت ضربة لازم عند الحريري.

يحكم من يقرأ مقامات الحريري بأنه يحرص على أن يكون لمجموع مقاماته وحدة تأليفية كبرى هي بمنزلة السلك الرابط بين كل المقامات، وهذا ما لم نجده عند البديع، فمن يطالع عمل الحريري يجد الشخصين الرئيسين : الحارث بن همام، وأبا زيد السروجي يلتقيان لأول مرة في المقامة الأولى[٥] ثم لا ينكر أحدهما الآخر في بقية المقامات على الرغم من كثرة الاغتراب، وطول

---

(١) عبدالفتاح كليطو، **المقامات : السرد والأنساق الثقافية**، ص٦.

(٢) فدوى مالطي دوجلاس، **بناء النص التراثي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ت، ص٩٥.

(٣) حمادي صمود، **الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة**، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٨م، ص١١.

(٤) أول من قال بهذا الرأي من المستشرقين مرجليوث، انظر : دائرة المعارف الإسلامية، النسخة الإنجليزية، مادة ( مقامة )، ١٠٧/٦، وأشهر من تبنى هذا الرأي من المحدثين العرب زكي مبارك، انظر : زكي مبارك، **أحاديث ابن دريد ومقلدها بديع الزمان**، مجلة المقتطف، سنة ١٩٣٠م، مجلد ٧٦، ص٥٨٨.

(٥) وقد سماها ( الصنعانية ) انظر : **مقامات الحريري**، دار صادر، بيروت، د.ت، ص١٦.

الزمن، وانتحال التنكر، وتعمد الحيل، وتتوج المقامات بتوبة السروجي في المقامة الأخيرة(١)، وقد أشار أحد الباحثين إلى ذلك (٢).

هل هذا الانتظام الذي نجده عند الحريري إيذان بثبات المشروع المقامي، وإعلان عن أن قواعده أضحت ثابتة بعد أن مرت بشيء من ذلك عند البديع ؟، إن وقوف مُطْلِق هذا الحكم عند مقامات الحريري يسوغ له إطلاق ذلك التقعيد، لكن الذي يرصد سير المقامة بعد الحريري يجد أنها انفلتت من أربطته، ولم ترتض أن توثق بأغلال تظل حبيستها.

لقد غابت الكدية وحل محلها الوعظ المطبق عند الزمخشري الذي أنشأ خمسين مقامة " يعظ فيها نفسه وينهاها أن تركن إلى ديدنها الأول بفكر فيه وذكر له إلا على سبيل التندم والتحسر، ويأمرها أن تلج في الاستقامة على الطريقة المثلى "(٣)، وطمس مع غياب الكدية الراوية والبطل اللذين كانا أساسا في مقامات البديع والحريري.

ثم تقلبت المقامة بعد ذلك بين الحنين إلى السنن الأول عند رائديه وبين شق آفاق جديدة تتشكل وتختفي بسرعة البرق مع كل تجربة مقامية، لقد تخلصت المقامة بعد البديع والحريري من طولها المحدود، فأصبح مألوفا بعدهما أن تقرأ مقامة تربو على مائتي صفحة،كما عند الشيرازي في مقامة ( طيف الخيال )، وصار شائعا أن ترى مقامات ليس فيها راوية أو بطل أو حتى مجرد قص، بل حتى السجع الذي يعد أهم مقوم للمقامة تخلصت بعض النصوص المقامية التالية للبديع و الحريري منه(٤).

لقد بدأ هذا الفن أكولا للفنون الأخرى، حيث ازدرد القصيدة الشعرية، ثم ثارت شهيته فانقلب أشبه بوحش كاسر يهجم على الأجناس الأدبية جميعها ويقوم بالتهامها، فقد احتضن الخطبة، واستطاع ابتلاع الرسالة، وتمكن من هضم جنسين أدبيين يتصفان بثقل التجربة وشدة الوجازة هما المثل والحكمة(٥).

أيضا شملت المقامة بثوبها الفضفاض الوصية، وضمت السيرة الذاتية، واحتوت على أدب الرحلات، واستوعبت المقالة، مع احتفاظ بعضها بالطابع القصصي، ومحاولة قسم منها مسرحة

(١) وقد سماها البصرية، انظر : **مقامات الحريري** ص٤٤٢.

(٢) انظر : **تطور شخصية المكدي في المقامات من الهمذاني إلى الحريري**، بحث للأستاذ إبراهيم حمادو، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٢٥، السنة ١٩٨٦م، ص١٦٠ بتصرف.

(٣) **مقامات الزمخشري**، الطبعة الثانية ، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧ م، ص١٤.

(٤) انظر : خالد الجديع، **المقامات المشرقية**، ص٢٢.

(٥) انظر : **المرجع السابق**، ص٤٢٥.

الأحداث [١].

لقد أصبح القارئ بل الناقد المتمرس – في كثير من الأحيان – لا يستطيع الجزم بنسبة نص إلى جنسه، فلا يكاد الأثر المقروء يبين عن هويته، لقد أضحى مترددا بين فنون عدة، ثم هدأ هذا السعار المقامي مع بداية العصر الحديث فأضحت المقامات التي أنشئت في عصر النهضة موازية للنصوص البديعية والحريرية.

لكن ماذا عسى ( المنامات الأيوبية ) للدكتور صلاح جرار أن تقول وهي تعد أحدث نتاج مقامي نشهده ؟ لقد ظهر هذا العمل في عصر التقنيات الكتابية المتطورة، في عصر السرديات، في عصر الدراسات السميائية، عصر التفكيك والتركيب، عصر الأقنعة التراثية.

قبل أن نقارب البنية السردية لمقامات الدكتور جرار، يلح سؤال كان الداعي لتقديم تاريخ المقامة السابق، هو كيف نظر الدكتور جرار إلى الإرث المقامي ؟ وكيف تعامل معه ؟ وما الروافد المقامية التي تلقاها أثره الأدبي بالقبول ؟ وما العناصر المقامية التي ضرب صفحا عنها ؟، وكيف كانت علاقة مقاماته بالأجناس الأخرى ؟

تسهيلا لمقاربة هذا الموضوع يحسن تقسيم روافد التلقي في ( المنامات الأيوبية ) إلى منبعين، أحدهما داخل الجنس المقامي، والآخر خارجه.

**١ - الروافد الداخلية :**

حتى يتم ضبط تلك الروافد فإني سألتزم مقامات البديع والحريري والمقامات التي سارت بمحاذاة عمليهما معيارا للقواعد المقامية، ذلك أن التراث المقامي بعدهما يصعب ضبطه والسيطرة عليه، وبالتالي يستحيل التأكد من أن هذا التأثر جاء من الجنس المقامي أم من جنس آخر، ولعل أبرز المزودات داخل التيار المقامي يتمثل فيما يلي :

**أ- مقامات بديع الزمان الهمذاني :**

وتعد الرافد الأقوى في إمداد ( المنامات الأيوبية )، ذلك أن مقامات البديع هي أساس هذا الفن، وهي المحملة بكثير من تقنياته الكتابية، فالراوية والبطل اللذان يمسكان بتلابيب العمل المقامي واللذان اخترعهما البديع لهما حضور في مقامات جرار.

والفعل القصصي الذي هو لحمة المقامة البديعية مستلهم في ( المنامات الأيوبية )، بحيث لا تكاد توجد مقامة من مقامة جرار خالية من القص.

وإذا كان التغرب سمة من سمات مقامات الهمذاني، فالبطل عنده كثيرا ما يهجر الأهل

(١) انظر : **المرجع السابق**، ص٤٢٦.

والوطن ويضرب في الأرض فإن شيئا من ذلك قد تسلل إلى المقامة الجرارية، فأضحى أبو أيوب الهندي يجوب الأقطار والأصقاع قبل أن يدلف إلى قصته، نجد ذلك واضحا في : ( المنامة الاسترالية) و ( المنامة الأطلنطية ) و ( المنامة الأفريقية ) و ( والمنامة البحرية ) و ( المنامة التركية ) و ( والمنامة الحكمية ) و ( المنامة الحمصية ) و ( المنامة الدمشقية ) و ( المنامة الرومية ) و ( المنامة الصينية ) و ( المنامة العثمانية ) و ( المنامة العنكبوتية ) و ( المنامة الغرناطية ) و ( المنامة الفضائية ) و ( المنامة المالطية ) و ( والمنامة المسقبلية ) و ( المنامة الهندية ).

وقد عد بعض النقاد ( التعرف ) سمة من سمات البناء المقامي الذي شيده البديع[(١)]، فالراوية بعد أن تتم القصة يتعرف على البطل لتنتهي بذلك الحكاية، لكننا لا نجد ذلك إلا في إطار ضيق عند جرار، إذ اقتصر اكتشاف الراوية للبطل وتعرفه على ثلاث مقامات فقط هما : ( المنامة الشيطانية ) تلك التي قام فيها البطل أبو أيوب الهندي بترويع الراوية علقمة بن مرة الشيباني، و( المنامة الطهرانية ) التي شجب فيها البطل قرارات المؤتمر ثم تعرض للضرب والركل، فلما دنا منه الراوية تبين معالمه، و ( المنامة اليمنية ) التي تلقى فيها الراوية خطابا مجهول المصدر ثم تبين له أن مرسله هو البطل، أما في سائر المقامات فالراوية يعرف البطل منذ مطلع المقامة.

وتمتلئ مقامات البديع بالوعظ، لكنه وعظ قصد البطل منه إلى الكدية ونيل العطاء عن طريق الاحتيال على الناس وخديعتهم[(٢)]، أما الوعظ الحقيقي الذي لم يقصد منه البطل السؤال والاحتيال فلم يرد عند البديع إلا في مقامتين حسب، هما ( المقامة الأهوازية ) و ( المقامة الوعظية) [(٣)]، ويسايره جرار في قلة الوعظ الصادق في مناماته، حيث ظهر في مقامتين أيضا هما ( المنامة الطهرانية ) و ( المنامة المقدسية )، أما الوعظ من أجل المال أو بغرض الاحتيال فمنعدم في ( المنامات الأيوبية ).

والتوظيف للآيات القرانية، أو التعالق مع كلم القرآن وعباراته بيِّن في مقامات البديع، وقد تفنن جرار في الاستشهاد بالآيات القرآنية، و التعبير باللفظ القرآني، كقوله في ( المنامة الاسترالية): " وحشرنا لك فيها من الأنعام، والنبت ذات الأكمام، وجعلنا لك فيها من كل زوجين اثنين، مما يروق للعين "[(٤)].

---

(١) انظر : عبدالله إبراهيم، **السردية العربية**، ص٢٢٩.

(٢) انظر : **المقامات المشرقية " ٥٥٠ – ١٢٠٠ هـ "**، ص ٨٠.

(٣) انظر : **المرجع السابق**، ص٢٤١.

(٤) صلاح جرار، **المنامات الأيوبية**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٧.

وكقوله في ( المنامة المستقبلية ) : " فمن ثقلت موازينه بالمنجزات والمـآثر شـرعت لـه الأبواب، ومن خفت موازينه وخلت من المفاخر نصحوه بالإياب "(١).

وتحفل كل من ( المنامة البحرية ) و ( المنامة الحلبية ) و ( المنامة الدمشقية ) و ( المنامة الشهابية ) و ( المنامة الشيطانية ) و ( المنامة المقدسية ) و ( المنامة النعلية ) باقتباسات من آي الذكر الحكيم أوردها المؤلف بنصها.

وإذا كان السجع من أهم خصائص المقامات بل يكاد يكون السمة الرئيسة فيها التي تميزها عن غيرها من فنون القول (٢) - وهو ظاهر عند البديع، ملتزم في أثره الأدبي - فإن ( المنامات الأيوبية ) لم تستطع أن تغفله، لذا جاء كثير من كلم جرار موشحا بالأسجاع.

وقد كانت علاقة المقامة بالشعر حميمة، حيث حملت لنا مقامات البديع كثيرا من المقطعات الشعرية، وهذه الحميمية لم تختف في ( المنامات الأيوبية ) إذا تناثرت القصائد داخل البنية المقامية في تواشج وتآلف.

**ب – مقامات الحريري :**

إن صح أن نقول بأن بديع الزمان الهمذاني قد تحمل أعباء التأسيس لفن المقامة فإنه ليس من الخطل القول بأن الحريري تولى العملية التثبيتية للنسق، وعمل على حراسته، فالبطل والراوية وإن كانا عضادتي اللون المقامي لكن بديع الزمان قد غيب البطل الإسكندري في كثير من مقاماته فلم يظهر - على سبيل المثال – في ( المقامة البغدادية ) و ( المقامة البشرية ) و ( المقامة الغيلانية ) و ( المقامة الصيمرية ) أما الحريري فلم نفتقد بطله أبا زيد السروجي في أية مقامة، بل كان حاضرا فيها جميعها ؛ لذا يمكن القول بأن جرارا متأثر في إظهار بطله في جميع مقاماته بالحريري لا البديع الذي لم يعمم ذلك على أثره الأدبي.

وإذا كان بديع الزمان قد أنشأ رسائله بعيدا عن مقاماته، بحيث تمثلا عنده جنسين منفصلين يحمل كل منها سمات وخصائص متباينة فإن الحريري آثر اندغام الرسالة داخل بناء المقامة، فجاء قسم من مقاماته حاضنا لرسائله، فهو يضمن ( المقامة المراغية ) رسالة إحدى كلماتها معجمة والأخرى مهملة، وتشتمل ( المقامة القهقرية ) على رسالة تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه آخر، وتضم ( المقامة الرقطاء ) رسالة حروفها أحدها منقوط والآخر بغير نقط.

إن هذا التوالب بين الجنسين لدى الحريري قد جعل المقامة تطفح بالتكلف، وتتضح بالصنعة، لكنه عند جرار جاء خلوا من ذلك، فلم يحدث من تداخل الجنسين هذا التعمل، بل كان

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٧.

(٢) انظر : **فن المقامة في القرن السادس**، ص٣٦٣.

التحالف بينهما متوائما ومتسقا، وأدنى قراءة للمنامة اليمنية لديه تكشف عن ذلك.

لقد كان أثر الحريري في ( المنامات الأيوبية ) قائما على قبول مبدأ التداخل بين الجنسين لا منساقا نحو أسلوبه، ولهذا أحسن جرار اقتناص منطقة التأثر، فقبل المبدأ لكنــه رفــض الطريقــة، ليحقق بذلك العودة الإيجابية للأموات داخل عمله المعاصر.

**ج – منامات الوهراني :**

تقرأ الحديث عن المنامات التراثية عند بعض الباحثين فتظن أنها كثيرة وأن لفيفا من الكتاب قد مارسوها، فهي ترد بصيغة الجمع، ودون تحديد عَلَم لها، بل على هذا النحو ( المنامات الأدبية ) [(١)] فإذا فتشت ألفيتها مرتبطة بعلم واحد هو الوهراني، ولذا كان يحسن أن يعنون لها خشية المخادعة العنوانية بـــ(المنامات الوهرانية )، أو بـــ ( منامات الوهراني ) كما صنع الدكتور محمد زغلول سلام[(٢)] ، وإذا وليت وجهك قبل هذه المنامات ودققت فيها بشكل أكبر لم تجد سوى منام واحد لا منامات متعددة، كما يوحي بذلك العنوان الذي وضعه محققا آثار الوهراني.

وأحسب أن هذا العنوان وإن لم يكن دقيقا لكنه لم يأت من فراغ فابن خلكان يذكر في ترجمة الوهراني " أنه عمل المنامات والرسائل المشهورة "[(٣)]، لكن هذه المنامات انسلت من العصور فلم تحفظها، ولم يبق للوهراني غير منامه الشهير الذي يقول عنه ابن خلكان : " ولو لم يكن له فيها إلا المنام الكبير لكفاه "[(٤)].

وقد كتب لي أن أتتبع سير المقامات عبر حقبها المختلفة إلى ما قبل العصر الحديث فلم أعثر على منامة في العصر الأيوبي عند غير الوهراني، فإذا وسم الدكتور صلاح جرار عمله بـــ( المنامات الأيوبية ) فهو يقصد – دون ريب - التعالق النصي مع نتاج الوهراني ليس غير.

لقد آثر جرار أن يسمي عمله منامات لا مقامات - مع أن المنامة ضرب من اللون المقامي – ليؤكد على أن مقاماته حدثت في المنام، فهي لا تعدو أن تكون أحلاما للبطل لا يؤاخذ عليها، وهو بذلك يمسك بالخيط الدقيق الذي مدَّه الوهراني ليسير على نهجه ليس في العنوان فحسب بل في القصة المقامية.

**د – المقامات في العصور التالية :**

لم تقتصر كتابة المقامة العربية على العصر الأيوبي الذي تحيل إليه مقامات جرار، بل

(١) انظر : عمر موسى باشا، **الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك**، الطبعة الأولى، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق، ١٤٠٩هـــ - ١٩٨٩م، ص٨٤٦.

(٢) انظر : محمد زغلول سلام، **الأدب في العصر الأيوبي**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٠م، ص٢٦٤.

(٣) ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق إحسان عباس، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ٣٨٥/٤.

(٤) **المصدر السابق**، ٣٨٥/٤.

استمر العطاء المقامي متدفقا دون توقف، وقد كان لتلك التجارب المقامية تجديدات سحبت ذيولها على هذا اللون المتصف بعدم قرار قواعده.

وأنت واجد لدى تمعنك في مقامات جرار أثرا من تلك التجارب، فعلاقة اسمي الراوية والبطل بموضوع المقامات ليس له أثر عند البديع والحريري، فلم يسم البديع راويته عيسى بن هشام أو بطله أبا الفتح الإسكندري لغرض له علاقة بنتاجه، وهكذا الأمر مع الحريري الذي لم يكن لاسم راويته الحارث بن همام أو بطله أبي زيد السروجي معنى ينعكس على المقامة أو تنعكس عليه.

أما المقامات التالية لهما فيظفر القارئ لها بشيء من هذا الأثر، نجد ذلك واضحا عند تاج الدين اليماني عندما سمى راوي مقامته زارد بن لاقم ؛ لأنها تدور حول فن التطفل، وعند صلاح الدين الصفدي عندما سمى راوي مقامته شعلة بن أبي لهب ؛ لأنها تتناول وصف حريق، ولدى القلقشندي عندما أطلق اسم الناثر بن نظام على راوية مقامته ؛ لأنها تعالج صناعة الكتابة[١].

صنع ذلك جرار فسمى راويته علقمة بن مرة الشيباني ؛ لأنه لم يرو له من قصص المنامات إلا ما كان علقما مر المذاق[٢]، وعمم ذلك على البطل الذي سماه أبا أيوب الهندي ؛ لأنه احتمل الملمات، وصبر على شدائد الزمان وصروف الأيام صبر سيدنا أيوب عليه السلام[٣].

أثر آخر لمقامات العصور الوسيطة على ( المنامات الأيوبية ) تمثل في طول المقامة، فالمقامة الهمذانية أو الحريرية كانت ذات طول يقترب من طول المقالة المعاصرة، أما المقامات التالية فقد رأينا لها أطوالا مختلفة، فمقامة ( العمامة اليمنية ) لشمس الدين البكري الصديقي تنيف على مائة ورقة، و مقامة ( طيف الخيال ) للشيرازي تزيد على مائتي ورقة[٤].

أفاد من ذلك جرار عند كتابته للمنامة ( الحلبية ) التي أربت على ثلاثين صفحة، وهو طول لم يعهد عند متقدمي كتاب المقامة.

وإذا كان بعض من تلا البديع والحريري قد زاوج بين السجع والترسل، ولم يلتزم الأسلوب المسجوع في مقاماته، والذي يعد أهم سمة مقامية لدى رائديه، ومن هؤلاء ابن الجوزي والجلال الصفدي[٥] فإن جرارا يسير في ركابهم – أحيانا - فترد عنده كثير من العبارات التي يتخلص فيها من السجع.

---

(١) انظر : **المقامات المشرقية**، ص٤٤٢.

(٢) انظر : **المنامات الأيوبية**، ص٦ .

(٣) انظر : **المرجع السابق**، ص٥.

(٤) انظر : **المقامات المشرقية**، ص٢٣.

(٥) انظر : **المرجع السابق**، ص ٦٠٢.

وقد تقلبت المقامة بعد روادها الأوائل في عالم العجائب والغرائب وأدخلت خوارق العادات والنواميس إلى مبناها، كما عند ابن ريان في ( المقامات الريانية )، أو عند عبدالرحيم العباسي في مقاماته العشر[١]، فهل سرى هذا التحول إلى ( المنامات الأيوبية ) ؟.

لا تحتاج إلى طول بحث داخل بنية مقامات جرار لتدرك أن هذا اللون الغرائبي قد تسلل إلى مقاماته، فالبطل في ( المنامة الخلخالية ) يقول إن " عاصفة هوجاء قد هبت على الحي، وأحالت النهار ظلاما،حتى خلت إن القيامة قد قامت، فلما هدأت انقشع الغبار عن بساط موشى بديع يخلب الألباب، ينبسط أمامي كأنما يدعوني لأجلس عليه، فلبيت الدعوة وطرحت نفسي عليه، فثارت العاصفة مجددا، وطار البساط حتى صار كريشة في مهب الريح، وأنا متشبث به، ثم راح يسبح في الهواء كقارب فوق الماء "[٢].

وهو في ( المنامة العرقوبية ) يقود " مركبة فضائية عملاقة تستطيع أن تتنقل بين الأمكنة مهما تباعدت بينها المسافات، وبين الأزمنة مهما تطاولت بينها الآماد، وإذا شئت أن تزور أي مكان في أي زمان، فما عليك إلا أن تشير بقلم دقيق إلى المكان على خارطة للدنيا مثبتة أمام كرسي القيادة، وإلى الزمن الذي تريد في تقويم زمني مثبت على جانبي الخارطة "[٣].

**٢ - الروافد الخارجية :**

وهي منابع استقت منها مقامات جرار شيئا من مادتها، ولم تكن هذه المادة مستودعة في بنية المقامات السالفة، إنها روافدلم تمتزج بالبنية المقامية عند السابقين، ومن هذه الروافد :

**أ – الحديث النبوي :**

إذا كانت مقامات الرواد قد تفاعلت مع آي القرآن وكلمه، فإنها لم تضم داخل بنيتها شيئا من الأحاديث النبوية، التي أسهمت في البنـــاء المضموني عند جرار، فهو في ( المنامة الصحفية ) يورد حديثين شريفين، أحدهما يندب المرء إلى ترك ما لا يعنيه، والآخر يتضمن دعوة للإنسان أن يحب لأخيه ما يحب لنفسه، وهو في ( المنامة الصينية ) يسوق ثلاثة أحاديث يصدرها بقوله : قال صلى الله عليه وسلم، وتدور هذه الأحاديث حول الظلم وعاقبته الوخيمة في الدنيا والآخرة.

**ب – كتب التاريخ والتراجم :**

إن من يقرأ ( المنامات الأيوبية ) يلمس بوضوح أن كاتبها قد استشار عند تأليفها كثيرا من كتب التاريخ والتراجم، ويبدو ذلك واضحا في ( المنامة الحلبية ) التي شحنت بأشعار أبي الطيب

---

(١) انظر : **المرجع السابق**، ص ٥٤٣.
(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٠٩.
(٣) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٥.

وأخباره، وفي ( المنامة الحمصية ) التي تضم شيئا عن حياة خالد بن الوليد، وفي ( المنامة الدمشقية ) التي اشتملت على طرف من سيرة صلاح الدين، وفي ( المنامة العثمانية ) التي صورت بعض مآثر السلطان عبد الحميد الثاني.

بل ربما كشفت المقامة عن أن الكاتب بذل جهدا في قراءة المادة المقامية المشكلة للعمل، وقد بدا ذلك واضحا في ( المنامة الغرناطية ) التي رسمت بدقة أدوار كل من موسى بن أبي الغسان وأبي عبدالله الصغير في المشهد الأندلسي آنذاك.

ولا يكتفي جرار بانديا المادة التاريخية في عالم مقاماته من خلال أسلوبه، بل تحضر بعض الأقوال بنصها وتتزاحم داخل الهيكل المقامي، برز ذلك في ( المنامة الصينية ) التي توقفت حركتها القصصية لإيراد أقوال للخليفة العباسي المنصور وجعفر بن يحيى البرمكي وأبي بكر الطرطوشي، ووهب بن منبه، وبعض حكماء الهند.

**ج- التراث القصصي العربي السابق للمقامات :**

ليس المجال هنا محتملا للوقوف عند الآراء التي تناقش معرفة العرب بالقص قبل ظهور فن المقامات، فالحكايات الواردة في بعض الكتب التراثية تحسم الموضوع لصالح المعرفة به.

ومن تلك الحكايات قصة الأخوين اللذين نزلا إلى مرعى خصيب يرعيان غنمهما، وكان في المرعى أفعى، فنهشت أحدهما فقتلته، فطلب أخوه الأفعى ليقتلها، فعرضت عليه الصلح على أن تعطيه في كل يوم دينارا، فوافق وحلف لها وأعطاها المواثيق لا يضرها، وجعلت تعطيه كل يوم دينارا، فكثر ماله حتى صار من أحسن الناس حالا، وأكثرهم مالا، ثم إنه تذكر أخاه فقال : كيف ينفعني العيش وأنا أنظر إلى قاتل أخي ؟ فعمد إلى فأس فأخذها ثم قعد لها بالطريق، فمرت به فتبعها فضربها فأخطأها ودخلت الجحر، وبقيت أثر الفأس فوق جحرها، ثم عاد إليها يطلب المصالحة فقالت : كيف أعاودك وهذا أثر فأسك(١).

لقد ألقت هذه القصة بظلالها على ( المنامة الكابوسية ) فأوردها بنصها، واستثمر دلالتها في إسقاطات معاصرة أجاد فيها.

**د – حكايات ألف ليلة وليلة :**

وقد قصدها جرار قصدا دون بقية الحكايات الشعبية واستلب شيئا من بنيتها، محاولا التجديد في الطريقة العرضية للمقامة، لقد كانت المنطقة التي شهدت تواشج ( المنامات الأيوبية ) مع ( حكايات ألف ليلة وليلة ) هي نقطة الانطلاق ولحظة التوقف، وهما مرحلتان تعتمدان في الحكايات على عبارات تتكرر في كل قصة.

---

(١) انظر : أبو الفضل الميداني، **مجمع الأمثال**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان، د.ت، ١٢٠/٢ .

افتتح جرار لحظة البدايـــة في ( المنامة الطهرانية ) بقول الراوية : " بلغني أيها القارئ السعيد، ذو الرأي السديد، والفكر الرشيد "[١]، وختم لحظة التوقف بقول الراوية : " ولما أدرك أبا أيوب الصباح، كف عن الصياح، وسكت عن الكلام غير المباح "[٢].

**هـ - التوقيعات :**

وهو جنس أدبي يقوم على العبارات الموجزة التي تكتب عند التعليق على حوادث معينة[٣]، ولم أر في الأعمال المقامية السابقة لجرار عملا يحاول استيعاب هذا الجنس الأدبي وإدخاله ضمن بنيته، لقد سبق جرار – فيما أحسب – إلى جعل مناماته تهضم هذا اللون من النثر وتضمه تحت عباءتها.

ويبدو هذا التوالب بين الجنسين في ( المنامة النعلية ) التي حفلت بنصوص توقيعية لكل من الخليفة العباسي المعتصم، والمعتمد بن عباد ملك أشبيلية، ويوسف بن تاشفين سلطان المغرب، والخليفة المنصور الموحدي.

ولم يكن هذا السرد لتلك التوقيعات بعيدا عن مرام المقامة وهدفها، بل جاء متساوقا مع المضمون الذي جنحت إليه المقامة، ومحققا للغاية التي سعى إليها المؤلف.

**و – وسائل الإعلام الحديثة :**

تقرأ منامات جرار فترى وسائل الإعلام الحديثة قد مدت قناة تضخ من خلالها مياه العصرية والحداثة، فتحس أن المقامات وإن كانت جنسا تراثيا نما وترعرع بعيدا عن عصرنا الحاضر لكنها قادرة على استيعاب معطيات هذا العصر، بل هي مستطيعة استيعاب خيالات علمية، يُطمح في الوصول إليها في المستقبل، وقد حكمت بهذه القدرة من خلال ما ضمته ( المنامة العرقوبية ) من خيال علمي لا يكاد يرى إلا في الأفلام الأجنبية.

ظهر أثر وسائل الإعلام المقروءة من خلال ( المنامة الصحفية ) التي حاول الكاتب من خلالها رسم صورة معبرة لحال الصحافة والصحافيين اليوم، لقد لامس ذلك بشيء من السخرية عندما أشار إلى أنه تمثل للبطل " مخلوق عجيب، ذو طول غريب، ممتد بين الأرض والسقف، خصره كزجاجة الماء، ورأسه كرأس المومياء، كبير مستدير، وأنفه كريشة رئيس التحرير، عيناه سوداوان مستديرتان، يشبهان نظارتي رقيب، فقام ينفض الغبار عن نفسه، كميّت قام من رمسه،

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٣.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٤.

(٣) انظر : أنيس المقدسي، **تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي**، الطبعة السابعة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٤٠.

وراح يوزع الضحكات ويروي القصص والنكات "[١].

ولما سأله البطل من أنت ؟ قال : " أنا صورة كاريكاتيرية رسمني أحدهم وأراد أن يجعلني على صدر إحدى الصحف كي يضحك الناس جميعهم علي، ويسخروا مني "[٢].

ويسخر جرار في شكل كوميديا سوداء من حال بعض المقالات التي أضحت على أيدي رؤساء التحرير مقطعة الأوصال والأجزاء، هذا إن نجت من الموت والإعدام.

وفي ( المنامة الحوارية ) يظهر أثر وسائل الإعلام المرئية واضحا، ففيها يجلس البطل - أمام ملقي الأسئلة - على كرسي دوار، وبين يديه آلة مربعة الشكل تتنقل الأصابع على أطرافها، ليجيب عن مجموعة من الأسئلة، التي إن تمكن من حلها فسيظفر بالمليون. وهذا السيناريو بلا شك قد قفز إلى منامات جرار من خلال البرنامج التلفزيوني الشهير ( من سيربح المليون ).

**ز – الأمثال الشعبية :**

كتب صلاح جرار مناماته بلغة عربية فصحى، لكن رافد الأمثال الشعبية فرض عليه الجنوح إلى شيء من العامية، فهو يورد في ( المنامة المالطية ) بعضا من الأمثال الشعبية التي تشيع في هذا العصر والتي أضحت على لسان كثير من قاطنيه.

يسوق جرار هذه الأمثال بأسلوب قصصي على سبيل السخرية ؛ لأنه يـرى أنها هي التي قادت للتأخر، وهي السبب في تخلفنا، ومن تلك الأمثلة المثل الشهير : " امش الحيط الحيط وقل يا رب السلامة "[٣]، والمثل المنتشر : " للحيطان آذان "[٤]، والمثل الشائع : " فخار يكسر بعضه "[٥].

ويحاول جرار أحيانا إصلاح اللهجة العامية، فيقدم المثل في صورة فصيحة، لكنه يخسر بريق المثل، وسجعة المقامة، كقوله : " الباب الذي يأتيك منه الريح، أغلقه واسترح "[٦].

**المبحث الثاني – الرؤية الفكرية :**

حظي الدرس الأدبي في النصف الثاني من القرن العشرين بنصيب كبير من التطور على جميع الأصعدة، سواء ما تعلق منها بطبيعته أو طرائقه أو موضوعاته أو نتائجه، وكان أن أنتج ذلك عزوفا عن بعض الأجناس الأدبية وتهوينا من شأنها، " غير أن سرعة التطور ما لبثت أن دفعت

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٤١.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٤١.

(٣) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٤.

(٤) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٤.

(٥) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٥.

(٦) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٥.

القوم إلى التراجع، فأخذت هذه المعارف تتسرب من جديد إلى حقل الدراسات الأدبية، وقيض لها أن تلقى بعد المناوئين أنصارا، وتجدد الاهتمام بها، وعادت لتتبوأ المنزلة التي هي بها حقيقة "[١].

لقد عادت المقامة إلى إطار الصورة بلبوس جديد على مستوى النقد، وواكب ذلك التطور النقدي تحديث على مستوى الإبداع، ينظر إلى تراثه بعين ويبصر بالعين الأخرى التطورات المتلاحقة للدرس الأدبي، فالكاتب المقامي المعاصر يحترم إرثه، لكنه يرى " ضرورة الانخراط الواعي في الفكر العالمي المعاصر ؛ للاستفادة من المناهج الحديثة والتفتح على الرؤى الجديدة "[٢]، فهو يرى أن الحداثة " لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة "[٣].

تقرأ كثيرا من المقامات التي كتبت بعد بديع الزمان الهمذاني فلا تستطيع أن تحدد العصر الذي كتبت فيه من خلال مادتها، وإنما يكون تحديد زمن الكتابة بالاعتماد على ترجمة كاتبها، ذلك أنها لا تمثل العصر الذي أنشئت فيه، إذ هي تقليد صرف للمقامة البديعية على صعيد الشكل والمضمون.

لكن من يطالع ( المنامات الأيوبية ) يتمكن بسهولة ليس فقط من تحديد العصر، بل من تعيين السنوات التي خطت فيها عباراتها، إنها بنت عصرها فعلا، كشفت عن قضاياه السياسية والاجتماعية في أسلوب مقامي متطور.

لا أقول هذا منحازا للعمل الذي تعالجه هذه الدراسة، ومن باب تمجيد مادة هذا البحث، ذلك أن الزمن الذي تَرفع فيه المادة المدروسة قيمة المنجز الذي يدورحولها قد ولى إلى غير رجعة.

جاءت (المنامات الأيوبية ) في عصر انفتاح فكري وسياسي تشهده كثير من الدول التي أدركت " أن اتجاه الدولة نحو المزيد من التمركز يقود إلى إضعاف الإبداع الثقافي "[٤].

ومع هذا الانفتاح ظل المثقف حذرا من انتكاسة سياسية، وقد جعله ذلك يطلق – أحيانا - بعض العبارات المحتملة لجس النبض، ومحاولة قياس مساحة الحرية المتاحة، وربما لجأ إلى وسائل حمائية أقوى تتمثل في لبس أقنعة تراثية، يبث من خلالها وعيه المعاصر.

---

(١) محمد القاضي، **الخبر في الأدب العربي : دراسة في السردية العربية**، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ص١٩.

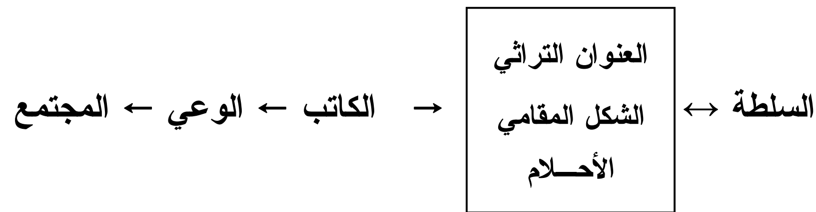
(٢) محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة : دراسات ومناقشات**، الطبعة الأولى، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ١٩٩١م، ص٧ .

(٣) **المرجع السابق**، ص١٥.

(٤) فاضل ثامر، **المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي**، الطبعة الأولى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٤م، ص١٣.

إن البنية المقامية بكاملها لدى جرار محكومة بفاعلية قوى القمع السياسي التي يتحرك متسربلا منها وراء تقنيات متعددة، يرى أنها مجتمعة يمكن أن تحقق له الأمان، فهو لا يكتفي بالاختفاء خلف العنوان التراثي ( المنامات الأيوبية )، ولا يقنع بتحصين التقنيات المقامية التراثية، وإنما ينقل مسرح الأحداث إلى عالم الأحلام لتذوب المسؤولية، وتتلاشى المساءلة، مثلما تتبدد الأحلام بمجرد الاستيقاظ منها.

لقد ضمت ( المنامات الأيوبية ) وعيا اجتماعيا وسياسيا حرص الكاتب على إيصاله إلى المجتمع مع احتمائه بثلاثة دروع، وفق الترسيمة الآتية :




**١ - الوعي السياسي :**

تحمل ( المنامات الأيوبية ) مجموعة من الهموم السياسية التي تطمح في إيصالها إلى المجتمع، وأحسب أن تلك المطامح التي تدفع بها مقامات جرار ليست شيئا يخشى من الجهر به، أوالحديث عنه، فقد أضحت كثير من وسائل الإعلام العربية تتناول مثلها وربما أشد منها بشكل مباشر عن طريق التحقيقات والاستطلاعات أو غير مباشر بواسطة التمثيليات والمسلسلات، لكن تلمس هذه الآمال بشكل دقيق وتقديمها في قالب فني راق هو ما يميز مقامات جرار.

وقد دلف الكاتب إلى عرض تلك المنى مع نقطة البداية المقامية، ففي ( المنامة الأسترالية ) وهي المقامة الأولى من ( المنامات الأيوبية ) يتغرب البطل عن موطنه – على عادة أبطال المقامات – قاصدا أستراليا، ويعيش فيها عيشة رغد وهناء، وفي ذات ليلة يرى في منامه أنه يقابل إلفا حميما وصديقا قديما، ويدور بينهما حديث عن أرض الوطن، فينقل له الصديق صورة مختلفة عن المشهد الذي كان يراه أثناء إقامته في وطنه، حيث انتهى التفرق وأصبحت الأرض العربية وطنا واحدا، ليس فيها حدود ولا رجال ضرائب ولا حواجز، وعمت الديموقراطية، ورجعت أرض فلسطين برمتها، وعادت للمواطن العربي هيبته وكرامته وعزته.

ولا يكاد هذا الصديق يكمل حديثه عن الإنجازات العربية حتى يقطعه المؤلف بحيلة الاستيقاظ من النوم قائلا :" وبينما كنا نتجاذب الحديث كانت الدواب والبهائم في المزرعة تزداد اقترابا منا وتحلّقا حولنا حتى كادت أن تلتصق بنا، وفجأة ضجت جميعها في وقت واحد، فالأبقار تجأر والحمير تنهق والخراف تثغي والديكة تصيح والكلاب تنبح تعالت أصواتها أكثر فأكثر

فاستيقظت من نومي، فإذا هي حيوانات مزرعتي تضج معلنة طلوع نهار أسترالي جديد "[١].

وينكر البطل في ( المنامة الاستنساخية ) - بأسلوب مغلف بالأحلام والرمز - على حاكم ترك العدو الغاشم يعبث بالأراضي المغتصبة، وتوجه إلى بلد عربي مجاور من أجل احتلاله وسلب خيراته، ولا أظن أن القارئ سيتعب في معرفة الشخصية التي قصدها المؤلف.

ويلتقي البطل في ( المنامة الأطلنطية ) بلفيف من الشعراء، يختلفون في الحقب التي عاشوا فيها، ويمتد هذا الاختلاف من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، وفي هذه المنامة تسمع صوت الإنذار والنصح صادرا من لقيط بن يعمر ونصر بن سيار والطغرائي والقاضي الجرجاني وأبي حفص الهوزني وأمل دنقل والسياب، وغيرهم.

ويبلغ الخيال المجنح والرؤيا الوردية بالبطل مبلغا عظيما، إذ يحلم في ( المنامة الأمريكية ) أن الآية انقلبت فصارت الغلبة للدول العربية، وأضحت الدول الغربية نهب التوزيع والتقسيم، وفيها يتقاسم البطل مع راعيي غنم خارطة للولايات المتحدة الأمريكية وأوربا، وتوقع وثيقة بذلك يحملها البطل إلى مجلس الأمن.

وفي ( المنامة الحمصية ) يبعث الكاتب خالد بن الوليد ﷺ من مرقده، ويوقفه من خلال حوار مع البطل على أحوال الأمة المتردية، ويذكر له كيف أن نسل بني قريظة وبني قينقاع قد استباحوا ثغور المسلمين، وانتزعوا القدس منهم، في حين اكتفى العرب بالشجب والإدانة ثم قرروا أن يجعلوا السلام خيارا استراتيجيا.

وإمعانا في الشكوى يقترب الكاتب أيضا من مضمون هذه المقامة في ( المنامة الدمشقية ) التي يحيي فيها صلاح الدين الأيوبي، ويبث معاناته إليه، وفيها إشارة إلى دور الفرنجة في معاضدة اليهود، واحتفاء بأبطال الحجارة من الفلسطينيين.

ويشير إلى أثر التحالف والتكاتف في الارتقاء بشأن العرب عن طريــق قصة رمزية ضمنـــها ( المنامة الشهابية ) وفيها يتعرض البطل لهجوم عنيف من قبل قطيع من الذئاب، ويطلب المساعدة من أحياء العرب المجاورة له، فلا يسعفه أحد.

وفي ( المنامة الطهرانية ) يبدو الكاتب مستاء من عدم جدوى الاجتماعات والمؤتمرات، إذ يصف مؤتمرا حضره جمع من العرب بقوله : " فتكلموا في موضوع السلام، ووقف تشويه صورة الإسلام، ومقاومة الإرهاب، والعمل بما ورد في السنة والكتاب، ودعا فريق منهم إلى محاورة الغرب، ودعا فريق إلى الحرب، وتصاولوا وتجاولوا، وتحاوروا وتداولوا، فمن داع إلى المصالحة، ومن ساع إلى المسامحة، وألقيت الخطب الرنانة، والكلمات الطنانة، وغنى كل مواله، وعرض

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٩.

وضعه وحاله، وتطاولت الأيام والساعات، وانشغلت بهم وكالات الأنباء والإذاعات، والمسلمون الذين بلغ عددهم المليار، كانوا في ترقب وانتظار، يأملون أن تكون هذه القمة بداية نهضة إسلامية جديدة، وخطوة نحو التعاون والإصلاح سديدة.

ثم انقشع غبار الخطابات، واندلعت نار البيانات، فخرج المؤتمرون ببيان عريض، ذي كلام مستفيض، لا يضر ولا ينفع، ولا يخفض ولا يرفع، ثم تهيأوا للانفضاض، فارغي الوفاض "[١].

وتذوب حدود الأزمنة والأمكنة في ( المنامة العرقوبية )،حيث يركب البطل مركبة فضائية عملاقة تستطيع أن تنتقل بين الأمكنة مهما تباعدت بينها المسافات، وبين الأزمنة مهما تطاولت بينها الآماد، فيطير بها إلى يثرب في العصر الجاهلي رغبة في مقابلة عرقوب الشهير بإخلاف الوعود، وعند لقائه يصب عليه البطل سيلا من الشتائم، لأنه أساء إلى العرب باتصافه بهذه الصفة، فيهب عرقوب مدافعا عن نفسه ويقول : " والله إن إخلافي لمواعيدي لا يعدل قطرة في بئر مواعيدكم الممطولة، قلت : وما ذاك يا عرقوب؟ قال : اسأل القدس الشريف وفلسطين والأراضي السورية واللبنانية المحتلة "[٢].

ويحلم البطل في ( المنامة العثمانية ) بأنه قد نبت له جناحان طار بهما إلى قصر الخليفة العثماني عبدالحميد الثاني، وفي أثناء مقابلته يكبر البطل فيه رفضه بيع أرض فلسطين لليهود على الرغم من أن الخلافة الإسلامية في تلك الحقبة كانت تعيش ضعفا وعجزا ماليا، وعندما يسأل السلطان عبدالحميد البطل عن حال الأمة الإسلامية يجيبه بأن الأمر تغير، وأضحت فلسطين في أيدي اليهود، يقول البطل : " فلما سمعني أقول ذلك احمر وجهه وانتفخت أوداجه، وأخذ جسمه يرتعد وينتفخ شيئا فشيئا حتى بلغ مبلغا عظيما، ثم انفجر مثل قنبلة هائلة، فاستيقظت من النوم مذعورا على صوت تفجيرات ألعاب نارية تطلق في سماء الحي بالفوز في مباراة رياضية "[٣].

ويستلهم الكاتب في ( المنامة الغرناطية ) بعضا من الأحداث الأندلسية التي كانت في زمن موسى بن أبي الغسان وأبي عبدالله الصغير، محاولا توظيفها - بعد عرضها - وإسقاطها على الوضع الراهن، في دعوة ضمنية إلى عدم الوقوع فيما وقع فيه أولئك من التنازل لأعدائهم، والتهادن معهم.

ويبلغ التشاؤم حده لدى الكاتب في ( المنامة القبرصية ) فالحيوانات تستطيع فهم واقعها والتعامل مع الحاسوب المتطور، وتتمكن من حل المشكلات التي تهدد بقاءها، أو تنال منها.

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٣.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٩.

(٣) **المنامات الأيوبية**، ص١٦٣.

وفي ( المنامة الكابوسية ) يقع البطل ضحية أفعى أعطته العهود المواثيق فصدقها وصادقها، لكنها لما تمكنت منه لفت رأسها على عنقه وقامت بخنقه، ولا يخفى على القارئ العادي بله الفطن ما في هذه المنامة من دعوة إلى عدم الوثوق بالأعداء، وإلى أخذ الحذر والحيطة في جميع الأحوال.

ولا يحسن بعض العرب التعرف على أعدائهم، فهم في ( المنامة الكوفية ) يضربون عبدا ضعيفا يزعمون أنه يتجسس عليهم ولا يلتفتون إلى العدو الحقيقي ؛ مما أثار حفيظة البطل، فقال معلقا على صنيعهم :" إن هذا البغيض الذي تجتمعون على بغضه ليس إلا أداة رخيصة في أيدي أعدائكم، وهو مجنون أخرق، ومأفون أحمق، لكنه لا يستحق أن ينال منكم كل هذا الغضب، وكل هذا الاهتمام، فهو أحقر شأنا من أقدم شسع نعل من نعالكم، ولكني أنصحكم أن تحافظوا على غضبكم هذا، وأن تبقوا على فؤوسكم وحبالكم ونعالكم ونصالكم في أيديكم ريثما آتيكم بمن يستحق منكم الجر والرفع النصب "(١).

وفي ( المنامة المستقبلية ) يتحسر الكاتب على الوضع الذي آلت إليه الأمة العربية، فهي تأتي في آخر القائمة إذا ذكرت الإنجازات، وتُحُدِّث عن التقدم العلمي، وقد صور الكاتب ذلك من خلال حلم رآه البطل يذكر فيه أنه وقف أمام بوابة منيعة، ذات صنعة بديعة، مكتوب عليها ( بوابة القرن الحادي والعشرين ) وأنه رأى جميع الأمم والشعوب تتزاحم لدخولها، من خلال تقديم سجل يحفل بذكر المآثر والإنجازات.

وعندما يسأل عن أبناء العرب، يجد أنهم بعيدون عن تلك البوابة، فيحزن لذلك ويسألهم عن السبب، فيجيب أحدهم : " قد وعدنا أصدقاء لنا ممن سبقونا إلى القرن الجديد بأن يرسلوا إلينا من طائراتهم الحديثة ما يحملنا إلى القرن القادم دون أن نتكلف مشقة الطريق، ودون وثائق أو سجلات كما يفعل سائر الناس، فوثائقنا وسجلاتنا قد أحرقت في هذه الفتن الدائرة بيننا، وقد يدخل بنا أصدقاؤنا بوسائل مواصلاتهم المتطورة جدا من البوابة الخلفية للقرن الحادي والعشرين مرورا بالقرن الثاني والعشرين، فأصدقاؤنا، ولله الحمد صادقون أوفياء، وسوف يأتون مهما طال غيابهم وتأخرهم "(٢).

ولا يمل الكاتب من تكرار الحديث عن فلسطين والقدس والمسجد الأقصى، فتلك قضيته التي سطر مجموعة من مقاماته من أجلها، ومن تلك المقامات ( المنامة المقدسية )، وفيها يحلم البطل بأن القدس تحررت، ويدعى إلى مهرجان يقام بمناسبة ذلك، تلقى فيه القصائد والخطب،

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٢.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٨.

ويحتفل من خلاله بهذا النصر، لكن فرحة البطل لا تتم إذ سرعان ما استيقظ من نومه " على ضجيج مجموعة من الشبان يحتفلون بفوز الفريق الذي يؤيدونه في مباراة لكرة القدم "(١).

ويصاب البطل بحالة إحباط شديدة عندما يقارن في ( المنامة النعلية ) بين حال الأمة الإسلامية في الماضي وحالها في الحاضر، ويتملكه إعجاب بقادة المسلمين الذين كانوا يتحدون أعداءهم بالفعال قبل المقال، وفي هذه المنامة يسوق الكاتب مجموعة من التوقيعات المشهورة التي تنسب لبعض قواد المسلمين، من أمثال الخليفة العباسي المعتصم، والمعتمد بن عباد ويوسف بن تاشفين.

ويستمر الهاجس السياسي مع الكاتب إلى آخر مقامة من مقاماته، حتى إذ وصل إليها حاول التنصل - عن طريق رسالة رامزة وجهها البطل للراوية – مما قد يدينه، فقال على لسان بطله معاتبا الراوية : " قد بلغني – أعزك الله وعافاك، وبرأك مما أنت فيه وشفاك – أنك اجتزأت جمل كلامي، وأكثرت في مجالسك من مؤاخذتي وملامي، حين تأولت حكاياتي، وشككت في غاياتي... حتى إذ ذكرتُ في كتابي الجبناء ظننت أنني استهدفتك وقصدتك، أو مر قلمي على ذكر أهل النفاق والرياء جزمت بأنني ما تعديتك، أو خطرت كلمة الكذابين أيقنت أنني ما عرَّضت إلا بك... فما أدري أين ذهب عقلك وأنت تحمل الحسن محمل القبيح، وتجعل المواربة محل القول الصريح، فتنقاد إلى ما يتراءى لك من سوء المقصد والمراد، وتنساق إلى ما يتوهمه عقلك من فساد الاجتهاد. وما كان أحرى بك أن تطرح هذه الوساوس، وتطرد هذه الهواجس، وتنفض يديك ورجليك مما يزينه لك أخابث الجلاس، من شياطين الناس، وحاذر أن يلعب بعقلك الحساد من أهل التقصير، وذوي الكيد والتدبير، فإنها منقصة لا تليق بأمثالك، ومثلبة لا يصح أن تخطر ببالك "(٢).

وأدنى تأمل لهذا النص يكشف عن أن الرسالة موجهة في حقيقتها إلى طائفة من القراء همها إدانة الكاتب، وتأويل كلامه، وحشد التهم التي تجرم فعله.

والمؤلف وإن لجأ إلى هذه الحيلة الكتابية لتخليص نفسه، لكن القارئ غير المؤول ينكشف له قدر غير قليل من المبالغة في تصوير المشكلات السياسية، ومن التكرار الذي يحسن بالعمل الفني أن يتجاوزه إلى الإلماح والإشارة.

**٢ - الوعي الاجتماعي :**

علاقة المقامة بالمجتمع علاقة قديمة وحميمة، فبديع الزمان الهمذاني قد قدم لنا – من خلال

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٢٠٤.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٢١٧.

مقاماته - سجلا حافلا عن أحوال مجتمعه، " فهي تصور لنا أخلاق المعاصرين وأحوال العصر أحسن تصوير "(١)، حتى إنه يمكن عدها " من الوثائق التاريخية التي تعطينا فكرة صريحة عن الحياة الاجتماعية في زمانه وأحوال العصر "(٢).

وقد ظلت تلك الحميمية بعد البديع، فالحريري قد " انفعل أيضا بحياة عصره الذي كان عصر حروب وقلاقل دعت إلى إحياء حركة الوعظ حثا على القتال أو تسلية عن النكبات أو ردعا عن الظلم والفساد ودعوة إلى الهداية والرشاد "(٣).

ويستمر كتاب المقامات بعد ذلك - على تنوع حقبهم واختلاف توجهاتهم - في رسم صورة ناطقة للحياة الاجتماعية، تجعلنا نقول بأن المقامة " كانت مرآة صادقة للمجتمع على تنوع فئاته، تعبر عن آماله وآلامه، وترصد واقعه، وتستشرف تطلعاته وطموحاته المستقبلية "(٤).

ولا تخرج ( المنامات الأيوبية ) عن هذا المسار، بل تواصل المسيرة، وتضيف لبنة في هذا البناء، فهي تقدم من خلال الفن رسائل إلى أفراد المجتمع تتضمن نقدا لبعض المظاهر الدخيلة أو الممارسات الخاطئة.

ففي ( المنامة الإفرنجية ) يسمع الراوية علقمة بن مرة أن البطل أبا أيوب الهندي قد أعلن إضرابا عن الكلام ثلاثة أيام متتاليات، فيوقن أن أمرا جللا قد أصابه، وأن حدثا خطيرا قد حل بساحته.

عند ذلك يقرر زيارته للاطمئنان عليه، ويطرق الباب عدة مرات فلا يجاب، حتى إذا هم بالرجوع فُتِح الباب، فإذا أبو أيوب في الداخل، لكنه لم يكن راغبا في استقبال أحد ولا مستعدا للحديث مع ضيفه، وبعد أن يسأله الراوية عن سر صمته، يخبره بأن السبب عائد لما رآه من حال بعض الشباب المتفرنج .

ويصف ما شاهده قائلا : " صادفت شابا في شرخ الشباب، وتوقد الشهاب، فجلس الشاب يحادثني، وأخذت أسأله فيجيبني، فسألته ماذا تفعل يا بني ؟ فقال : لقد تخرجت من الجامعة وحصلت على ( إل. بي. إيه ) في العلوم بتقدير ( بي. بلس ) وأسعى حاليا لإتمام دراساتي العليا للحصول على ( إم. إيه ) أو ( بي. إتش. دي ) من أي جامعة في ( يو. إس. إيه ) أو ( يو. كي ) لكنهم اشترطوا عليَّ الحصول على شهادة ( توفل ) أو ( جي. آر. إي ) اقشعر بدني عندما سمعت

(١) **بديع الزمان الهمذاني** رائد القصة العربية والمقالة الصحفية ص٣٨٥.

(٢) **المرجع السابق**، ص٣٨٨.

(٣) **فن المقامة في القرن السادس**، ص١٧٠.

(٤) **المقامات المشرقية** " ٥٥٠ – ١٢٠٠هـ " ص٤٠٠.

هذه اللغة الهجينة، والرموز اللعينة، ثم قلت له : يا بـني لست أفقه كثيرا مما تـقول، ولكن كيف حصلت على عناوين الجامعات الأجنبية ؟ قال: من خلال الـ( تي. في ) وخاصة محطة الـ( بي. بي. سي ) ومحطة الـ( سي. إن. إن ) فأرسلت لهم عن طريق الـ( دي. إتش. إل ).

ازداد غيظي، واشتعلت النار في صدري، ثم قلت له : لماذا لا تحاول أن تدرس هذا في بلدك؟ فسخر من اقتراحي وقال : لو درست هنا لما استطعت أن أؤمن أدنى متطلبات العيش، فأنا منذ تخرجت لا أستطيع أن أغير قميصي الـ ( سي. جي. سي ) ولم أستـطع أن أغير نوع التبغ الذي أدخنه، وهو دخان ( إل. إم )، وأتمنى أن أمتلك ( بي. سي ) وأن أشاهد أي ( سي. دي ) أريد، وأن أركب ( بي. إم. دبليو ) وأن أستمع إلى محطة الـ( إف. إم ) فيها "[١].

ويواصل الشاب كلامه مستعملا هذه الحروف المقطعة التي قطَّعت أوصال اللغة قبل أن تقِّطع التفاهم بينهما، فيصاب البطل بغثيان شديد، ويضطرب تفكيره، فينشئ كلاما على طريقة هذا الشاب ويقول:"أشعر أنني بحاجة أن أذهب إلى الـ( دبليو. سي ) فقد أصابني كلام هذا الفتى بغثيـان شديد، ولو بقي قليـلا لاضطررتم إلى نقلي إلى الـ( آي. سي. يو ) أو لتفجرت مثل الـ( تي. إن. تي ) لقد شعرت بكلامه ينـزل على أذني مثل قذائف الـ( آر. بي. جي ) "[٢].

وأحسب إن هذه الطريقة الساخرة - التي حاول الكاتب من خلالها تعديـل الوعي لدى بعض أفراد المجتمع الذين حسبوا أن التطور والتقدم هو في استعمال مثل هذه الألفاظ - قد أيقظت الشعور بفداحة هذا الأمر، ولامست بأسلوب مضحك مكمن الداء، تاركة تقديم العلاج، واقتراح الحلول للندوات والمحاضرات التي يسعفها عدم اصطباغها بالرواء الفني في الصياغة العلمية للخطوات الكفيلة بالحفاظ على العربية.

ويأسف الكاتب في ( المنامة البصرية ) للحال التي صار إليها الأدب، وللوضع الذي يعيشه والأدباء، حيث أضحوا أقل من السوقة، وأهون شأنا من الدهماء، بل إن البطل في هذه المنامة، يساق إلى الشرطة ثم يضرب ويجلد ؛ لأن هيئته لم تشفع له في إيجاد فرق واحد بينه وبين قاطع طريق تبحث الدولة عنه.

وعندما يعاقب المحسن ويكافأ المسيء يكون المجتمع قد وصل إلى حالة متدهورة من الخلل، لم يقترب منها إلا بعد انتكاس المفاهيم، وتغير الفِطَر، يحيل الكاتب في ( المنامة الحكمية ) إلى هذا النمط الاجتماعي عن طريق منام يذكر البطل فيه أنه زار قرية من القرى فإذا أهلها بين نادب ونائح، ولما سألهم عن سبب ذلك أخبر بأن الجراد غزا القرية وأغار على الحقول والبساتين

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٣٣.
(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٣٤.

فتركها قاعا صفصفا، فأشار عليهم بحيلة تخلصهم من الجراد ولم يكتف بالتخطيط بل باشر بنفسه تنفيذها، حتى إذا هزم الجراد وأهلكت فلوله قام رجل ممن يحبون أن يحمدوا بما لم يفعلوا فألقى على أهل القرية خطبة عصماء يذكر فيها إنجازاته في هذا المجال، فيُنسى البطل ويتدافع الناس إلى هذا الخطيب يهتفون، وله يدعون، يقول البطل : " وكادت أقدامهم وحوافر خيولهم تدوسني في الرمال، وتلحقني بأكوام الجراد الملقاة في الأوحال، لولا أنني أتكأت على معولي ونهضت، وثم انسللت من بينهم "[(١)].

لقد سُرِق نجاح البطل كما سرقت نجاحات كثيرة حققها صغار الموظفين ، لتنسب إلى كبارهم.

ويقدم جرار في ( المنامة الحلبية ) صورة مشرقة للتراث العربي، فهو يرى – في شيء من المبالغة – أن الأوائل كانوا أصدق في وصف حياتهم الاجتماعية منا، بل إنهم أدق تعبيرا من كثير من الأدباء المعاصرين في وصف شؤون عصرنا الحاضر.

ويمتطي الكاتب صهوة الشعر القديم لتأكيد فكرته، متخذا من المتنبي رمزا دالا على ما يؤمن به، فهو قد كتب شعرا في هذا العصر وإن لم يعش فيه، فالقيم والمبادئ التي يعاني مجتمعنا من تمزقها، لها شاهد في شعر المتنبي، والطموح والسعي الحثيث نحو تحقيق الأهداف لهما نصيب من شعره.

بل إنه يذهب مذهبا بعيدا - بإملاء من شعور الاعتزاز بالتراث والفخر به - فيورد للطائرات الضخمة والصواريخ العملاقة والقنابل المهلكة والعدسات المكبرة شواهد من شعر أبي الطيب.

وللمنامة ( الخلخالية ) من اسمها نصيب، فربات الحجال، وذوات الخلخال هن المحرك الأول لهذه المقامة، وفيها يحط البطل بعد أن طاف به بساط الريح في جزيرة من الجزر التي تسيطر عليها النساء، فيرى من دهائهن وحنكتهن في التعاطي مع الواقع ما يفوق توقعه، ويبصر تعاملهن الدوني مع الرجال، فيعترض أمام سيدة البلاد قائلا:" لقد طفت كثيرا من البلدان، وحللت كثيرا من الأوطان، ولكنني لم أجد أعظم شأنا، ولا أقوى سلطانا، ولا أحسن يراعا، ولا أجود أبداعا، ولا أحكم بنيانا، ولا أمضى سنانا، ولا أروع تقدما، ولا أوسع تعلما، ولا أطيب نفوسا، ولا أكثر غروسا، ولا أرق وأرقى، ولا أجمل وأنقى، من هذه الجزيرة البديعة، ذات المكانة الرفيعة، غير أنها قائمة على أساس غير متين، وبنيان غير رصين، إذ تسوسها النساء دون الرجال، وهي محكومة بالزوال، فلا يطيب العيش إلا بهما معا، ولا يستقيم الملك إلا إذا اجتمعا "[(٢)].

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٦٧.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١١٣.

إنها دعوة للاتحاد بين الرجل والمرأة، لأن كل واحد منهما يكمل الآخر، هذا ما تقوله المنامة صراحة، أما ما تقوله ضمنا فهو أن المرأة التي تدعي الضعف وسلب الحقوق إذا سادت فستمارس القمع والقهر والإقصاء، بالضبط ستصنع ما تزعم أن الرجل يفعله الآن.

ويشبه الكاتب في ( المنامة الرياضية ) نقاشات المفكرين والأدباء والفلاسفة وملاسناتهم بالمباريات الرياضية التي تضج فيها الجماهير ، وتعلو فيها الأصوات، ثم تنقشع الغيمة الصوتية دون فائدة تذكر.

وفي ( المنامة الصحفية ) يكشف – بأسلوب فني – عن العلاقة بين المبدع ووسيلة النشر، فهي تتسم بالتوتر والقلق والحذر، وتقديم التهمة، ومن يتولى نشر المقالات يتملك مقصا يشوه به نتاج الكاتب، وربما حكم على نصه بالإعدام فلم يخرجه إلى العالم الخارجي، كل ذلك يتم بمباركة المجتمع الذي رضي من المقالات بالتي لا تضر ولا تنفع، ولا تسمن ولا تغني.

ويقف الكاتب في ( المنامة الصينية ) عند بعض الأدواء التي أصابت المجتمع، مبينا أثرها في تخلفه، وفي تدني مستواه، يقول كاشفا عن ذلك بأسلوب يفسح المجال للعلم ويضيق أثر الفن :" أما الظلم فينشر الخوف والذعر بين الناس، فينصرف كل واحد منهم إلى حماية ماله وعياله، وينشغل بنفسه، ويصبح لكل منهم يومئذ شأن يغنيه، وينتشر الطمع والجشع، وينحسر التقوى والورع، ويحل التهاون محل التعاون، والأثرة محل الإيثار، وحب العاجلة محل حب الآجلة، والكسب الحرام محل الكسب الحلال، ويستنسر البغاث، ويعلو الأسافل، ويسود أهل الجهل، وتسترخص الذمم، وينقلب الزمان، ويضيع الأمان، وتتنازع الناس أعراض الدنيا، ويتبدد الحب بين الناس، وتفقد الأوطان أنصارها، ويطمع الأعداء "[(١)].

وإخال أن حرص جرار على مجتمعه واقتناعه بأن الفن رسالة اجتماعية هو الذي نحا به إلى أن يكسر عنصر القص في هذه المنامة وفي منامات أخرى ؛ ليقدم حديثا هو أعلق بلغة العلم منه برونق الفن.

**المبحث الثالث – البنية السردية :**

لكل جنس أدبي بنيته السردية التي تميزه، ولا يسوغ في الأسلوب العلمي النظر إلى النثر بمقاييس الشعر، كما لا يصح مقاربة جنس نثري بأدوات وآلات هي الأجدى عند دراسة جنس آخر، بل على صعيد الجنس الواحد يمكن أن نقول : إن للقصة الحداثية بنية خاصة تختلف عن بنية القصة الموباسانية، وبالتالي ينبغي ألا تكون المناظير متحدة، نقول هذا والجنس واحد فكيف إذا

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٤٨.

اختلفت الأجناس بين قصة ورواية وحكاية خرافية ومقامة... إلخ، لا شك أن المنظور سيختلف، وأن الأدوات ستتباين.

أقدم بهذا الكلام لأقرر أن النظر إلى المقامة بمعايير القصة يظلمها، ليس لأن الثانية أشرف قدرا أو أحكم بناء، ولا لأنها بنت العصر، ولكن لأن الخصوصية هي المناص عند مقاربة العمل الأدبي، والعدول عن تلك الخصوصية ينتج أحكاما غريبة، يكون المتضرر فيها النص والمتلقي على حد سواء.

إن المقامة تحمل تقنيات لا تستطيع القصة حملها، ذلك أنها منذ ولادتها ومرورا بالقرون التي سادت فيها كانت حاضنا للتجريب على أيدي كتبتها، وهذا التجريب جعل منها مهادا وثيرا لكثير من الأفكار التي تنوء القصة بالنهوض بها.

لقد تمكنت المقامة من خلال أبنيتها المتعددة من كسر الحواجز بين الأجناس، فصارت كثير من الأجناس الأدبية تكتب من خلالها، فالقصيدة والخطبة والوصية والسيرة الذاتية وأدب الرحلة... إلخ كلها صارت مندغمة في بناء هذا الجنس الأكول.

وقد حملت ( المنامات الأيوبية ) السمات الأولى للمقامة العربية، وأفادت من التقنيات التالية في بنائها، بمعنى أنها راوحت بين البنية الثابتة والمتحولة، فكيف كان ذلك ؟ هو ما ستجيب عنه دراسة البنية السردية فيها.

**١ - الراوي :**

إذا كان الراوي هو " الوجدان الذي ترشح من خلاله أحداث القصص حتى يدركها القارئ "[١]، وهو الذي من خلاله يمتلك الكاتب " تقنيات السرد ويمارسها معيدا إنتاجها، ومبدعا لها "[٢]، وتتحدد " رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه "[٣] فإن ذلك يعطيه أهمية كبرى في البناء السردي.

وقد حمل الراوي في المقامة العربية مجموعة من السمات والخصائص التي ترشحه ليكون محط نظر الناقد في العمل المقامي، وكانت الأدوار التي يقوم بها بالإضافة إلى تنوعها كثيرة جدا[٤].

---

(١) مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩م، ص٢٣٦.

(٢) يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠م، ص٧٩.

(٣) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي ( الزمن – السرد – التبئير )**، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣م، ص٢٨٤.

(٤) انظر : **المقامات المشرقية**، ص٤٣٩.

وقبل أن نصل إلى الدور الذي يقوم به الراوي في مقامات جرار نسأل سؤالا تفرضه طبيعة مقاماته، تلك الطبيعة التي اتسمت بتداخل الأدوار، بحيث يستحيل القول بأن راويا وحيدا هو الذي يدير العمل.

إذا كان الأمر كذلك فمن هو الراوي في ( المنامات الأيوبية ) ؟ هذا السؤال الذي يبدو سهلا عند سماعه للوهلة الأولى قد يجاب عليه بإجابة أكثر سهولة هي : أن الراوي في هذه المنامات هو علقمة بن مرة الشيباني الذي سماه المؤلف في مقدمة مقاماته، وأبان عن سبب اختيار اسمه[١].

لكن هذه الإجابة وإن حملت شيئا من الحقيقة فإنها ليست كل الحقيقة، إذ هناك رواة آخرون غير علقمة بن مرة الشيباني يتولون الرواية، فمن هم ؟.

تبدأ كل مقامة من ( المنامات الأيوبية ) بــ" حدثنا علقمة بن مرة " أو " حدثني علقمة بن مرة " فإذا كان المحدِّث معلوما فمن المحدَّث ؟ إن الشخصية التي تحيل إليها ناء الفاعلين وياء المتكلم هي المؤلف الذي هو الراوية الأول لمقاماته.

وإذا كان هذا يمكن أن يصدق على كثير من المقامات التي كتبت قبل جرار فإن الأمر يختــلف في ( المنامات الأيوبية ) إذ المؤلف – في تلك المقامات - مع وجود الراوية ( الشخصية) يختفي تماما ويدع الراوية ( الشخصية ) يكمل السرد، أما في منامات جرار فالأمر مغاير، إذ لم يكتف المؤلف بأن يكون وسيطا بين الراوية ( الشخصية ) والقارئ، ثم يستقيل جاعلا " شخصياته في السرد والحوار معا هي التي تقول "[٢]، وإنما نزل إلى ميدان المقامة بوصفه شخصية من شخصياتها، وأدى دورا فاق الدور الذي يسند إلى الراوية ( الشخصية ) في بعض المنامات.

استمع إليه وهو يستفتح ( المنامة الأسترالية ) بقوله : " حدثنا علقمة بن مرة الشيباني، وقد جرى ذكر الأسفار وهجر الأوطان والديــار "[٣] لترى كيف أنه نسب إلى نفسه الاجتماع بالراوية ( الشخصي ) ذاكرا أنه تحدث معه بشأن الأسفار وهجر الأوطان.

ونجد مثل ذلك في ( المنامة الوائلية ) التي صدرها المؤلف بقوله : " جرى ذكر الكذب والكذابين ذات يوم، فتحدث علقمة بن مرة الشيباني وقال... "[٤].

وأحيانا يحدد الراوية ( المؤلف ) المناسبة التي التقى فيها بالراويــة ( الشخصية ) كما في قوله في ( المنامة المستقبلية ) :" حدثنا علقمة بن مرةالشيباني خلال ندوة للجمعية الوطنية للدراسات

---

(١) انظر : **المنامات الأيوبية**، ص٦.

(٢) صلاح فضل، **أساليب السرد في الرواية العربية**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٣م، ص٢١.

(٣) **المنامات الأيوبية**، ص٧.

(٤) **المنامات الأيوبية**، ص٢١٣.

المستقبلية "[1] فالراوية ( المؤلف ) ينص على أنه حضر تلك الندوة، وعلى هامشها استمع إلى حديث الراوية ( الشخصية ) .

وقد يشارك الراوية ( المؤلف ) في الحديث ويتــولى رواية الجزء الأول من المقامـــة كما في ( المنامة الجزرية ) التي استهلها بقوله : " حضرنا وليمة عرس عند بعض الإخوان، وقبل أن تصل أطباق الطعام دارت أحاديث شتى بين المدعوين انتهت إلى مناظرة بين شيخين من شيوخنا حول المفاضلة بين لحم الخراف ولحم الأرانب، ولما استعرت نار المناظرة، واستطار شرر المفاخرة، وسال لعابنا لكثرة ما وصفوا لنا من أطايب اللحوم، نهض علقمة بن مرة الشيباني، وقاطعهما قائـــلا : أيـــها السادة الكرام، ائـــذنوا لي بنقطـــة نظام، فلقد ذكرتـــني هذه المناظـــرة بحادثـــة جرت لي مع شيخنـــا وإمامنـــا أبي أيوب الهندي "[2].

وهنا يتسلم الراوية ( الشخصية ) من الراوية ( المؤلف ) راية الرواية ويواصل سرد بقية الحكاية.

وربما استغنى الراوية ( المؤلف ) عن الراوية ( الشخصية ) فألغى دوره تماما، واندمج يروي للقارئ مباشرة أحداث المقامة، وقد صنع المؤلف ذلك في( المنامة المقدسية ) التي استفتحها بقوله : " اشتد القيظ ذات نهار، فخرجت أبحث عن شجرة تفتح صدرها للريح أستظل به وأتنسم ما يفيض عن حاجتها من الهواء العليل، فبينما أنا أسير خارج الحي التقيت وجها لوجه مع أبي أيوب الهندي خارجا من المسجد، وكان قد مضى عليَّ زمن يزيد على عام لم أجتمع به، فأقبل عليَّ وقد علت وجهه بشاشة عذبه تليق بمهابته ومكانته من العلم، فسلمت عليه، فبادرني قائلا : ألم يخبرك علقمة بن مرة الشيباني عن آخر ما رويته له من أحاديث المنامات ؟ قلت : إن موعدي معه الليلة، فقال : دعك منه اليوم، وسأروي لك بنفسي رؤيا رأيتها الليلة الماضية ولم أحدث بها أحدا بعد، وأنت أولى بها من علقمة وسواه، قلت : وأي سعادة يا أبا أيوب !! إنه ما من شيء أبلغ في النفس موقعا من أن أحظى بنفسي بسماع رؤياك، وأن تخصني بحديث منامتك ! إنها لمكرمة تطوق بها عنقي، فأخذ بيدي ومضى بي إلى منزله، فأجلسني بجانبه، وقال : لقد عرفتك من قوم نجباء، ومن طائفة أدباء، موسوما بالفضل والعلم، ومعروفا بالمثابرة والعزم، فآثرتك بهذه الحكاية، وخصصتك بهذه الرواية، قلت : لقد شهدت بي شهادة أسأل الله أن يجعلني من أهلها، وإنني متشوق لسماع حكايتك "[3].

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٧.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٦١.

(٣) **المنامات الأيوبية**، ص٢٠٠.

لقد خلت هذه المقامة من أي أثر للراوية ( الشخصية ) علقمة بن مرة الشيباني، وفيها التقى الراوية ( المؤلف ) بالبطل مباشرة وسمع منامه.

إذا كان الراوية ( المؤلف ) يقوم بهذه الأدوار فما دور الراوية ( الشخصية ) ؟ وهل له أثر في مقامات جرار ؟.

اهتم المؤلف به ونص في مقدمته على اسمه، معللا سبب التسمية بقوله :" واخترت للراوية اسم علقمة بن مرة الشيباني ؛ لأنه لم يرو لي من قصص المنامات إلا ما كان علقما مر المذاق "(١).

إن نص المؤلف يعلل سبب تسمية الراوية علقمة بن مرة، لكنه لا يقدم تفسيرا لإطلاق لقب الشيباني عليه، ولا نعثر من خلال قراءة مناماته على مسوغ لذلك، مما يرجح أن وسمه بهذا اللقب كان اعتباطيا، وغير سائر على نمط المقامات التي يكون فيها اللقب من نصيب البطل لا الراوية، فراويتا البديع والحريري عيسى بن هشام والحارث بن همام لم يحظيا باللقب الذي حازه البطلان أبو الفتح الإسكندري وأبو زيد السروجي.

ومع هذا الاهتمام الذي أبداه المؤلف بالراوية الشخصية فإنه لم يعطه المساحة الكافية للحركة – كما صنع كتاب المقامات السابقون -، حيث اقتصر دوره في أكثر المنامات على أن يكون حلقة ضمن سلسلة الرواة، على هذا الشكل : حدثنا علقمة بن مرة الشيباني قال : حدثني أبو أيوب الهندي فقال :...

ولم يشارك في أحداث المقامات إلا في منامات يسيرة هي : ( الإفرنجية ) و (الجزرية) و ( الرومية ) و ( السلطانية ) و ( المستقبلية )، ولم تعد مشاركته على أن كانت حوارا قصيرا مع البطل.

أما تفعيل الدور فلم نره سوى أربع مرات، جاءت في ( المنامة الحكمية ) و ( المنامة الشيطانية ) و ( المنامة العرقوبية ) و ( المنامة اليمنية )، حيث شارك الراوية البطل في تسيير أحداث المقامة.

وإذا كان بديع الزمان قد غيَّب بطله في بعض المقامات، وجعل الراوية ينهض بدور البطولة فإن جرارا لم يصنع ذلك ألبتة، فالبطل أبو أيوب الهندي حاضر في مقاماته كافة.

وإذا كان كتاب المقامة التقليدية قد أسندوا دور الرواية للراوية ( الشخصية ) في كل مقاماتهم فإن جرارا قد خالفهم فأقال الراوية ( الشخصية ) من دوره في ( المنامة المقدسية ) وتولى بنفسه روايتها.

وعندما نبحث عن رواية حقيقية في منامات جرار يقوم بها الراوية ( الشخصية ) علقمة بن

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٦.

مرة لا نعثر إلا على مقامة واحـدة هي ( المنامة الطهرانيـة ) التي خلت من المنام، وتولى الراويـة ( الشخصية ) إدارة النقل فيها.

وهنا نصل إلى السؤال الأهم في هذا المبحث، وهو من الراوية الحقيقي لمقامات جرار ؟ وإذا كان الرواة متعددين فمن الذي يحمل عبء الرواية الأكبر ؟.

إن الذي يحرك السرد، ويحكي التفاصيل المقامية في ( المنامات الأيوبية ) هو البطل أبو أيوب الهندي، ذلك أنه يقص للراوية ( الشخصية ) في كل مقامة رؤياه التي شاهدها في المنام، فهو الراوي الحقيقي إذن.

إن هذا التحول الذي يمتد مع قارئ مقامات جرار منذ البداية حتى النهاية، يجعلنا نؤكد أن البطل في ( المنامات الأيوبية ) قد أمسك بعضادتي باب المقامة وجعل يديرها رواية وبطولة.

ولم يحد جرار عن جعل الرواية من وظائف البطل إلا في ( المنامة الرياضية ) التي تحول فيها أبو أيوب الهندي إلى حلقة في سلسلة الرواية، فالمؤلف يروي عن علقمة بن مرة الشيباني ( الراوية الشخصية ) وعلقمة يروي عن البطل أبي أيوب الهندي، والبطل يروي عن جاره الذي حدثت له القصة ورأى المنام.

ويمكن أن تتبين ذلك من خلال هذا المقطع : " حدثنا علقمة بن مرة الشيباني، قال : سألت أبا أيوب الهندي يوما أن يقص علي بعض ما وقع له من أحاديث النوم، فحلف لي بالطلاق ثلاثا من أم عياله أنه لم يخطر عليه منام منذ بضعة عشر يوما، وأن ما من شيء في الدنيا كلها عاد يشغله أبدا، وأنها أضحت لا تعدل عنده جناح بعوضة، ولا حتى شسع نعل، قلت له : وما العمل إذن ؟ قال: أروي لك مناما رآه جار لي من أنصار العولمة وجهابذة البنيوية يدعى أبا جعفر القزاز، قلت: وما الذي رآه صاحبك القزاز ؟ قال : حدثني أبو جعفر القزاز إثر خروجنا من مجلس علمي تطاحن فيه عباقرة الفكر والأدب والفلسفة فقال : رأيت في ما يرى النائم... "[1].

لقد مارس جرار في هذه المقامة لعبة ( السند الروائي )، وهو أسلوب له مرجعيته في التاريخ المقامي[2]، ولم يكن تعامله معه من باب العبث المقامي الذي رأى تاريخ المقامة شيئـا منه[3] وإنما جاء مبررا - تماما - في هذه المقامة، حيث لم نشعر بأن الكاتب قد تبناه لمجرد التغيير حسب.

وبتعدد الرواة يتعدد المروي له، فمرة يكون البطل كما في هذه المقامة، وتارة يكون

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٢٦.

(٢) انظر : **المقامات المشرقية**، ص٤٤٢.

(٣) انظر : **المرجع السابق**، ص٤٤٢.

الراوية ( الشخصية ) كما في أكثر مقامات جرار التي يستمع فيها الراوية ( الشخصية ) لحكاية البطل، بالإضافة إلى أن المؤلف يمارس الدور مزدوجا فهو راو للقارئ ومروي له من قبل الراوية ( الشخصية )، أما آخر مروي له في السلسلة فهو القارئ الذي تتوقف به محطات النقل.

والراوي في ( المنامات الأيوبية ) على تعدد مستوياته، واختلاف مهامه ليس الراوي العليم الذي ربما أفسد على القارئ متعة الاكتشاف من خلال رؤية استباقية، أو تنبؤات مستقبلية، أو استبطان لا يدركه إلا علام الغيوب، إنه شخصية عادية تؤدي دورها متخلصة مما علق بشخصية الراوي من الإرث المقامي الذي يحفل بمثل ذلك.

ومما من شك في أن هذا الوعي المقامي عند جرار كان ثمرة من ثمار التقنيات الحديثة في كتابة النصوص السردية، تلك التقنيات التي تخلت عن الراوي المتأله، وأضحت بعد دعوات زعيم الرواية الجديدة ( آلان روب جرييه ) تعمد إلى اتخاذ شخصيات محددة يرى الكاتب معها الأحداث والأشياء وحركة المجتمع(١).

وإذا كانت المقامات التقليدية تعتمد على بنية التعرف(٢)، تلك البنية التي يتم من خلالها اكتشاف الراوية لشخصية البطل(٣)، فإن الراوية في ( المنامات الأيوبية ) يعرف البطل منذ أول مقامة، ولا ينكره على امتداد المقامات الأربعين إلا في ثلاث مقامات فقط، هي : ( المنامة الشيطانية ) التي ظهر البطل فيها للراوية على هيئة شيطان، و( المنامة الطهرانية ) التي تلقى فيها البطل ضربات موجعة من بعض الزعماء، و( المنامة اليمنية ) التي تسلم فيها الراوية كتابا من شخص ملثم.

**٢ - الشخوص :**

لا يمكن تصور نص سردي دون شخوص، فالشخصيات هي الأرجل التي يسير من خلالها العمل، ولذلك ينبغي على الكاتب أن " يختار لها ملامح معقولة "(٤)، ويتقن رسم أبعادها، وكلما " تخيل الكاتب الشخصية التي خلقها بوضوح استطاع أن يضفي عليها من المواهب والصفات ما شاء "(٥).

ومن هنا كانت عملية " رسم الشخصية، وتكوينها تكوينا فنيا متماسكا – بحيث تكون منطقية

---

(١) انظر : **أساليب السرد في الرواية العربية**، ص٢١.

(٢) انظر : **السردية العربية**، ص٢٢٩.

(٣) انظر : **المقامات : السرد والأنساق الثقافية**، ص١٠٢.

(٤) أ.م. فورستر، **أركان الرواية**، ترجمة موسى عاصي، مراجعة سمير روحي فيصل، الطبعة الأولى، جروس برس، طرابلس – لبنان، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م، ص٣٧.

(٥) عمر الدسوقي، **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**، الطبعة الثالثة، دار الفكر، القاهرة، د.ت، ص٢٦٤.

ومقنعة – من الأمور العسيرة التي يواجهها الكاتب "[١].

وللشخصية أثـــر فاعل في كشف الأبعاد الحقيقيـــة للأحداث، وسواء " أكان الحدث يعبر عن فكرة الكاتب المطروحة بشكل مباشر أم يعتمد في طرحه على الإيحاء والرمز فإن الحدث باتصاله الوثيق بعنصر الشخصية تبدو أبعاده مجلية الأعماق الداخلية للشخصية من ناحية، ومحددة السلوك الخارجي أمام القارئ "[٢].

ويعد البطل أهم شخصيـــة داخل العمل المقامي، وقد نـــص جرار في مقدمـــة ( المنامات الأيوبية ) على أنه أقام أبا أيوب الهندي بطلا لها[٣] ، لكن الفاحص لمقامات جرار يلحظ أن بطله لم ينفرد بالبطولة المطلقة، بل شاركه فيها الراوية بقلة، وشخصيات أخرى بكثرة.

وربما أدى دور البطولة غيره، كما في ( المنامة الرياضية ) التي تحول فيها البطل أبو أيوب الهندي إلى راوية ليس غير، وتقمص ثوب البطل جاره أبو جعفر القزاز.

وإذا كان هناك لفيف من المقاميين قد صوروا شيئا من البعد الجسدي لأبطالهم[٤] فإن جرارا لم يعن بذلك، حيث لا يتمكن القارئ من رسم صورة متخيلة لشكل البطل، ولا يستطيع الوصول إلى تحديد عمره، وكل ما ورد لدى الكاتب في ذلك لا يعدو إشارة موجزة، لم يتكرر مثلها، ولم تفصح عن شيء ذي بال، وقد جاءت الإشارة في ( المنامة الطهرانية ) التي اكتشف فيها الراوية شخصية البطل بعد أن أوسع ضربا وركلا، يقول : " وما كاد الشيخ يقول ذلك حتى قوبل الركلات والصفعات، وانهالت عليه العصي والهراوات، حتى ظننت أنه قد مات، وتفرق القوم، بعد انقضاء اليوم، ثم دنوت من ذلك الشيخ المسكين، الدائم التوجع والأنين، فإذا هو أبو أيوب الهندي الشيخ المنبوذ المتشرد "[٥].

ويبالغ بعض النقاد فيحاولون إيجاد خط تطويري زمني ينتظم المجموعة المقامية، وهم حين لم تساعدهم مقامات البديع لجأوا إلى الحريري ؛ لأنهم يرون أن مجموعته المقامية تمثل خيطا متصلا تكامليا، يسعى فيه الحريري بوعي إلى تنمية شخصية البطل وتطويرها[٦].

---

(١) عبدالقادر القط، **فن المسرحية**، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٨م، ص١٥.

(٢) نصر محمد عباس، **الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ**، الطبعة الأولى، شركة مكتبات عكاظ، جدة، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، ص١٧٤.

(٣) **المنامات الأيوبية**، ص٥.

(٤) انظر : **المقامات المشرقية**، ص٤٦٤.

(٥) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٤.

(٦) انظر : غنيمي هلال، **النماذج الإنسانية**، ص٢٦، ومجلة حوليات الجامعة التونسية، بحـث للأستاذ إبـراهيم حمـادو، بعنـوان: ( تطور شخصية المكدي في المقامات من الهمذاني إلى الحريري ) العدد : ٢٥، السنة ١٩٨٦م.

وقد كتب لي أن أتتبع هذه القضية عند الحريري ومن جاء بعده فخرجت بأن " كتاب المقامة قاطبة لم يراعوا هذا الترابط بين المقامات، بل كل مقامة تمثل وحدة مستقلة، وحلقة منفصلة، وقصة يتشكل فيها البطل جسديا حسب الدور الذي يطلب منه أن يؤديه، ونحن نظلم المقامة إذا حاسبناها على فقد تلك الوحدة، وطالبناها بأن تكون كل مقامة في المجموعة المقامية حلقة في سلسلة متصلة نامية، يتطور فيها البطل في كل مقامة عن التي قبلها جسديا، ولا يتراجع في العمر، ذلك أن تلك الوحدة لم تكن من أهداف المقامة، ولم تسع إليها، فالبديع ليس وحده الذي لم تتوافر عنده تلك الوحدة وذلك التطوير، بل حتى الحريري يتراجع ببطله في المقامة الرابعة والأربعين الموسومة بالشتوية، إذ يبدو فيها شيخا مشتهبا فوداه في حين كان أكثر تقدما عمريا في المقامة الثلاثين "[١].

وإدراك جرار للفرق الكبير بين الرواية والمجموعة المقامية جعله لا يلتفت إلى ما يطالب به أولئك الداعون إلى ضرورة تراتب المرحلة العمرية للبطل بعد كل مقامة، وإنما ظل مهتما برسم البعد النفسي للبطل فهو عنده ذكي،مثقف،خبير بالشؤون السياسية والاجتماعية، صبور على الملمات، محتمل للشدائد.

ويظهر تمكن الكاتب في التعامل مع الشخوص عند النظر إلى الأبطال الآخرين الذين حركوا مناماته، فهو لم يورط نفسه في رسم ضوابط ومعايير لاختيارهم، وإنما فتح الباب على مصراعيه فسعى أبطاله معه إلى تحقيق الغاية التي هدف من خلالها إلى كتابة مقاماته.

وقد اختار الكاتب أهم أبطاله من الرجال، فهو في ( المنامة الأطلنطية ) يعقد مؤتمرا يحضره كبار الشعراء في القديم والحديث، ويلقون فيه الأشعار التي يرى الكاتب أنها تساعده على بث الوعي.

وهو في ( المنامة الحلبية ) يبعث المتنبي من مرقده، وفي ( المنامة الحمصية ) يستدعي خالد بن الوليد من قبره، ويصنع ذلك مع صلاح الدين في ( المنامة الدمشقية ) ومع السلطان عبدالحميد في ( المنامة العثمانية ).

وربما كان المستحضر أكثر من شخصية كما في ( المنامة الغرناطية ) التي تحاور فيها على لسان أبي أيوب مع موسى بن أبي الغسان ، وأبي عبدالله الصغير.

وهو حين يستلهم هذه الشخصيات ويبعث فيها الروح من جديد يستدعي معها صفاتها التي عرفت بها، حتى يتمكن بتلك الصفات من التأثير، فحينما زار أبو أيوب الهندي في ( المنامة العرقوبية ) العصر الجاهلي وحرص على مقابلة عرقوب، تعرض منه لبعض المواقف التي كرست

---

(١) **المقامات المشرقية**، ص٤٦٧.

صفة إخلاف الوعد التي يتمتع بها.

وحينما قابل مسيلمة الكذاب في ( المنامة الوائلية ) كان ذلك في مؤتمر لا يحضره إلا من كانت له قدم راسخة في الكذب والزور والبهتان.

إن البعد النفسي حاضر لدى تصويره لتلك الشخصيات، وهو بوصفه كاتبا سرديا يهتم - كما يعتني كتاب النصوص السردية الحديثة - بالتقاط هذا البعد، ويحرص -عندما ينتقي الشخصية- على إلقاء " الضوء على جميع جوانبها النفسية لتمثيل نوع السلوك الذي هدف إلى تصويره "(١).

ولا يشعر القارئ للمنامات الأيوبية بأن جرارا قد أقحم تلك الشخصيات التاريخية داخل عمله، أو أنه أراد إلباس العظمة لمقاماته من خلال حضور تلك الشخصيات، ومعلوم أن الكاتب " قد يقع – أحيانا – تحت إغراء شخصيات تاريخية براقة يدخلها في عمله دون أن تكون ذات فاعلية في التكوين الدرامي "(٢).

وحتى لا يوحي الكاتب بأن شخصياته من العظماء والمشاهير، وأنه يسير في ركب الكلاسيكيين في جعل البطل التراجيدي ملكا أو أميرا(٣)، فقد أعطى آحاد الناس مساحة تقترب من البطولة، كما في ( المنامة الإفرنجية ) و ( المنامة المالطية ).

وإذا كان أغلب كتاب المقامة قد قصروا البطولة على الرجال فإن جرارا لم ينس المرأة، حيث منحها دورا مميزا في ( المنامة الخلخالية )، وجعلها تسيطر على أحداث المقامة وتتحكم في البـــطل ( الشخصية ).

وبأثر من ( كليلة ودمنة ) يعمد الكاتب إلى عدم الاكتفاء بالشخوص البشرية، إذ تتكلم الحيوانات في ( المنامات الأيوبية ) وتـــؤدي أدوارا فاعلة وموغلة في الرمز، نـــجد ذلك واضحا في ( المنامة البحرية ) التي تتحاور فيها الحيتان، وفي ( المنامة القبرصية ) التي يعايش أبو أيوب فيها مجموعة من الحمير ويتعرف على كيفية حلها لمشكلاتها.

وتتحدث الحية في ( المنامة الكابوسية )، ويكون حديثها مقنعا، فيصدق البطل كلامها ويعقد معها اتفاقا ينتهي بأن تلف الحية جسمها على رقبته، وتقوم بخنقه، في ترميز واضح إلى عدم تصديق العدو مهما قدم من العهود والمواثيق.

---

(١) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، الطبعة الثانية، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص٥٣٣.

(٢) نبيل راغب، **قصة الشكل الفني عند نجيب محفوظ**، الطبعة الأولى، دار الكاتب للطباعـــة والنـــشر، القـــاهرة، ١٩٦٧م، ص٢٧.

(٣) انظر : **البطل في مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق**، أحمد العشري، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب، ١٩٩٢م، ص٢٥.

وربما تشكل الجنس الحيواني على أكثر من هيئة ومر بمجموعة من التحولات التي تفرضها فكرة المقامة كما في ( المنامة الجزرية ) التي تحولت فيها الأرانب إلى خراف، وربما أسبغت عليه صفات غيره، كما في ( المنامة الاستنساخية ) التي ركب فيها البطل بعيرا طائرا.

ولا يقنع جرار بالكائن الحي – بشري أو حيواني - عند صناعة شخوصه، بل يعمد إلى الجماد فيشكل من خلاله مادة كلامية. لقد تحدثت الآلة في ( المنامة الحلبية )، وتكلم عنصر الثلج في ( المنامة التركية )، و في ( المنامة الصحفية ) تشـكل جسم عجيب من بين الكتب والقراطيس ثم تمخض عن صورة كاريكاتيريـة جعلت تحدث البطل بهمومها.

إن هذا التنوع في شخوص ( المنامات الأيوبية ) لا يدفع الملل عن قارئها ويشعره بالتجدد فحسب، بل يمكِّن الناقد من اكتشاف براعة الكاتب ونجاحه في التعامل مع معطيات شخوصية تستعصي على التقنين والضبط.

**٣ - الزمكانية :**

قد يبدو هذا المصطلح المنحوت وفق السك الحداثي بعيد الصلة بأثر يشي عند قراءة عنوانه بأنه ينطلق من التراث، فـ( المنامات الأيوبية ) تعلن صراحة منذ ولادتها أنها تساير الأعمال المقامية السابقة ؛ ولذا فهي قد لا تتحمل دراسة المصطلحين مفككين، بله أن تتحملهما مدمجين.

وغني عن القول إن كثيرا من النقاد الذين درسوا المقامة قد غفلوا أو تغافلوا عن النظر إلى الأثر المقامي من خلال عنصري الزمان والمكان ؛ لأنهم يرون أن هناك ظلما كبيرا سيقع على العمل المقامي إذا حوكم بالشروط التي رسمها النقاد المعاصرون – متأثرين بالنقد الغربي – للمكان الذي تقع أحداث المقامة على سطحه، وللزمان الذي تدور في فلكه.

لكني أحسب أن ( المنامات الأيوبية ) تتحمل بل تصمد بثبات للرؤى الحداثية التي اكتنفت طبيعة الدراسة المكانية والزمانية.

إن المقامات التي تعالجها هذه الدراسة وإن استلت الاسم التراثي من بين أكوام الآثار المقامية لكنها كانت تهدف من وراء ذلك إلى شكل من أشكال الاحتراز الوقائي – كما سبق أن أشرنا – ولا تتغيا الإنشاء على الطريقة التراثية حذو القذة بالقذة.

لذلك جاء هذان العنـصران محملين بوعي جرار النقدي بالتغيرات التي طرأت على مسيرة النقد، بحيث أضحى العمل مزيجا بين الرؤية الأدبية القديمة والمنجز النقدي الحديث.

وإذا كان الدرس النقدي قد أثبت لكل من هذين العنصرين استقلاليته وقانونه وقيمته الفنية[١]، وأكد فيما يخص الزمن على مجموعة من الثوابت مثل : مفهومه ودلالته في الأدب

(١) انظر : عبدالصمد زايد، **مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة**، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨م، ص١٦.

والفن(١) وعده مكونا أساسيا في بنية النص السردي(٢) فإن المكان رغم أهميته القصوى في تشكيل الخطاب الأدبي " ما يزال يفتقد إلى مقاربات نقدية عميقة تنظيرا وإنجازا "(٣).

على أنه أضحى من نافلة القول الحديث عن أن " الفنون السردية من أكثر الفنون التصاقا بالزمن "(٤)، و أن " الرؤية المعاصرة لأي نص من النصوص تتوقف على كيفية التعامل معه مكانيا "(٥).

لكن العبارات التي تدور حول قيمة العنصرين لن تتحول إلى قواعد يمكن من خلالها فك الارتباط الزمكاني في ( المنامات الأيوبية )، لقد تداخلت الأزمنة والأمكنة في كثير من هذه المقامات، بحيث أصبح من العسير جدا تفكيك بنيتها حتى في المنامات التي يبدو فيها تعامل الكاتب مع عنصري الزمان والمكان سطحيا.

فعلى سبيل المثال لا يستطيع الناقد مهما أعاد التبئير والفحص الجزم بأن جرارا قد رحل إلى أزمنة أبطاله ( لقيط بن يعمر – عرقوب – مسيلمة بن ثمامة الوائلي – خالد بن الوليد - نصر بن سيار – المتنبي - الطغرائي – القاضي الجرجاني – صلاح الدين - إبي عامر أحمد بن شهيد – أبي حفص الهوزني الأندلسي – السلطان عبدالحميد الثاني ) وعاش في أماكنهم، أو أنه استدعاهم إلى زمانه ومكانه الحاضر.

إن ( المنامات الأيوبية ) تحفل بجزء من هذا وذاك، ففيها شيء من أزمنتهم وأمكنتهم، وطرف من زمان المؤلف ومكانه.

فالكاتب لم " يستخدم الوقائع التاريخية في الفترة الزمنية "(٦) التي يعيشها في كل تلك المقامات، حتى يكون التعامل على قدر من السهولة، بل زاوج بين الرحيل إلى عالم أولئك وترحيلهم إلى عالمه وفق رؤية لا يسوغ من خلالها " تفسير الأبعاد الزمنية في نسيج القصة بمعزل عن المكان "(٧).

---

(١) انظر : سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي ( الزمن – السرد – التبئير )**، ص٦١

(٢) انظر : مها القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م، ص٧.

(٣) خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة : الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا**، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد ٨٣، أكتوبر ٢٠٠٠م، ص٥٩.

(٤) **الزمن في الرواية العربية**، ص٧.

(٥) منصور نعمان الدليمي، **المكان في النص المسرحي**، الطبعة الأولى دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد – الأدرن، ١٩٩٨م، ص٦٤.

(٦) **بناء الرواية**، سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٤٨.

(٧) **الظواهر الفنية في القصة القصيرة في مصر ( ١٩٦٧ – ١٩٨٤م )**، مراد مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ص١١٥.

إن هذا التمازج الموغل في التلاحم والالتصاق أفرز زمكانية برزخية لا يمكن أن تحلها المعايير والمقاييس القديمة ولا أن تفكك رؤيتها المقاربات النقدية الحديثة.

ولك أن تتخيـل ذلك من خلال تأمل وصف الجهاز الذي جلس البطل أمامه في ( المنامة الفضائية )، فهو " منظار دقيق جدا تستطيع أن ترى فيه أدق التفاصيل، وانظر إلى هذه الآلة التي تلتصق به، تستطيع إن ضغطت على هذا الزر الأحمر بها أن تسمع كل ما تراه مترافقا مع ما ترى، وكل ما عليك أن تفعله متى أردت أن ترى شيئا أن تذكر اسمه أمام هذه الشاشة، فيتحول كلامك إلى أحرف مطبوعة، فتوعز الشاشة إلى هذا المنظار فيوجه عينيه نحو المكان المطلوب، ثم تضغط على هذا الزر الأحمر في الجهاز الملتصق بالمنظار فترى وتسمع ما تريد "(١).

والبطل في ( المنامة المستقبلية ) يستطيع اختراق حدود الزمان والمكان والوقوف عند بوابة التاريخ ورؤية الأمم - على اختلاف لغاتها وتباين أماكنها وتغابر أزمانها - وهي تعبر بوابة القرن الحادي والعشرين، وهو يتمكن من ذلك لأنه ركب بساط الريح الذي يطوي الأزمنة والأمكنة.

وتذوب المدد الزمانية و تتكسر الحدود المكانية في ( المنامة العرقوبية ) لأن البطل يقود فيها " مركبة فضائية عملاقة تستطيع أن تنتقل بين الأمكنة مهما تباعدت بينها المسافات، وبين الأزمنة مهما تطاولت بينها الآماد، وإذا شئت أن تزور أي مكان في أي زمان، فما عليك إلا أن تشير بقلم دقيق إلى المكان على خارطة للدنيا مثبتة أمام كرسي القيادة، وإلى الزمن الذي تريد في تقويم زمني مثبت على جانبي الخارطة "(٢).

على أن الدراسة الأكاديمية مهما تمنَّع الأثر الأدبي، ومهما استعصى على البحث والدرس تحاول التوسل إليه ببعض القواعد والقوانين التي تعينها في فتح مغاليقه، وكشف مستوره، وهو ما أسعى إليه في هذا المبحث.

ولعل أول مفتاح تراثي يمكن أن تستعمله هذه الدراسة لفتح ما أوصده ذلك التداخل هو تسمية المنامات، فقد أحالت عنوانات المقامات لدى جرار على طريقة تراثية مرتبطة بالمكان، حيث إن كثيرا من مقامات البديع والحريري ومن جاء بعدهما تسمى باسم المكان الذي وقعت فيه أحداثها.

وهكذا صنع جرار، فقد وسم عشرين مقامة باسم المكان الذي دارت فوقه قصة المنامة، وهي : ( الأسترالية – الأطلنطية – الإفريقية – الأمريكية – البحرية – البصرية – التركية – الحلبية – الحمصية – الدمشقية – الرومية – الصينية – الطهرانية – الغرناطية – القبرصية – الكوفية – المالطية – المقدسية – الهندية – اليمنية ).

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٨٢.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٥.

وهو على طريقة المقاميين القدامى يهتم بـــوصف المكان سواء أكان مفتوحا أم مغلقا، ضيقا أم واسعا، ويتأنق في الوصف خارجا عن هدف المنامة وملاحقا الطريقة المقامية التراثية، يـــقول في ( المنامة الغرناطية ) : " فالتفت حولي فإذا هي جنة من جنات الله في الأرض، ذات الطول والعرض، فرحت أتجول بين الجداول والبساتين، ودخلت إلى المباني الشاهقة، والأبراج الرائقة، وأخذت أمشي في القاعات المهيبة، والمجالس العجيبة، أتأمل نقوشها وزخارفها، وأحاور تليدها وطارفها، وتذكرت سكانها الأوائل، وبكيت مجدهم الزائل... ودخلت قاعة السفراء وبهو الأختين وساحة الأسود، ووقفت في الشرفات البديعية والأبراج المنيعة، ثم انتقلت على جنة العريف، ذات القصر الظريف، والجداول الصافية، والظلال الضافية، والأشجار الباسقة، والمناظر الرائقة، فأشبعت ناظري من حسنها الفتان، وأشفقت على خافقي من تلك الأشجان "(١).

على أن هذا الوصف يكشف عن تشظي العبارات نحو أكثر من موصوف وإن كانت داخل إطار مكاني واحد، فالكاتب يوزع أوصافه – بسرعة فائقة - على أكثر من منظر، ولا يقف عند مشهد مكاني محدد ويتوغل في وصفه، وهذا مظهر تأثري مستدعى من صورة المكان في المقامات التراثية.

ومما جاء على ذلك أيضا قوله في ( المنامة التركية ) " فنزلت في طريقي بقرية عند تخوم الروم، ذات شجر وفاكهة وكروم، تشقها ينابيع ماء زلال، وتحفها حدائق كأنها السحر الحلال، وتحيط بها جبال باسقة، وهضاب شاهقة "(٢).

وربما كسر جرار رتـــابة الوصف المكاني، وخفف من حدة ثباتـــه عن طريق بعض المجازات الموحيـــة، والعبـــارات القصيرة المتسمة بالحركـــة والحيويـــة كقوله : " فوجدت الأرض قد خلعت عباءتها الخضراء، واتخذت ملاءة بيضاء، وتنقبت بناصع الثلوج، فلا يستطيع أحد الخروج أو الولوج "(٣).

وقوله في ( المنامة العثمانية ) : " فنظرت إلى ناحية من الأرض فتراءى لي جبل يكاد يناطح النجم ويزاحم السحاب بارتفاعه، فهبطت فيه فإذا قصر عظيم لم أر مثله في قصور الأرض امتدادا واتساعا، وجمال صنعة وإبداعا "(٤).

وللمكان الضيق المغلق نصيب من وصف جرار، وإن كان لا يضاهي في كثرته والاهتمام

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٧١.
(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٥٥.
(٣) **المنامات الأيوبية**، ص٥٥.
(٤) **المنامات الأيوبية**، ص١٦١.

به وصف الأماكن المفتوحة، فمن ذلك قوله :" ثم دخل بي إلى حجرة فيها شاشات مختلفات، ومتشابهات وغير متشابهات، قلت : ما هذا يا أبا الطيب ؟ قال : إنها محطة فضائية أبث من خلالها شعري إلى العالم "[١].

وقوله : " وإلى جانبه حجرة صغيرة من الجليد الصلب محكمة البناء والترتيب، ذات سحر أخاذ وحسن عجيب "[٢].

وإذا كانت بعض المقامات قد كشفت عن مكان دوران أحداثها فإن عددا غير قليل من منامات جرار لا يستطيع القارئ لها تخمين المكان الذي حدثت فيه القصة، إما لأن المنامة لا تشير إلى شيء من ذلك كما في ( المنامة الحكمية – المنامة الخلخالية – المنامة الرياضية – المنامة السلطانية – المنامة الشهابية – المنامة الشيطانية – المنامة الصحفية – المنامة العنكبوتية ) أو لأن المكان خيالي لا وجود له على أرض الواقع كما في ( المنامة الفضائية – المنامة الكابوسية – المنامة المستقبلية ).

ولا يتوقف تقديم الأماكن في الخطاب المقامي لدى جرار عند الحاسة البصرية، بل " يتم بزج الأبعاد الحواسية الأخرى في تجسيد المكان "[٣] تأمل قوله : " تحف بنا أسراب الطيور، ويحيط بركبنا شجر السنديـــان والحور، والليل قد بسط عباءته، والنهار قد طوى ملاءته، وبينما نحن نحث الركائب ونحدو، وريـــاح الطريق تعزف وتشدو إذ أقبلت غيـــمة سدت الفضاء، وقرعت طبول الشتاء، فمن برق وهاج إلى رعد رجاج وماء ثجاج "[٤].

لقد تضافرت عناصر البصر والسمع واللمس والشم في استثمار واضح لطاقات الحواس للإيحاء بأبعاد المكان.

ولم تبلغ سطوة المكان في ( المنامات الأيوبية ) حدا يجعله يتفرد بالبطولة أو يشارك فيها كما صنع بعض المقاميين السابقين[٥]، وإنما كان التعامل مع المكان وفق معطيات توليه أهمية مائزة.

وعند محاولة استلال الزمن من قالب المكان وفك الارتباط بينهما يبرز الزمن المتشظي بوصفه الشكل البنائي الزمني المسيطر في مقامات جرار، ذلك الزمن الذي تخضع أبعاده " للتشظي

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٩٧.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٥٧.

(٣) **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، ص٤١٨.

(٤) **المنامات الأيوبية**، ص٦٥.

(٥) انظر : **المقامات المشرقية**، ص٤٥٦.

والتكسر وتجاوز كل إشارة زمنية يمكن أن تقود القارئ إلى التتابع "(١).

فالأحداث المقامية وقعت في المنام، وصاغها البطل على هيئة رؤى، وفي عالم الأحلام تذوب الأزمنة وتتمنع على الضبط، بحيث " تتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لا نهائية في التشكيل "(٢).

وحينما نقرر أن الزمن في ( المنامات الأيوبية ) كان يسلك الخط التبعثري فإن هذا لا يعني أن المؤلف فقد السيطرة عليه، إنه بوعي شديد يجيد التعامل مع هذه التقنية، لأن " التشظي بالمعنى الإيجابي للكلمة يتضمن نقلة من عالم تفتيت الأنا وانتثار القيمة إلى عالم قادر على أن يمنح الذات حرية لا نهائية، لا تقيدها حدود الشكل أو تحدها ضرورات التركيب "(٣).

وإطلالة سريعة على ( المنامة الكابوسية ) يتضح من خلالها أن جرارا استغل هذا الزمن ليكسب مساحة للحركة التأليفية ما كان ليـدركها لو تحيز إلى البناء التتابعي ( الكرونولوجي )، إذ إن هذا النسق ناهيك عن أنه " من أبسط أشكال النثر الحكائي "(٤) لن يمكنه من التلاعب بالأزمنة، والتحاور مع الحية، وعقد التهادن معها، لأن الزمن التتابعي الكلاسيكي يسير دون انحرافات، كما يحرص على " المنطقيـة والتناسب والسببية والتأثير "(٥).

وقل هذا الكلام عن أزمنة كل من ( المنامة الاستنساخية ) و ( المنامة الأطلنطية ) و(المنامة الإفريقية ) و ( المنامة الأمريكية ) و ( والمنامة البحرية ) و ( والمنامة البصريـة ) و(المنامة التركية ) و ( المنامة الجزرية ) و ( المنامة الحكميـة ) و ( المنامة الخلخاليـة ) و(المنامة الرومية ) و ( المنامة السلطانية ) و ( المنامة الشهابية ) و ( المنامة الصحفيـة ) و(المنامة الصينية ) و ( المنامة العنكبوتية ) و ( المنامة الفضائية ) و ( المنامة القبرصيـة ) و(المنامة الكوفية ) و ( المنامة المالطية ) و ( المنامة المستقبليـة ) و ( المنامة المقدسيـة ) و(المنامة الهندية ).

إنها أزمنة غير محددة، حرص الكاتب أن يخفي أي خيط يوصل إلى وقتها، مستغلا عالم الأحلام للتواري خلفه.

على أن الرؤى المنامية لدى جرار لا تحجب الزمن دائما، فيمكن - أحيانا - الاقتراب من

---

(١) مها القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص١١١.

(٢) **المرجع السابق**، ص١١١.

(٣) السيد فاروق، **جماليات التشظي**، الطبعة الأولى، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٥.

(٤) عبدالله إبراهيم، **المتخيل السردي**، الطبعة الأولى، المركز الثـقافي العربي، بـيروت، ١٩٩٠، ص١٠٨.

(٥) سمر روحي الفيصل، **التطور الفني للاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية**، الطبعة الأولى، دار النفائس، بيـروت، ١٩٩٦م، ص١٤١.

تحديد بعض أزمنة مقاماته، لكنه مجرد اقتراب - لا أكثر - لن تحظى من خلاله بتعيين زمن دقيق، ويلمس هذا في ( المنامة الأسترالية ) و ( المنامة الإعلامية ) و ( المنامة الإفرنجية ) و ( المنامة الحوارية ) و ( المنامة الرياضية ) و ( المنامة الشيطانية ) و ( المنامة الطهرانية )، حيث تضمنت إشارات تحيل إلى الزمن المعاصر.

وعند محاولة التعرف على الأزمنة التي مسحتها مقامات جرار، و النظر في كيفية تعامله مع الزمن الداخلي يتضح أن ( المنامات الأيوبية ) تفاوتت في المدد التي تغطيها، وقد كسبت مشروعية هذا التفاوت من خلال طبيعة الفن المقامي الذي يتيح مثل ذلك، فهو ليس كالقصة القصيرة التي تتسم بضيق زمانها، ولا كالقصة التي ينفتح فيها الزمن قليلا، ولا كالرواية التي يكون الزمن فيها طويلا يمتد أحيانا إلى أكثر من جيل، إنها كل ذلك فمساحة الحركة داخل بناء المقامة غير خاضعة لوقت صارم.

وقد استغل جرار هذه الميزة المقامية أحسن استغلال، فمقاماته وإن كانت في الغالب تقترب من أزمنة القصة القصيرة، لكنه تحلل من ذلك في مقامات أخرى تجاوزت إلى الأشهر والأعوام.

ومن المقامات التي يمكن أن نطلق عليها حكايات اللقطة الواحدة والتي يتساوى فيها زمن القصة مع زمن السرد ( المنامة الإفرنجية ) و ( المنامة الحمصية ) و ( المنامة الحوارية ) و ( المنامة الرياضية ) و ( المنامة الشيطانية ) و ( المنامة الصحفية ) و ( المنامة اليمنية ).

وهذا النوع من الزمن لا يضاهي المنامات التي يكون زمنها يوما أو أياما فهي كثيرة منها: ( المنامة الاستنساخية ) و ( المنامة البحرية ) و ( المنامة البصرية ) و ( المنامة التركية ) و ( المنامة الحكمية ) و ( المنامة الحلبية ) و ( المنامة الخلخالية ) و ( المنامة الدمشقية ) و(المنامةالسلطانية ) و ( المنامة الشهابية ) و ( المنامة الطهرانية ) و ( المنامة العرقوبية ) و(المنامة العثمانية ) و ( المنامة العنكبوتية ) و ( المنامة الفضائية ) و ( المنامة الكوفية ) (المنامة المقدسية ) و ( المنامة النعلية ) و ( المنامة الوائلية ).

وقد يستغرق زمن المقامة أشهرا أو سنوات، كما في ( المنامة الأسترالية ) و(المنامة الأطلنطية ) و ( المنامة الإعلامية ) و ( المنامة الأفريقية ) و ( المنامة الأمريكية ) و (المنامة الجزرية ) و ( المنامة الرومية ) و ( المنامة الصينية ) و ( المنامة الغرناطية ) و (المنامة القبرصية ) و ( المنامة الكابوسية ) و ( المنامة المالطية ) و ( المنامة المستقبلية ) و ( المنامة الهندية ).

وتتخذ المقامة مجموعة من الطرق لطي مثل هذه الأزمنة الطويلة، منها الخلاصة التي

تهدف إلى الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالكاتب " يعود بنا فجأة إلى الوراء ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية "(١)، وذلك كقوله في ( المنامة الهنديـــة ) : " كنت أيام الحداثة والشباب، أميل إلى الانعزال عن الأتراب، فما اتخذت صديقا، ولا لزمت رفيقا، وأمضيت صباي بين كتاب أنظر فيه، وبيت شعر أرويه، أحج إلى المدارس، وأتصدر المجالس، فما فتر لي عزم، ولا فارقني حزم، ولما اشتد عودي، وطال في الوطن قعودي، تملكني حب الرحلة، واتخذتها نحلة، فطرقت أبواب الأقطار..." (٢).

وغالبا ما يكون تسريع السرد عن طريق الحذف " وهو نـــوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها "(٣)، وكثيرا ما يكون الحذف معلنا، كقول جرار في ( المنامة الأطلنطية ) : " ورحت أجوب البحار، متقلبا من نهار إلى ليل ومن ليل إلى نهار، أصارع الأمواج، وأصانع البحر الثجاج، حتى وصلت بعد أربعة شهور "(٤).

وقوله في ( المنامة الرومية ) : " تغربت عن وطني نحو عقدين من الزمان في جزيرة منقطعة يقال لها سرنديب "(٥).

وقد يكون الحذف غير معلن، فلا تعرف بالتحديد الفترة الزمنية، كقول جرار : " وتطاولت الأيام والساعات، وانشغلت بهم وكالات الأنباء والإذاعات "(٦).

وكقوله في ( المنامة المستقبلية : " وعطفته ليأخذني إلى خارج حدود الزمان، فطفق يجوب ليالي وشهورا، وأزمنة ودهورا، حتى انتهى إلى بوابة منيعة "(٧).

**٤ - طبيعة السرد** :

إذا كان الحوار هو عصب المسرحية فإن السرد هو لحمة العمل القصصي، لأنه " الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق ليصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص مع الذات "(٨)، وهو لا يقتصر على هذه

---

(١) حسن بحراوي، **بنيـــة الشكل الروائي**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، ص١٤٦.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٢٠٨.

(٣) أ. مندولا، **الزمن والرواية**، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، الطبعة الأولى، دار صـــادر بيـــروت، ١٩٩٧م، ص٨٨.

(٤) **المنامات الأيوبية**، ص١٥.

(٥) **المنامات الأيوبية**، ص١٢٠.

(٦) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٣.

(٧) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٧.

(٨) طه وادي، **دراسات في نقد الرواية**، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٤٠.

الأدوار بل يضيف إليها كونه " الذي ينظم أحداثه وشخصياته، وبالتالي فضاءاته وأزمنته، ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبنى "[١].

وتكتسب المقامة خصوصية تجعلها تقف وسطا بين القصة والمسرحية، فالحوار فيها يزيد عن حجم الحوار القصصي ويقل عن الحوار المسرحي الذي يستغرق المسرحية كاملة؛ ولذا يجب التعامل مع هذا اللون وفق هذه الخصوصية، بمعنى أننا لا ندخل على هذا الفن وفق القواعد القصصية ولا ضمن القوانين المسرحية.

وهذا الكلام لا يفهم منه عدم الإفادة من تلك الأنظمة في دراسة العمل المقامي، فهذه الدراسة تصنع ذلك، ولكنه يعني توظيف تلك المنجزات بحذر شديد ؛ لأنها قواعد تدخل على هذا اللون من خارجه، مع عدم إنكارنا أنها تسهم بشكل كبير في قياس مستوى النتاج وتساعد على تقويمه.

والسرد في مقامات جرار له السطوة الكبرى فهو المتحكم في الحوار أيضا، بحيث لا يرد ألا ضمنه، ولم يستقل الحوار عن السرد حتى في المقامات التي كان له فيها القدح المعلى كـــ( المنامة الإفرنجية ) والمنامة ( الحوارية ).

ويعلل أحد الباحثين لهذا البنية المقامية بأنها إحدى نتائج النقل الشفهي الذي يعتمد على السماع لإدراكه، فيجبر على استعمال الربط السريع بين أجزائه[٢].

على أن ذلك لا يعني أن الحوار في ( المنامات الأيوبية ) لم يؤد أدوارا فاعلة، فهو قد أسهم بشكل واضح في تطوير الأحداث والسعي بها نحو حلقات جديدة، بالإضافة إلى أن الكاتب اتخذه وسيلة " يكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع "[٣].

وإذا كانت اللغة هي الأداة السردية التي يبدع من خلالها الأديب في أعماله[٤]، إذ بها يصب أفكاره و" تنطق الشخصيات، وتتكشف الأدوات، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب "[٥] فإن جرارا قد أولاها عناية كبيرة، فحرص فيما يتعلق بالمفردة على انتقائها وسلامتها من العيوب اللفظية.

---

(١) أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي**، الطبعة الأولى، دار الأمان للنشر والتوزيـــع، الربـــاط، ١٤١٧هـــــ - ١٩٩٦م، ص٤١٠.

(٢) محمد رشيد ثابت، **البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٣٩٥م – ١٩٧٥م، ص٨٧.

(٣) لاجوس أجري، **فن كتابة المسرحية**، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص٤١٠.

(٤) **انظر** : عبدالله رضوان، **الأعمال النقدية ( البنى السردية )**، الطبعة الأولى، دار الكندي، عمان، ١٩٩٥م، ص٤٩٠.

(٥) عبدالفتاح عثمان، **بناء الرواية ( دراسة في الرواية المصرية )**، مطبعة التقدم، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ص١٩٩.

فهي لفظة صحيحة اشتقاقيا، لا تدخل العاميـــة في بنيتها، ولم يحد عن ذلك إلا في ( المنامة المالطية ) التي استعمل فيها بعض الأمثال العامية، مثل ( فخار يكسر بعضه ) و ( امش الحيط الحيط وقل يا رب الستر ).

وألفاظه خالية من الدخيل فلا ترى أثرا للكلمات غير العربية إلا في ( المنامة الإفرنجية ) التي تسللت إليها كثير من الألفاظ الأجنبية، لكن هذا التسلل لم يكن لولا أن المقامة كانت تفتقر إلى ذلك افتقارا شديدا، فهي قد أسهمت - بشكل كبير - في توصيل الفكرة للقارئ.

وإذا كان الإغراب في الألفاظ من الأسس التي تبنتها المقامة منـــذ ولادتهـــا فإن ( المنامات الأيوبية ) قد حادت عن هذا المسلك فاستعملت ألفاظا مألوفة قريبة من القارئ العادي لا تحتاج عند قراءتها إلى استشارة قاموس أو معجم، وهي تستقطب ظلال المعاصرة الذي يعلق باللفظ، وتفيد من إيحائه، ومن ذلك قوله : " وطرت إليها على جناح السلامة، متأبطا **وثائق الهجرة والإقامة** "[(١)].

وقوله : " ولما استعرت نار المناظرة... نهض علقمة بن مرة الشيباني، وقاطعهما قائلا : أيها السادة الكرام، ائذنوا لي **بنقطة نظام** "[(٢)].

ويعرف المتنبي في ( المنامة الحلبية ) إحدى الغرف التي يسكنها بقوله : " هذه الحجرة هي حجرة **التحكم والسيطرة** على جميع ما في سائر الحجرات "[(٣)].

وعندما يشرح البطل لخالد بن الوليد بعض المستجدات الراهنـــة تطفح المعاصرة على لغتـــه فيقول : " لقد قرر العرب في مؤتمرات القمة أنهم جعلوا السلام خيارا استراتيجيا "[(٤)].

ويبدو التماسك في عبارات الكاتب على المستوى التركيبي، مع مراعاة تامة للقواعد النحوية أثناء الكتابة، بحيث لم تند عن المؤلف جملة واحدة خالف فيها القاعدة اللغوية، بل إنه أحيانا يغير في المثل العامي من أجل حراسة نسق النحو، كقوله : " الباب الذي يأتيك منه الريح أغلقه واسترح "[(٥)].

وإذا كانت المقامة العربية قد احتفلت بالمحسنات البديعية وأولتها عناية كبيرة منذ مطلع شمسها ومرورا بالتطورات التي لحقتها فإن جرارا لم يول هذا الجانب عنايته، فهو يقدم نصوصا سردية حديثة يراعي فيها ما يراعى في النص القصصي الحديث الذي ينبـــغي " أن يتجنب البهرجة

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٧.
(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٦١.
(٣) **المنامات الأيوبية**، ص٨٤.
(٤) **المنامات الأيوبية**، ص١٠٤.
(٥) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٥.

والتكلف والإغراق في المحسنات البديعية من سجع وجناس وطباق، إلا إذا وردت عفو الخاطر... وفي إطار من فنيـــة الأسلوب ومقتضيـــات الموقف "[١].

ولأن السجع هو الركيزة الأولى في الفن المقامي فقد وشح جرار مقاماته بأسجاع لم يلتزمها دائما، وإنما جاءت عباراته مراوحة بين السجع والترسل، وغالبا ما يلف السجع كلماته الأولى التي يستفتح بها المقامة ثم ينطلق متخففا منه في سائرها.

ولا يلحظ القارئ أن السجع في ( المنامات الأيوبية ) يسوق جرارا إلى حشو التركيب بلفظة زائدة أو إلى تقديم ما يستحق التأخير، لأنه متى ما شعر أن هذا المحسن سيدفعه إلى ذلك أهمله وتجافى عنه.

ويختلف حجم المادة المسرودة في ( المنامات الأيوبية ) من منامة لأخرى، فطورا يكون السرد لأحداث قصيرة، وحينئذ لا ضير لدى الكاتب من الإغراق في التفاصيل كما في ( المنامة الحلبية )، أو التوقف لرسم بعض ملامح صور شخصياته كما في ( المنامة الرومية ) أو وصف مشهد مكاني كما في ( المنامة العثمانية )، لكن تلك التوقفات لا تعدو أن تكون " استراحة في وسط الأحداث السردية "[٢].

وتارة تكون المادة التي سينهض السرد بحملها طويلة، وعندئذ لا مجال لأية استراحة من أي نوع، وإنما يحاول الكاتب - في جري محموم - ضغطها وفق البناء المقامي مفيدا من قدرته على التشكل بحسب الأفكار السردية، وهذا واضح في ( المنامة الأفريقية ) و ( المنامة القبرصية ).

وعلى أن المنولوج الداخلي من أبرز تقنيات قصة تيار الوعي الحديثـــة[٣]، وله أهميته في الكشف عن " النواحي النفسية والشعورية التي تعتلج في الأعماق الباطنية للشخصية "[٤]فإنه لم يظهر في ( المنامات الأيوبية ) إلا على شكل ومضات سريعة أثرت المشهد ولم توقف السرد، كقول البطل في ( المنامة الاستنساخية ) : " فوقعت عيناي على رجل أشيب ذي بشرة بلون البن المحروق وعينين متقدتين، وتراءى لي أنني شاهدت ذلك الوجه، فقلت في نفسي : كيف أعرف هذا الرجل وأنا أنزل هذه البلاد لأول مرة في حيـــاتي ! سبـــحان الله كم صغيرة هي هذه الدنيا ثم دنـــوت منه وقلت :... "[٥].

(١) **بناء الرواية ( دراسة في الرواية المصرية )**، ص٢٣٠.

(٢) حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، الطبعة الثانيـــة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م، ص٧٩.

(٣) انظر : آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيـــة – ســـورية، ١٩٩٧م، ص٧٦.

(٤) السيد محمد ديب، **فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور**، الطبعة الثانية، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م، ص٢٧٤.

(٥) **المنامات الأيوبية**، ص١١.

وحينما رأى أبو أيوب الهندي في ( المنامة الوائلية ) بعض المشاهد التي أثارت دهشته توقفت عجلة السرد لحظة - لخاطر دار في ذهن البطل - ثم أكملت المسيرة، يقول : " ثم قلت في نفسي : لا مجال لإضاعة الوقت، فهذه فرصة يجب اقتناصها حتى آخر لحظة، وكأس ينبغي احتساؤها حتى آخر قطرة، فابتلعت دهشتي، وتجرعت خيبتي وكظمت حسرتي، وتناولت أقلامي وقراطيسي وأخذت أستعد لتدوين مشاهداتي وتسجيل محاوراتي، ثم نهض رجل قصير..." [١].

وقد لا يسجل الكاتب في المنولوج الداخلي أية عبارة، ويكتفي بالإشارة إلى وجود حديث للنفس؛ لأنه حريص على تتابع الأحداث وعدم قطعها، وهذا واضح في ( المنامة الشيطانية ) التي يقول فيها الراوية : " أصابني الضجر ذات مساء، وحال **الهم** بيني وبين النوم، فأخذت أمشي في فناء الدار، فضاق بي، فخرجت بعيدا عن الدور، وأنا **أتفكر** في ما يجري ويدور، فقادتني قدماي إلى مكان ناء، على مسافة ميل أو يزيد، فنظرت فإذا ظلام دامس، وليل عابس، **فحدثتني النفس بالرجوع**، فلما هممت بإدارة جسمي إلى الوراء، إذا بيد تشدني من كتفي... "[٢].

ويحاول بعض النقاد الذين يتعاملون مع المقامة العربية وفق رؤية نقدية متطورة أن يتلمسوا البنية السردية المهيمنة على الفن المقامي من خلال استعارة نشطة وحيوية للمنجزات التي أدركها النقد العربي الحديث في مجال الدرس السردي.

ولا تخلو هذه المحاولات من اكتشافات تثير الدهشة وتبعث على الإعجاب، ولعل عبدالفتاح كليطو هو أول من ركب هذه الموجه، حيث حرف مسار التلقي الاستبعادي، وغيَّر مناطق التبئير،فتمكن بذلك من " استيعاب مجموع المقامات ومجموع مظاهرها وسماتها "[٣] من خلال اقتراح بنية سردية تكون هي أهم فعل من بين سلسلة الأفعال السردية، لقد اقترح بنية ( التعرُّف ) بوصفها العمل المميز للمقامة العربية[٤] ثم حاول التعارك مع المقامات التي لا تسير وفق هذه البنية[٥].

ويتعمق الدكتور عبدالله إبراهيم في فحص هذه البنية التعرُّفية من خلال دراسة إحصائية لبعض المجموعات المقامية، ثم يقرر أن " التعرُّف سواء تقدم أم تأخر هو مظهر أساسي وثابت من مظاهر البنية السردية "[٦].

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٢١٤.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٣٧.

(٣) نادر كاظم، **المقامات والتلقي**، ص٤٠٢.

(٤) انظر : **المقامات** : السرد والأنساق الثقافية ص١٠٢.

(٥) انظر : **المرجع السابق**، ص١٠٣.

(٦) **السردية العربية**، ص٢٣٣.

ولا يميل الدكتور ناصر موافي إلى هذه البنية، لأنها لا تستوعب مقامات البديع كلها، فهناك مقامات له لا تعرُّف فيها، ويقترح موافي بنية تعتمد على عنصري الاتصال والانفصال دون تركيز على علاقة عيسى بن هشام بأبي الفتح فحسب(١).

وعلى ما في هذا المقترح من حيطة منهجية ومن قدرة استيعابية لكنه فضفاض جدا بحيث يمكن من خلاله نظم الفن القصصي التراثي كله، وهذا مناف للخصوصية التي يحاول راسم البنية تحقيقها.

وإذا كانت بنية التعرف لم تستطع أن تهيمن على مقامات البديع فإنها في (المنامات الأيوبية) لا تشكل شيئا ذا بال، إذ الراوية يعرف البطل منذ المقامة الأولى وتستمر هذه المعرفة حتى آخر مقامة، ولم يبد البطل غير معروف بالنسبة للراوية ثم اكتشفه إلا في ثلاث مقامات هي : ( المنامة الشيطانية ) و ( المنامة الطهرانية ) و ( المنامة اليمنية )، وهي لا تشكل نسبة تذكر في مقاماته الأربعين.

ومن هنا أقترح بنية أحسب أنها تنتظم مقامات جرار كلها، وتحقق الخصوصية المقامية في آن، ويمكن أن تكون هذه البنية منطلقا للدراسة، ومفتاحا مقاميا يتسم بالتميز، وتتمثل هذه البنية في:

**يقظة ← نوم ← حلم ← استيقاظ**

إن هذه البنية الكبرى - التي روعي في تحديد بناها اختزال العلاقات قدر الاستطاعة للخروج بخيط سردي ناظم لهذا النتاج – تنسحب على كل المقامات التي ضمتها (المنامات الأيوبية) سوى مقامة واحدة ندت عن هذا النظام، بل ندت عن حدود عنوان هذه المنامات لافتقارها إلى حلم، تلك هي ( المنامة الطهرانيـــة ) التي تنكبت الخط المقامي ووجهت وجهها قِبَل حكايات ألف ليلة وليلة.

وعند محاولة تفكيك هذه البنية الكبرى إلى بنى صغرى للتعرف عن نمط كل بنية على حدة نجد أن بنية **اليقظة** ليست هي الجزء الأهم في المنامة وغالبا ما يشتمل هذا الجزء على إرهاصات تنبئية عن طبيعة الحلم.

وطول هذا البنية غير ثابت فتارة تكون في سطر أو سطرين كما في ( المنامة الأطلنطيـــة) و ( المنامة الإعلامية )، وطورا تكون في صفحة أو صفحتين كما في ( المنامة الأسترالية ) و ( المنامة الإفرنجية ).

وتفضي بنية اليقظة إلى بنية **النوم** التي - أحيانا - ينص السارد على الداعي إليه كما ( في

(١) انظر : **القصة العربية عصر الإبداع**، ص٧٩.

المنامة الأفريقية ) و ( المنامة البحرية )، وكثيرا ما يُدلِف هذه البنية دون كلام عن السبب الدافع إليه.

وتحتل بنية **الحلم** المرتبة الأهم في هذه البنى، فهي منطقة الثقل، وبها يتحقق هدف المقامة ؛ ولذا تشغل الجزء الأكبر كميا، ومن خلالها يحقق البطل ما عجز عن تحقيقه في حالة صحوه.

ومع بنية **الاستيقاظ** تنتهي محطات المنامة، فهي بمنــزلة الخاتمة الشعرية للقصيدة، ومع كل منامة يرد السبب الذي جعل البطل يستيقظ من نومه، وكثيرا ما كان السبب يشتمل على مفارقة مضحكة بين ما رآه في منامه وما يراه في صحوه.

وختاما آمل أن تكون هذه الدراسة قد كشفت عن روح جرار المقامية، تلك الروح التي تروغ بذكاء عن الألغام التي زرعها الهمذاني والتي وقع في فخاخها كثير ممن رام مسايرته وسلوك نهجه.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ / تموز ٢٠٠٧م

# المفارقة ذات المعطيات التراثية في ديوان" يمر هذا الليل "

د. ثناء نجاتي عياش *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٠/٣١ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/١١

## ملخّص

يعرض هذا البحث للمفارقة ذات المعطيات التراثية في ديوان " يمر هذا الليل " للشاعر الأردني حيدر محمود .لما ما في المفارقة من قدرة على إبراز التناقض بين التراث والواقع الذي بات مخيباً للآمال كما صوره الشاعر.

وحللت الباحثة نماذج تطبيقية دالة على أنماط هذه المفارقة وهي المبنية على نــص تراثي، والمفارقة ذات الطرف التراثي بأنواعها المختلفة كما تجلت في ديوانه .

وتطرقت الباحثة إلى الأنماط الأخرى للمفارقة التي ظهرت في ديوانه في أثناء تحليلها للمفارقة التراثيــة. منها على سبيل المثال المفارقة اللفظية والدرامية والسخرية ... الخ.

## Abstract

**Paradox in Haidar Mahmoud's collection**
**(Yamor Hatha alayal) This Night Passes**

This research displays the paradox that related to the heritage content which appears in the collection of Jordanian poet Header Mahmoud which called **(Yamor Hatha alayal) This Night Passes;** Whereas the paradox has the power to display the contradiction between the heritage and the reality , that became disappointing as the poet described it .

The researcher analyzed practical models that express these styles of paradox ,which based on the heritage text and the different kinds of paradox ,that appears in this collection.

The researcher also talked about the other styles of paradox, that appear in this collection during analytical process such as; verbal , dramatic and incongruity paradox .

* قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية.

**المقدمة :**

يدرس هذا البحث المفارقة ذات المعطيات التراثية في ديوان "يمر هذا الليل" للشاعر حيدر محمود [(١)] وغلب على هذا البحث الجانب التطبيقي لذا لم أُطل الوقوف عند الجانب النظري لمفهوم المفارقة وأنماطها ووظائفها في العمل الفني وسأكتفي بذكر موجز سريع لمفهومها ذي الصلة المباشرة بموضوع هذا البحث .

ويمكن القول إن المفارقة من المصطلحات الغامضة وغير المستقرة ومتعددة الأشكال بدليل كثرة تعريفاتها[(٢)]. فعلى سبيل المثال ذكر لها ميويك خمسة عشر تعريفاً في كتابه، وبين "أنها لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، ولا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر"[(٣)]. وصرفني هذا القول عن محاولة استقصاء تعريفات المفارقة، ولا مناقشتها فهذا مما يطول الكلام بشأنه، وقد يخرجني عن دائرة بحثي .

ومن أبرز خصائص المفارقة اعتمادها على التناقض الظاهري بين الكلام المذكور والمعنى المراد ؛ ولذا فإن قوامها تعبير" الدال عن مدلول يخفي مدلولاً آخراً متناقضاً معه، على نحو ما يقال لرجل سفيه (كم أنت ذكي) ! ويبدو المدلول المختفي معبراً عن حقيقة القول، ولكنه يظل ملتبساً إذ إن قصدية المتكلم يمكن التشكيك فيها، ولا تتضح إلا من خلال سياق ثقافي فكري مشترك بين منتج القول ومتلقيه"[(٤)] وهذا يعني أن القارئ شريك أساسي في صنع المفارقة، فهو مطالب باستنباط

(١) حيدر محمود شاعر أردني معاصر، ولد في الطيرة – حيفا في عام ١٩٣٨، تدرج في عدة مناصب في المملكة الأردنية الهاشمية منها : مستشار للقائد العام للقوات المسلحة الأردنية و مستشار لدولة رئيس الوزراء، ومدير عام دائرة الثقافة والفنون، ثم سفير الأردن في تونس لعدة سنوات، ووزير للثقافة، ومدير مركز الحسين الثقافي، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، واتحاد الكتاب العرب .حصل على جائزة ابن خفاجة الإسبانية في ١٩٨٦، تُرجم بعض شعره إلى اللغة الإسبانية .من مؤلفاته : الشعر الحديث في الأردن وألوان من الشعر الأردني . ومن دواوينه : يمر هذا الليل، و شجر الدفلي على النهر يغني، وأقوال الشاهد الأخير .ولمزيد من التفاصيل ينظر: **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، ج ٢، ص ١٩٤-١٩٥. والمشايخ، محمد حسن : **الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن**، مطابع الدستور، عمان، ١٩٨٩، ص ١٤١ .

(٢) ميويك، د.سي : **المفارقة وصفاتها**، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة : دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد، ١٩٨٧، ص٢٦– ٤٣ والدكتور سليمان، خالد: **المفارقة والأدب**، .دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٩٩، ص ١٤ – ٢١.

(٣) ميويك، **المفارقة وصفاتها**، ص ١٩.

(٤) رشيد، أمينة: "المفارقة الروائية والزمن التاريخي"، **مجلة فصول**، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، سنة١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م، ص ١٥٧.

المعنى المراد وعدم الاكتفاء بالوقوف عند ظاهر النص، وهذا يقتضي من المؤلف مده " بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن الذي يقف على بعد من المستوى الأول "(١) ولذا يمكننا توصيف المفارقة بأنها" لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين (صانعها وقارئها) يقدم فيها صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي لصالح المعنى الخفي "(٢) ولا يمكن للقارئ تحقيق الهدف المرجو منه إلا من خلال استعانته بما يتركه له المؤلف من إشارات تساعده على استنباط المعنى المراد .

ومن الأسباب الأخرى التي تشجع المبدع على الاستفادة من المفارقة إعانتها له على "الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة والدخول في آفاق الضبابية الجمالية والشفافية"(٣)وهي من الصفات المميزة للشعر الرفيع ؛ لأنها تتجاوز البعد الواحد والرؤية الأولية، وتكشف عن قدرة صانعها على استجلاء الواقع وما وراء هذا الواقع، وتكشف كذلك عن وعي درامي بالحياة وما تنتظمه من مفارقات ؛ لذا فهي آلية من آليات بناء النص الشعري(٤) .

وفي ذات الوقت تمنحنا المفارقة" فرصة التأمل فيما تقع عليه أعيننا،أو يتنبه عليه إدراكنا، مما يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغير، فيدفعنا للتبصر به، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمامنا وما بينها من اتصال أو تنافر "(٥). فبضدها تتمايز الأشياء ؛ولعل هذا الأمر يفسر حرص شاعرنا على ذكر الجوانب المضيئة من تراثنا بجانب بعض سلبيات واقعنا الراهن، تاركا المجال للقارئ ليدرك مقدار التناقض بينهما .

ونظرا لتعدد تعريفات المفارقة و تعدد أنماطها وتقسيماتها و درجاتها و طرائقها وأساليبها وتأثيرها وإلى موضوعها(٦). كان لا بد من اختيار نمط من أنماطها؛ ليكون محور هذا البحث،فجاءت المفارقة ذات المعطيات التراثية لتحقق هذا الغرض .

أما ديوان" يمر هذا الليل " فتميز ببروز المفارقة بشكل لافت بأنماطها المختلفة، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الديوان من شكل من أشكال المفارقة، لا بل وجدت قصائد بأكملها تقوم على

---

(١) إبراهيم، نبيلة:" المفارقة "، **مجلة فصول**،المجلد السابع، العدد الثالث و الرابع، سنة ١٠٤٨هـ/١٩٨٧م، ص ١٣٣.

(٢) نفسه، ص ١٣٢.

(٣) الرواشدة، سامح عبد العزيز: " المفارقة في شعر أمل دنقل"، **مجلة دراسات للعلوم الإنسانية**، المجلد الثاني و العشرون، العدد، السادس سنة ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م، ص٣٧٨٨

(٤) يوسف، حسني عبد الجليل : **المفارقة في شعر عدي بن زيد**. الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٥.

(٥) الرواشدة، المفارقة في شعر أمل دنقل، ص ٣٧٨٨.

(٦) سليمان، **المفارقة والأدب**، ص ٢٤ – ٢٦ .

المفارقة، واكتفيت بتسليط الضوء على المفارقة ذات المعطيات التراثية لتكون ممثلة للمفارقة في شعر حيدر محمود هذا من جهة، ومن جهة أخرى لتضمنها أنماطا أخرى من المفارقة سيتم إبرازها في أثناء التحليل في ثنايا هذا البحث.

ويعد ديوان" يمر هذا الليل" من أوائل دواوين الشاعر حيدر محمود بالنظر إلى سنة نشره(١٩٧٠) ويتكون هذا الديوان من تسع وعشرين قصيدة، وبلغ عدد صفحاته مئة وسبعا وأربعين صفحة . وتنوعت موضوعات هذا الديوان ما بين الموضوعات الوجدانية البحتة كما في قصائد : تظلين أنت الوحيدة ولماذا التقينا وأحبك وحين تبكي حبيبتي ...إلخ إلى الموضوعات ذات الصبغة الإنسانية كما في قصائد: يا أصدقاء واعترافات مقاتل ...إلخ .

وتغنى الشاعر بصفات المغفور له- بإذن الله - الملك حسين في قصيدة عنوانها "بطاقة حب إلى الحسين الإنسان " عبر فيها عما يكنه من محبة وتقدير للراحل الكبير . واختص الجيش الأردني بعدد من القصائد مجد فيها القوات المسلحة كما في قصائد:المجد للكوفية الحمراء، ونشيد الدروع...إلخ. وعبر عن حبه الشديد للأردن من خلال وصفه لنهر الأردن الذي أسماه " نهر الأنبياء " .

واستوحى أحداث نكبة فلسطين بدليل قوله في إحدى قصائد ديوانه (سأخبركم لماذا كانت النكبة) وعلى الرغم مما في حديثه من مرارة إلا أنه بدا متفائلا بدليل حديثه عن الذين يصنعون الفجروتوجيهه بطاقة حب إلى مدينة القدس عنونها بـ " يمر هذا الليل" بشّرها فيها بقرب التحرير والخلاص، وبدليل إرساله خمس بطاقات إلى الأهل في الأرض المحتلة حثهم فيها على الصمود والتصدي للأعداء .

ولم يغب واقع الإنسان العربي عن ذهن الشاعر عندما وجّه خمس بطاقات للألم وصّف فيها الوضع العربي الراهن أبلغ توصيف، وضمنها الحديث عن عجز الإنسان العربي، وعدم قدرته على فعل أي شيء إزاء انقلاب الموازين في عصرنا الحاضر كما في قصيدة (يا موسى لا تلق عصاك)التي بدت أقرب إلى صرخة صادرة من أعماق نفس مقهورة، لعلها تجد صدى في ضمير كل من يسمعها، لعلها تحرك فيه ما سكن وتدفعه إلى تغيير واقعة .

ولم ينس الشاعر الحديث عن عذابات الإنسان المعاصر ومعاناته بسبب تعقد الحياة المحطية به وكثرة منغصاتها مما أدى إلى إحساسه بالاغتراب؛ لذا جاءت قصائد : الغول .. الصمت وغريب وشمس الغربة لتعبر عن هذا المعنى .

**المفارقة ذات المعطيات التراثية:**

هي" تكنيك فني يقوم على إبراز التناقض بين بعض معطيات التراث وبين بعض الأوضاع

المعاصرة"[١] ويمثل التراث الذاكرة المختزنة عند الشاعر أو المخزون الاستراتيجي يستعين به عند الحاجة إليه، فتراث أي أمة يتميز بغناه، لذلك تتعدد صور الاستمداد منه، ولن يعدم الشاعر الوسيلة للاستفادة منه في تفسير بعض معطيات واقعه وعصره فهو" يستعين بالماضي لاستنطاق الحاضر" [٢]. وهذا يعني أن لجوء الشاعر إلى تراثه يقوم على الانتقاء والاختيار، فلو لم يجد في الحدث التراثي أو الشخصية التراثية التي استمد منها ما يشفي غليله لما استعان بها .

وقد يلجأ الشاعر إلى تراثه ليبوح بمكنونات نفسه التي لا يستطيع التعبير عنها بصراحة، فيحمل العناصر التراثية التي يحييها ما تنوء نفسه بحمله؛أنه" حين يتحدث على ألسنة شخوص يستحضرها من التاريخ إنما يمثل دور المتجاهل الذي يروي مجرد أحداث غابرة، لكن القارئ الواعي يستطيع إقامة خيوط تتواصل بين النصوص المتداخلة ليصل إلى إشارات صانع المفارقة"[٣].

وفيما يلي استعراض لأبرز أنماط المفارقة ذات المعطيات التراثية كما ظهرت في ديوان الشاعر حيدر محمود:

**المفارقة المبنية على نص تراثي :**

تقوم هذه المفارقة على اقتباس نص تراثي، لا يبقيه الشاعر كما هو، بل يحور فيه ليولد من هذا التحوير دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنص التي ارتبطت به الأذهان [٤]. ويمنح هذا التناقض بين النصين القصيدة تكثيفا دلاليا وإيحاء مؤثرا ناتجا عن استحضار النص التراثي، ثم قلب دلالته المعروفة للتعبيرعن موقف جديد، يوصّف من خلاله واقعه الراهن [٥] وتجلى هذا النمط من المفارقة في نص عنوان (ياموسى لا تلقِ عصاك) وتبدأ المفارقة منذ العنوان الذي حافظ فيه الشاعر على العناصر التراثية للحادثة (موسى والعصا والإلقاء) لكنه قلب الدلالة التراثية تماماً باستعانته بحرف النهي لا، فإذا كان النص القرآني يقول: ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ﴾[٦]بصيغة الأمر ألق ( افعل) فإن المطلوب عند الشاعر- بعد التحوير - أصبح الكف عن

(١) زايد، علي عشري : **عن بناء القصيدة العربية الحديثة،** مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٥٦.

(٢) شبانة، ناصر : **المفارقة في الشعر العربي الحديث،** دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢، ص ٢٢٤.

(٣) نفسه، ص٢١٥.

(٤) زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة،** ص١٧٠.

(٥) الزعبي، زياد: " تبسيط الخطاب الشعري، دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند حيدر محمود " ضمن كتاب **نص على نص،** منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢، ص٢٩.

(٦) الأعراف، آية ١١٧.

الفعل وعدم الإلقاء (لا تفعل). وجعل الشاعر عنوانه جزءاً من النص وبنى عليه، ليعلل طلبه الجريء وغير المتوقع، إذن لم يكن عنوانه بهدف التشويق أو التمهيد ...الخ مما هو متعارف عليه من وظائف العنوان ؛ لأن الشاعر أراد من عنوانه صدم القارئ واستفزازه لعل مثل هذا العنوان يحرّك ما سكن في أعماقه، وازداد استفزاز الشاعر للقارئ عندما قال: (هذا عصر السحر) فكيف لا يلقي موسى عصاه،وهدف الإلقاء -حينذاك- تحدي السحرة !!

وبنى الشاعر نصه على مجموعة من المفارقات الجزئية المتساوقة فيما بينها لتكون الصورة الكلية للمفارقة التي أراد إبرازها هنا،إذ يمكن للقارئ تصور موسى – عليه السلام - وهو يهم بإلقاء العصا، فيأتيه صوت الشاعر من وراء الستار ينهاه عن الإلقاء .

وافتتح الشاعر مشهده بجملة اسمية(هذا عصر السحر) ليبرز مقدار التشابه بين العصرين: عصر النص التراثي وعصره هو على الرغم من التباين الظاهري بينهما، واستعانته بالجملة الاسمية تبين أنه يقرر حقيقة واقعة لا متخيلة، وهنا تكمن المفارقة .

فعصر موسى– عليه السلام – تميز ببراعة القوم في السحر وتفوقهم فيه، أما عصرنا فظاهرياً لا سحرة فيه، ولا يتميز بتفوق السحرة بالمعنى المتعارف عليه للسحر والسحرة لكن في عصرنا شخصيات ومواقف تجعل اللبيب حيران، ويوجد فيه أناس لا يمارسون ألاعيبهم وحيلهم على المسرح أمام مجموعة من النظارة بحيث يسلبونهم عقولهم – كما يفعل السحرة – ولكنهم يقومون بأعمال لا تقل في مفعولها وتأثيرها على النفوس عن مفعول السحر.وعُرف السحرة في عهد موسى – عليه السلام – بأعيانهم وذواتهم وأعلنوا سحرهم، أما سحرة عصرنا فقد ذابوا في مجتمعاتهم بحيث لا يظهرون عياناً أمام الناس؛ ولذا استطاعوا أداء أدوارهم ببراعة من خلف الستار في مسرح الحياة. ودليلنا على هذا قول الشاعر :

يكفي أن تغلق عينيك
كي تشعر أن دماغك في قدميك
والأرض على كتفيك [١].

وكما يقول ميويك: يحجب المعنى الحقيقي في المفارقة" بمعنى لا يزيد عن كونه غير صريح، أو لا يقصد له أن يُفهم بشكل مباشر"[٢] لأن واجب القارئ استنباطه إما مما يقوله الشاعر أو من السياق الذي ورد فيه؛ ولهذا حافظ الشاعر على العناصر التراثية للحادثة ( موسى والعصا والحيات

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص٦٧.
(٢) ميويك، **المفارقة وصفاتها، ص** ٤٦.

والبحر والسحر) لكنه قلب المدلول التراثي لهذه الحادثة رأساً على عقب بإسقاطه بعض المعطيات السلبية لعصرنا عليها ومن ثم أفقد شخصية موسى الألق والحضور الذي أضفته عليه الحادثة التراثية، وبصنيعه هذا " أمست الضحية ليست مجرد شخصية تاريخية جامدة بقدر ما هي شخصية واقعية يُعمل فيها الكاتب معول الهدم والتشوية "[١]. ففي الماضي نفّذ موسى- عليه السلام – التعليمات؛ لذا حقق النجاحات المستحقة على الرغم من أنه كان يعيش في عصر السحر والتجبر والطغيان المتمثل في شخصية فرعون، وكان السحرة إحدى أدواته، والآن لو نفذ موسى- في عصرنا - التعليمات لما نجح، وكأن الشاعر يريد القول إننا نعيش في عصر أسوأ مما كان عليه الحال في عصر موسى .ويريد القول كذلك إن السحرة في زمننا أقوى وأعتى مما كانوا عليه في عصر موسى- عليه السلام -على الرغم من أن القرآن وصف فعل السحرة في ذلك الوقت بـ: ﴿وَجَاءوا بِسِحْرٍ عَظِيمٍ ﴾[٢] وشُهد لهم بالكفاءة والمقدرة بدليل قول فرعون ﴿ائْتُونِي بِكُلِّ سَاحِرٍ عَلِيمٍ﴾[٣] ومع ذلك فقد تفوق موسى- عليه السلام-عليهم بدليل قوله تعالى : ﴿فَلَمَّا أَلْقَواْ قَالَ مُوسَى مَا جِئْتُم بِهِ السِّحْرُ إِنَّ اللّهَ سَيُبْطِلُهُ﴾[٤] وبدليل إيمان السحرة وتهديد فرعون لهم كما قصّ ذلك القرآن الكريم .

وأدخل الشاعر عنصراً جديداً لم يكن له أثر يُذكر في الحادثة الأولى يتضح من قوله :

هاجت كل الحيتان
ونادت
يا موسى .. لا تضرب بعصاك البحر
فلن ينشق
ولن ينقض الطوفان
لا تلق عصاك
لئلا تلقفها الحيات[٥].

وهذا مظهر آخر من مظاهر تحوير الشاعر في النص القرآني بما يخدم رؤاه الفكرية،

(١) شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص ٢١٥.
(٢) الأعراف، آية ١١٦.
(٣) يونس، آية ٧٩.
(٤) يونس، آية٨١.
(٥) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٦٧-٦٨.

فالحيتان في زمن موسى–عليه السلام– غُيّب دورها عن مسرح الحدث على الرغم من وجودها، أما حيتان الحاضر فذات فعل مؤثر ونهت موسى عن الفعل، بل تحدته وحذّرته من الفعل، وجاء تكرار النفي ( فلن ولن) ليؤكد إصرارها على منعه.

وها هو الشاعر من جديد يقلب دلالة الحادثة التراثية إذ عندما ضرب موسى – عليه السلام – البحر انفلق، وكانت سببا في النجاة بدليل قوله تعالى﴿فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم﴾[1] وتبتلع كل ما يلقي إليها السحرة كما وصف القرآن الكريم، وكما سيتضح لنا بعد قليل . فهذه العصا الفاعلة والمؤثرة في النص القرآني تحولت إلى مجرد عصا لا حول ولا قوة لها، بل تلقفها الحيات انسجاما مع الموقف المقلوب الذي يعبر عنه الشاعر[2].

ولعل الشاعر رمز بالحيتان والحيات هنا لرووس الفساد والطغيان في العصر الحاضر التي ستقف بالمرصاد لأي عنصر يبحث عن الإصلاح حتى لو كان هذا العنصر هو الأنبياء أنفسهم؛ ليكني بذلك عن مدى استفحال خطر هذه الفئات في مجتمعنا،كما أنه يصور بطريق غير مباشر أن المعجزات تعجز عن الوقوف في وجه هؤلاء.

وكنى الشاعر عن اتحاد الحيتان واتفاقهم على رأي واحد بقوله (كل) لإفادتها العموم والشمول.فهم سيتصدون بكل ما لديهم من قوة ونفوذ لمن يحاول تهديد مصالحهم، وما أفدح المفارقة حينما تتفوق رموز الشر والطغيان على رموز النقاء والصفاء والخير،لا بل تصبح كلمتهم مسموعة،ولهم النفوذ والسلطة يسيرون دفة الأمور وفق ما يحقق مصالحهم.وكان الشاعر واقعياً عندما جسّد نفوذ هذه الفئة من الناس بهذه الصورة الموحية،فهو صورهم بصورة الواثق المطمئن الضامن لنتيجة أي فعل حتى قبل حدوثه،وفي هذا تصوير لمدى خطورتهم أيضا.

وبنى الشاعر مفارقته في المقطع الآنف الذكر من قصيدته على الدمج بين ثلاثة نصوص من سورتين مختلفتين هما (الأعراف،١١٧) و (الشعراء٤٣ و٦٣) وبرَع في توظيفهما في نصه بحيث دخلا في نسيج نصه، ولولا معرفتنا المسبقة بالنص القرآني لما شعرنا أنهما من سورتين مختلفتين .

وتكمن المفارقة كذلك في نتيجة الفعل في النصوص التراثية ونتيجته في نص الشاعر، وعندما نضع النتائج إزاء بعضها البعض ندرك فداحة المفارقة،وعمق إدانة الشاعر لعصره، فنتيجة

---

(١) الشعراء، آية ٦٣.

(٢) الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري ، ص٢٨- ٢٩ وينظر الكوفحي، ابراهيم : " توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود " ، **مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية** ، المجلد الثامن والعشرون ، العدد الأول ، سنة ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م ، ص٢١١.

إلقاء العصا في النص القرآني ﴿ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ﴾(١). والنتيجة كذلك﴿فَأُلْقِيَ السَّحَرَةُ سَاجِدِينَ﴾(٢) وجاء التعقيب الإلهي ﴿ فَوَقَعَ الْحَقُّ وَبَطَلَ مَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ﴾(٣) أما نتيجة ضرب البحر بالعصا فكانت ﴿ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾ (٤) والنتيجة كذلك وَأَنجَيْنَا مُوسَى وَمَن مَّعَهُ أَجْمَعِينَ ثُمَّ أَغْرَقْنَا الْآخَرِينَ﴾(٥) فالنتيجة تبين تفوق الإيمان وانحسار الكفر، أي غلبة الخير وتفوقه على عنصر الشر، وجاءت النتائج الآنفة الذكر عقب معركة خاضها معسكر الإيمان والخير بكل ما يمثله من قيم ومعانٍ .

وكما اتضح لنا فقد رسم الشاعر نتيجة مغايرة تماما للنتائج التراثية لتلك المعركة؛ لأنه يرى أننا نعيش في عصر يحمل في طياته كل المفارقات الممثلة لانقلاب القيم والموازين(٦)، وبمعنى آخر لو أتيح لتلك المعركة أن تحدث في عصرنا لما خرجت نتائجها عن تمرد البحر وعدم انشقاقه، والحيات ستلقف عصا موسى. وكأنه يريد القول إن قدرة موسى-عليه السلام- لا حول ولا قوة لها أمام سحرة عصرنا، فأدواتهم أكثر قوةً وتدميراً من أدوات السحرة في عصر-موسى عليه السلام – وهذا يعني أن الشاعر قلب دلالة الحيات أيضا، فالحيات المعاصرة ستلقف عصا موسى، بينما الحيات التراثية لم تفعل ذلك، فالشاعر هنا لا يعنيه تسجيل الحادثة التراثية بمقدار ما يعنيه التعبير عن ذاته ودوافعه تاركا لقارئه إعادة إنتاج الماضي بما يتساوق والحاضر(٧).

وكما بدأ الشاعر المقطع السابق من قصيدته بقوله :(يا موسى لا تلق عصاك)ختمه بقوله: (لا تلق عصاك.لئلا تلقفها الحيات) متبعاً البناء الدائري الذي يقوم على ابتداء الشاعر النص بموقف معين أو لحظة نفسية ثم العودة إليه ثانية ليختتم به، ولهذا نراه يكرر الفكرة نفسها(٨).

ويلفتنا في هذه القصيدة كذلك توظيف الشاعر لحرف النهي (لا) إذ كرّره ثمانِ مرات بما فيها العنوان، وكأن حرف النهي بات لازمة يكررها الشاعر في أثناء حديثه عن كل أمر يصدم القارئ صدمةً كبرى، وخصوصاً عندما يحدثنا عن انقلاب الموازين في عصرنا، وتحول رموز الطُهر والنقاء إلى رموز للانزلاق والضعف والتخاذل. خذ مثلاً قوله :

(١) الأعراف، آية ١١٧.
(٢) الشعراء، آية ٤٦.
(٣) الأعراف، آية،١١٨.
(٤) الشعراء، آية، ٦٣.
(٥) الشعراء، آية ٦٥ – ٦٦.
(٦) الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري، ص٢٩.
(٧) شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص ٢١٥- ٢١٦.
(٨) غنيم، كمال أحمد، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، : مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٢٩ – ٢٣٠.

لا تسأل كيف يصير شعاع البدر

أحذية لبنات الليل

أو كيف تصير خيوط الشمس

جوارب للمنزلقات[١].

وأدى التقابل بين طرفي المفارقة في المقطع السابق وظيفة انفعالية كبرى، " فالتوتر الناشئ من المفارقة يزداد حفزاً كلما ازداد التباين بين حديها"[٢]. ولولا المفارقة لما استطاع الشاعر الجمع بين أعلى شيء (شعاع البدروخيوط الشمس) حيث الضياء والجمال والنقاء وحيث هالات من البهاء والرونق وبين أدنى شيء(أحذية بنات الليل وجوارب المنزلقات) حيث الانحراف والسقوط والهوان.وحتى لا يبادر المتلقي بالاستهجان سبقه الشاعر بقوله ( لا تسأل)لأنه لا مجال للسؤال أو الاستهجان في عصر انقلاب الموازين هذا .

وعمّق الشاعر من مفارقته عندما بيّن أن فتح الفم مجرد فتح الفم بات غير مسموح به حتى لو رأيت أعز المقدسات تنهار أمام ناظريك، كما يتضح من قوله:

لا تفتح فاك، إذا ما نادى

خمّار لصلاة الفجر [٣].

واختار الشاعر صلاة الفجر لما توحيه من نقاء وهدوء ووقار وطمأنينة ؛ لأنها تؤذن ببداية يوم جديد، فلنا أن نتخيل ماهية ذلك اليوم الذي أعلن عن بزوغه خمّار!! والمفارقة الأليمة في اجتماع كلمة خمّار مع صلاة الفجر في سياق واحد "فيبدو حسن أحدهما بازاء قبح الآخر، أو يبدو قبح أحدهما بإزاء حسن الآخر"[٤]. والصدمة في صيغة المبالغة ( فعّال ) لما فيها من مداومة على الفعل وكثرة حدوثه، وفي هذا إدانة صريحة وقاسية من الشاعر لعصره ولأبناء عصره .

وهكذا تتوالى المفارقات الصادمة للمتلقي من جهة، والمُدينة للواقع من جهة أخرى، لتعلل سر تعامل الشاعر السلبي مع الرموز التراثية في المقطع السابق من قصيدته، حتى لا يظهر أمامنا بصورة المتجرئ على النص التراثي، أو المتطاول على الأنبياء .

وإذا كان الشاعر بدأ قصيدته بعنوان يحمل في طياته الكثير من الألم والإحباط ختم قصيدته

---

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٦٨.

(٢) الرباعي،عبدالقادر: "صور من المفارقة في شعر عرار "، ضمن كتاب **بحوث عربية مهداة إلى الدكتور محمود السمرة**، تحرير: د. حسين عطوان و د.محمدحور، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦، ص٣٠٧.

(٣) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٦٩.

(٤) الرواشدة، المفارقة في شعر أمل دنقل، ص ٣٧٨٨- ٣٧٨٩.

بعبارة باتت النتيجة الطبيعية في عصر انقلاب الموازين هذا، ولا تخلو من مرارة ساخرة :

هذا زمن لا يرحم

فاسكت تسلم[١].

وختمها بالجملة الاسمية ليقرر واقعاً وحقيقة ثابتة ودائمة لا مجال لتغييرها، ونسب الحدث فيها إلى الزمن من باب المجاز العقلي؛ ليكون هذا أبلغ في إدانة عصرنا، وليتوج سلسلة المفارقات التي تضمنتها قصيدته بجملة تحدث " أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً "[٢].

واستوحى الشاعر قول أبي بكر الصديق المشهور" احرص على الموت توهب لك الحياة "[٣] في قوله :

المدلجون غربوا

والمدلجون احترفوا الموت

ليصنعوا الحياة

ما أجمل الموت الذي يفضي إلى الحياة

والهول عندما يكون في ركوبه النجاة [٤].

ويتضح لنا أن الشاعر حافَظَ على دلالة النص التراثي، كما أنه حافظ على السياق الأول الذي قيل فيه، فأبو بكر الصديق قال ما قال في سبيل الحث على الاستشهاد في سبيل الله، وعدم التكالب على الدنيا، وهذا يعني أن الشاعر تعامل تعاملاً إيجابياً مع معطيات النص التراثي واستعان به ليبين مدى التوافق والانسجام بين ما قاله أبو بكر وبين ما اختارته فئة من أبناء عصرنا ؛ لأنها فهمت قول أبي بكر قولاً وفعلاً، لذلك وصفهم بالذين يصنعون الفجر، والطريف في الأمر أن أبا بكر الصديق بنى قوله السابق على المفارقة كما سيتضح لنا بعد قليل .

وبدأ نصه بعنوان يحمل من الرصيد النفسي والشعوري الشيء الكثير،إذ حمّله كل ما يحلم به هو وأبناء جيله من وجود فئة ستصنع الفجر؛لذا استحقت أن يطلق عليها وصف الرجال(قولاً وفعلاً) بدليل قوله:

يا رب كن مع الرجال

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٧٢.

(٢) ميويك، **المفارقة وصفاتها**، ص ٦٣.

(٣) العقاد، عباس محمود :**عبقرية الصديق**، المكتبة العصرية، بيروت، ص١٣٩.

(٤) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٧٢.

كن مع الذين يصنعون الفجر[1].

واستطاع الشاعر إعادة صياغة قول أبي بكر صياغة جديدة مع محافظته على دلالته الأصلية بقوله :( ما أجمل الموت الذي يفضي إلى الحياة). ولو قرأنا النص السابق مجرداً من سياقه لأثار استغرابنا توسط الموت بين صيغة التفضيل أجمل وبين الحياة بل كيف يمكن للموت أن يكون جميلاً؟ والموت هو الموت كما وصفه سبحانه بالمصيبة في قوله :﴿ فأصابتكم مصيبة الموت ﴾[2] ولكن الشاعر ومن قبله أبو بكر لا يتحدثان عن الموت التقليدي إنه موت آخر، إنه الموت المفضي إلى الحياة، الموت الواهب للحياة .

وعمّق الشاعر دلالة المفارقة المتضمنة في قول أبي بكر بقوله:(والمدلجون احترفوا الموت) فهذه الفئة من الناس ذابت الأنا عندهم في الآخر، ولم يعد للأنا محل في وجدانهم لأنهم لا يبحثون عن مجد شخصي، فهم تساموا فوق ذواتهم لذلك احترفوا الموت، فالموت باتَ بالنسبة إليهم حرفة، أي وسيلة للكسب والحياة، وفي هذا إيحاء بصفتي الاستمرارية والانتظام، وهنا تأتي المفارقة لتمجد عظيم صنع هذه الفئة، لبيان أنه لا يقوى على فعل ما فعلوا إلا ذو حظ عظيم، فهؤلاء احترفوا حرفة لا يحترفها كل الناس، احترفوا حرفةً مغايرةً لما يحترفه الناس، وهنا مكمن المفارقة غير المتوقعة، فعندما نسمع كلمة الاحتراف يتبادر إلى الذهن وسائل الكسب التقليدية من صناعة وتجارة ... الخ، أما أن يأتي ذكر الموت في سياق الاحتراف فلا يخطر بالبال، ولا يُتوقع حدوثه إلا في سياق صناعة الفجر . وقبل أن يزول تأثير المفارقة عن القارئ يأتيه صوت الشاعر معللاً له سر احترافهم الموت بقوله:( ليصنعوا الحياة). وأظن أن قول الشاعر (ليصنعوا الحياة) قد أضعف إلى حد ما من قوة نصه،إذ كان بإمكانه حذفها لأنها مفهومة ضمناً من قوله: (ما أجمل الموت الذي يفضي إلى الحياة) أو لعله أراد بذكرها وضع الدلالتين معاً إزاء بعضهما بعضاً ليعمق المعنى،ومن باب تأكيد عظيم صنع هذه الفئة. (احترفوا الموت ليصنعوا الحياة) لاحظ احتراف الموت مقابل صناعة الحياة ولاحظ الموت مقابل الإفضاء إلى الحياة في ( ما أجمل الموت الذي يفضي إلى الحياة).

وتضمن القول السابق مفارقة أخرى غير معلنة تدين الطرف المقابل لهذه الفئة. وهي الأغلبية الذين احترفوا الحياة، وحرصوا عليها، لذلك مكثوا في أماكنهم لا يفعلون شيئاً !! لذا لم يشاركوا في صناعة الفجر ولا الحياة. ومن خلال هذه الثنائية المتضادة تولدت المفارقة.

---

(١) نفسه، ص ٢٦.

(٢) المائدة، آية ١٠٦.

وبرَع الشاعر في اختيار عنوان نصه (الذين يصنعون الحياة) وفي توظيفه بطريقة مؤثرة ؛لأن القارئ بمجرد أن تقع عيناه على العنوان سيقفز إلى ذهنه مجموعة من التساؤلات:من الذين يصنعون الفجر؟ما صفتهم ؟ما عملهم؟وأي فجر قصد الشاعر؟ وكيف يصنع الفجر؟لذلك جاء جواب الشاعر بالجملة الاسمية(المدلجون غربوا) وبتكرارها(والمدلجون احترفوا الموت) للدلالة على ثباتهم على موقفهم وتحملهم الصعاب كافةً في سبيل تحقيق هدفهم ؛ لذلك سوف يستعذبون الألم المفضي إلى النجاح، وهذا يعني أن الشاعر أسقط دلالة النص التراثي على الطرف المعاصر من مفارقته، بحيث جعله هو هو دون أن يذكر ذلك صراحة معتمداً على فطنة القارئ .ورسم الشاعر ملامح الطرف المعاصر كاملة ولم يشر إلى ملامح الطرف التراثي صراحة، وبدا لنا كأنه يتحدث فقط عن حدث معاصر ولكن القارئ بوعيه وثقافته يدرك أن ما وراء النص الظاهري نص تراثي هو الأساس، والمنطلق للنص المعاصر .

وإذا كان النص التراثي جاء بصيغة المفرد:" احرص على الموت توهب لك الحياة " فإن الشاعر عمّق من دلالته بإلحاحه على توظيف صيغ الجمع (المدلجون، غربوا، احترفوا، ليصنعوا، هؤلاء ينسجون، يزرعون ) للدلالة على العمل الجماعي وأهميته فهم فئة آمنت بهدفها وضحّت في سبيل تحقيقه .وبذا يكون الشاعر حوّل الخطاب الوارد في قول أبي بكر من صيغة المفرد ( احرص _ لك ) إلى صيغة الجمع (احترفوا_ ليصنعوا) لإفادة العموم، فالخير الناتج عن نجاح هذه الفئة في مهمتها لن يقتصر عليها وحدها، فبموت الفرد حياة للجماعة .

كما أن الشاعر كرّر كلمة (المدلجون) وكأنه أراد التغني بذكرهم،والتلذذ بالحديث عنهم هذا من جهة،ومن جهة أخرى ليعلي من شأنهم وتعظيمهم ؛ لأنهم يقومون بعمل لا يقوى عليه كثير من الناس .

وتتضمن كلمة (المدلجون) كناية وإدانة مريرة لواقع الشاعر وإن بدت ظاهرياً متناسبة مع العنوان لأن الفجر لابد أن تسبقه الدلجة . والدلجة هنا تكني عن مقدار التضحية التي قامت بها هذه الفئة،واستعدادها لتحمل الصعاب كافة في سبيل إنجاز عملها، وتحقيق حلمها . أما الإدانة فتتمثل في اضطرار هؤلاء الفتية للعمل ليلا على الرغم من مشروعية عملهم، شأنهم شأن من يقوم بعمل غير مشروع فيستتر في ظلمة الليل!.

ولعلنا نلمح ملمحاً دينياً في قول الشاعر (المدلجون) لعله استوحاه من قول الرسول عليه الصلاة والسلام: ((عليكم بالدلجة فإن الأرض تطوى بالليل)) [1] فلذلك عملهم مبارك، لأنهم التزموا قولاً وفعلاً بما حثَّ عليه الصلاة والسلام، لذلك سيحققون الإنجازات .

(١) أبو داود،سليمان بن الأشعث السجستاني (٢٧٥هـ/٨٨٩م): **سنن أبي د اود**، بيت الأفكار الدولية، ١٩٩٠.

وحرصاً من الشاعر على تعميق المعنى الذي استوحاه من قول أبي بكر الصديق، ليتمم جوانب المفارقة في نصه استعان بالاستعارة ثم بالمفارقة . في قوله :

وهؤلاء، ينسجون من خيوط الليل ثوباً للصباح ..
ويزرعون الشوك
كي يطلع في أوانه الأقاح[1].

بتجسيده ظلام الليل بالخيوط التي تنسج وبتشبيهه الصباح بالكائن الحي الذي يحتاج إلى الثياب، ثم جاءت الكناية المفهومة من قوله (ينسجون) لتتمم جوانب الصورة المشرقة التي رسمها لتجسد عمل هؤلاء الفنية، فالنسج بحاجة إلى دقة ومهارة وجهد في صناعته خصوصاً إذا كان النسيج في الليل، إذن تضافرت الاستعارة والكناية للتعبير عن الفعل ونتيجته، فالفعل النسيج ليلاً ينتج عنه ثوب الصباح، وهكذا تحقق صناعة الفجر .

أمّا المفارقة فتتمثل في قوله :( يزرعون الشوك) فعندما نقرأ الزراعة يتبادر إلى الذهن أي شيء يُزرع ما عدا الشوك فالشوك يُقلع ولا يزرع، والذي يُزرع ما فيه مادة الحياة والجمال في ما يؤكل ويقيم حياة الإنسان، وفي ما يتمم الجمال في نفس الإنسان. وبما أنها مفارقة غير متوقعة سارع الشاعر إلى التعليل بقوله: (كي يطلع في أوانه الأقاح) .

وبما أن هذه الفئة لا تزرع ما يزرعه الناس، بل يزرعون ما لا يقوى عليه إلا الصفوة، يكون حصادهم مختلفاً، بل حصاد من نوع خاص يليق بزراعتهم. ولا يمكن للشوك أن يزرع إلا إذا كان مفضياً إلى الحياة والحرية والنور. ولولا هذا لبدت لنا كلمة الشوك متضادة مع سياقها. فكيف للشوك أن يتوسط الزراعة وبروز الأقحوان؟لاحظ كيف جمع الشاعر بين الشوك والأقحوان،ولاحظ كذلك ظهورالأقحوان من الشوك،فالشوك رمز إلى التضحيات التي قامت بها هذه الفئة وصعوبة عملهم،ورمز بالأقحوان إلى نتيجة عملهم. إذن جمع الشاعر بين القوة القادرة على الردع المتمثلة في الشوك وبين الجمال المصان بالشوك المتمثل في الأقحوان، وبذلك تجسدت ثنائية الموت والحياة فيما قاله.

ويرجح أن قول صفي الدين الحلي:

| | |
|---|---|
| لا يمتطي المجد من لم يركب الخطر | ولا ينال العلا من قدم الحذرا |
| ومن أراد العلا عفوا بلا تعب | قضى ولم يقضِ من إدراكها وطرا |

قد خطرت بذهن الشاعر وهو يبني مفارقته في مقطعه السابق .

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٢١.

**المفارقة ذات الطرف التراثي:**

وفيها يقابل الشاعر بين طرف تراثي وطرف آخر معاصر. ولها أنماط منها:

تصريح الشاعر بملامح الطرف المعاصر نافيا عنه كل إيجابيات الطرف التراثي، الذي يلقي بظلاله على الطرف المعاصر المتناقض معه دون التصريح بملامح الطرف التراثي "ومن خلال التفاعل العميق بين الملامح الحقيقية المضمرة والملامح المعاصرة تبدو المفارقة فادحة وأليمة"(١). ويمثل هذا النوع من المفارقة قول الشاعر :

أن نكتب شعراً هذا اليوم
أن نكتب نثراً أو
نلقي موعظة في مقهى أو جامع
أو نمشي مثلاً نهتف في الشارع
الثأر الثأر
أمر يشبه بنت هوى
تتعرى في سوق خضار(٢).

ويصور الشاعر في مقطعه السابق فداحة سوء الحال والمصير الذي آل إليه واقعنا الحالي، بمجموعة من المفارقات لا تخلو من مرارةٍ عميقة، فكيف يمكن تشبيه كتابة الشعر أو النثر أو إلقاء الخطب ببنت هوى تتعرى في الشارع، لولا أن الشاعر فقد أمله في تغيير واقعه إلى الأحسن، وتصدمنا مفارقة الشاعر في اقتران الجامع بالمقهى، وتساويهما وشتان بين دلالة الاثنين، وكذلك تبدو كلمة مقهى غريبة لتوسطها بين كلمتي موعظة وجامع فالموعظة تتناسب مع الجامع لكنها تتقاطع مع المقهى،وزاد الشاعر صورته قتاماً وإيلاماً عندما بنى مفارقته على التشبيه عندما شبّه إلقاء الموعظة ببنت هوى، ولا يحدث مثل هذا الأمر إلا في مجتمع تبلدت مشاعره، وما عاد يحرك ساكنا إزاء ما يحدث في واقعه ولولا أن الشاعر يدين واقعه، المعاصر ويهدف إلى تعرية أبناء مجتمعه لما جرؤ على وضع لفظ الجامع في سياق هكذا. وبقوله السابق جرّد الجامع من كل معانيه التراثية المقدسة، والمفارقة أيضاً في فقدان الجامع في واقعنا المعيش دوره وتأثيره الديني والتعبوي الذي كان يؤديه على مر العصور.وتتوالى إدانات الشاعر لواقعه الذي يحاول تغطية ضعفه وخوره بالتغني بالأمجاد الزائفة، والتضليل الإعلامي وإتقان فن الكلام ولا شيء غيره. مما نتج عنه شخصية سلبية ترفض التعايش مع واقعها، بل سئمت ما تراه وما تسمعه. كما يفهم من قوله :

---

(١) زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ١٥٨.

(٢) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٩١ – ٩٢.

سأدير اليوم مفاتيح المذياع
لأسمع لغة غير عربية
حتى لا أسمع موعظة، تُلقى، أو أمنية .
أو تهديداً بالثأر، يصك، يمزق لي سمعي ..
فجميع مواعظنا بلهاء .
تافهة، ،، وأمانينا جوفاء .
ماذا لو جربنا أن نصمت لو مرة .
وكسرنا الأقلام .
عار أن نبقى تجار كلام [(١)].

وكأن الشاعر يرنو إلى قوله تعالى :﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا لِمَ تَقُولُونَ مَا لَا تَفْعَلُونَ كَبُرَ مَقْتًا عِندَ اللَّهِ أَن تَقُولُوا مَا لَا تَفْعَلُونَ ﴾[(٢)].

والشاعر هنا اكتفى بتوصيف الطرف المعاصر لمفارقته، وبيّن أبرز ملامحه التي تتقاطع مع الطرف التراثي، الذي لم يذكره اعتماداً على فطنة القارئ، وقدرته على إدراكه، فنحن أحفاد الآباء الأوائل الذين كان للكلمة عندهم مفعول السحر، الذين إذا قالوا فعلوا، والذين صمتوا أكثر مما تحدثوا لذلك حققوا الإنجازات. أما نحن !!!

وتتوالى مفارقات الشاعر فهو لا يريد سماع اللغة العربية التي باتت في نظره لا تعني إلا الكلام الأجوف الخالي من أي دلالة، وأي فعل مؤثر، وبنى مفارقته على الاستعارة عندما صوّر المواعظ بالبلهاء والأماني بالجوفاء، فالمواعظ التي كانت ذات يوم مؤثرة، وكانت تؤجج النفوس حماسة واشتعالاً، بل كان قادة الجيوش يحرصون على إلقاء الخطب والمواعظ قبل خوضهم معاركهم، إدراكاً منهم لأهميتها باتت في واقع الشاعر المعاصر لا تبعث إلا الاشمئزاز . ومن منا لا يذكر استعانة سعد بن أبي وقاص بالخطباء في معركة القادسية. إذن اللغة هي اللغة والمواعظ هي المواعظ لكن المتلقين ما عادوا هم هم، النفوس تغيرت، وإلا كيف نبرر نجاح اللغة والكلام فيما مضى وفشلها الآن ! إذن أسهمت المفارقة في الجمع بين الماضي والحاضر الذي لا يمكن له أن يجتمع بهذه الطريقة لولا مفارقة اختلاط الزمكانيات[(٣)]، زمكانية معاصرة (معلنة) وأخرى تراثية (غير معلنة).

---

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٩٢.
(٢) الصف، آية ٢ – ٣.
(٣) شوقي، سعيد : **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**. ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٦٦ – ١٦٧.

وبلغت المفارقة قمتها عندما صوّر الشاعر التهديد بالثأر يمزق له سمعه، حتى التهديد بالثأر الذي ينبغي أن يكون موجها للأعداء، لما فُرِّغ من مضمونه بات يرتد على أبنائه فيمزق آذانهم، وفي اختياره لكلمتي (صكّ، مزّق) ما يدل على شدة المعاناة والألم لأن الصك يدل على الدفع بقوة، وكذلك التمزيق يدل على الشق بقوة، إذن ولّد التنافر بين القول والفعل المفارقة، وأسهم في تصوير واقعنا على حقيقته دون رتوش وأبرز عمق الهوة بين المنطوق وواقع الحال.

واستعان الشاعر بمفارقة عكس المتوقع ليصور ما يصدر عنا من أفعال وما تعقبه من نتائج في قوله :

نتلو آلاف الدعوات

ونصلي لله تعالى

كي ينجينا من ذل النكبات

لكننا والحالة مُرّه

ما زالت تقتلنا الحسرة [١].

ففي هذا النوع من المفارقة" يكون عمل بناء منطوق العبارة في اتجاه، تشير كل مفرداته اللغوية إلى نهايته بمعنى معين مرتقب، لكن النتيجة تكون مخيبة للآمال إذ فجأة ينتهي بمعنى مخالف تماماً، لاتجاه عمل منطوق العبارة"[٢] وبما أن الفعلين (نتلوونصلي) خاليان من الفعل القادر المؤثر،لذلك لانتوقع أن تكون النتائج مغايرة لما قال الشاعر.كيف يمكن لمن يقوم بالفعل نفسه ولا يغيره أن يتوقع نتيجة مغايرة فالفعل هو هو لم بتغير بدليل قوله آلاف الدعوات. والخطأ هو الخطأ لم يُصوّب إذن النتيجة (تقتلنا الحسرة) وفي قوله (ما زالت) يوحي باستمرارية المعاناة وصوّرها تقتل ليكني بذلك عن شدة المرارة. وتكمن المفارقة في رأي الشاعرفي تعامينا عن طريق النجاح الذي أعلنه الله – سبحانه وتعالى - لنا، والذي جرّبه أجدادنا فنجحوا، فالمشكلة فينا :

وطريق النصر – كما قال الله – على الأعداء .

مصبوغ بدم الشهداء[٣].

وبدأ الشاعر قوله بالجملة الاسمية لإفادتها الديمومة الثبات وأسند القول إلى الله سبحانه وتعالى ليبرز مدى تقاعسنا عن اتباع ما أمر الله به.ولبين أن الفعل والتضحيات في سبيله هي التي تحقق الإنجازات وليس الدعوات فقط التي هي حيلة الضعيف؛ ولهذا فإن ما تفضي إليه المفارقة في قوله

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٩٤.

(٢) شوقي، **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**، ص ٢٦٤.

(٣) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٩٤.

السابق مبرر.

والشاعر يعقد مقارنة ضمنية بين موقف أجدادنا الذين أدركوا أن النصر على الأعداء كما وصفه سبحانه، فالتزموا به قولاً وفعلاً فحققوا الإنجاز تلو الإنجاز، أما نحن الأحفاد فالتزمنا به قولاً لا فعلاً فجنينا الهزيمة تلو الهزيمة، والمفارقة بين الفعلين وبين النتيجتين. المفارقة إذن في مخالفتنا لأمر الله ونحن ندعي أننا نصلي لله وندعوه لكي ينصرنا، إذن لا عذر لنا والحل بين أيدينا والطريق واضح ولا عذر لنا حيث رأينا أجدادنا نجحوا حيث فشلنا. فالمنهج هو المنهج لكن الفرق في المتلقي والتطبيق وإلا فما سر نجاحه في مضى وفشله الآن؟.

وإمعاناً من الشاعر في إدانة واقعنا وتعريته انتقل من دائرة المفارقة الضيقة إلى الدائرة الأوسع عندما تحدث عن نظرة العالم إلينا في قوله:

أرضي ما زالت بركة دم
وضمير العالم لم يستيقظ بعد من النوم(١).

وبنى الشاعر مفارقته على المقابلة المُركبة ليقارن بين موقفين يمثل الأول موقف الأعداء منا وما فعله الأعداء بنا، ويمثل الثاني موقف العالم إزاء ما يحدث بنا. واستعان بمفارقة السلب لينفي الاستيقاظ عن ضمير العالم، إذ كان من المتوقع أن يهب العالم لإنقاذ الضعيف أو الضرب على يد المعتدي ولكن هذا لم يحدث وهنا مكمن المفارقة .إذن من هانت عليه نفسه فهي على غيره أهون.

وتضمن قول الشاعر مفارقة أخرى فالمقطع السابق يتكون من مفارقة كلية مبنية على مفارقة جزئية،وتلتقي المفارقتان في النتيجة وهي عدم الفعل، فالعالم لم يفعل شيئا إزاء المظلومين والمظلومون أنفسهم لم يفعلوا شيئا لأنهم كما صورهم :

أهلي ما زالوا خلف الأسوار
الملعونة ينتظرون الفارس
أن يأتيهم بالبشرى
بالمعجزة الكبرى(٢).

والمفارقة في عدم فعل المظلومين شيئاً لرفع الظلم عنهم فهم اكتفوا بالانتظار، وهل الانتظار هو الحل؟ والمفارقة في انتظارهم حدوث المعجزة فهم يدركون أن زمن المعجزات قد ولّى، والمفارقة في هذا المقطع هي النتيجة الطبيعية للمفارقات التي صوّرها الشاعر في المقطعين

(١) محمود، **يمر هذا الليل**،.ص ٩٥.
(٢) نفسه، ص ٩٥ .

السابقيين من قصيدته،لا بل تضمَّن هذا الجزء من قصيدته عدة مفارقات مركبة،فالمفارقة الأولـى: اكتفاء الأهل خارج الأرض المحتلة بالقول دون الفعل، إذن هم بالنتيجة لم يفعلوا شـيئاً. والمفارقـة الثانية :انتظار الأهل داخل الأرض المحتلة الفارس المعجزة إذن هم بالنتيجـة لـم يفعلـوا شـيئاً. والمفارقة الثالثة: انتظار الطرفين من العالم أن يفعل شيئاً لنصرتهم أو لإيقاف محنـتهم. والمفارقـة الرابعة: رؤية العالم ما حدث لهم ومع ذلك لم يفعل لهم شيئاً. وهذه المفارقات المتتالية تشعرنا بعظم الفادحة وعظم المأساة.

وعمّق الشاعر من دلالة المفارقة في قصيدته عندما استوحى القول الشائع : " نسمع جعجعة ولا نرى طحناً " ليبني عليه قوله :

فلكم غنينا وكتبنا

ولكم أنشدنا وخطبنا

وتظل تلاحقنا النكبات[١].

ولو دققنا النظر في الأفعال (غنينا وكتبنا وأنشدنا وخطبنا) لصدمتنا النتيجة فهي كلهـا أقـوال ولا شيء غير الأقوال فأين الأفعال؟ :هذا هو شأننا دوماً ونحسب أننا نحسن صنعاً وفي تكراره لـــ (كم) التي تفيد التكثير إدانةً صريحة لواقعنا وسوء أفعالنا؛لذلك جاءت الاسـتعارة (وتظـل تلاحقنـا النكبات) لتوصّف حالنا أبلغ توصيف إذ شّبه النكبات بكائن حي وكأنه متخصص بمطاردتنـا نحـن دون الناس.وفي اختياره للفعلين (تظل تلاحقنا) ما يوحي باستمرارية المعاناة،كما أن الشاعر اختـار صيغ الجمع في مقطعه السابق ليكني من خلالها عن اشتراكنا جميعاً في صنع مأساتنا فلا أحد منـا مبرئاً مما حدث .

إذن بنى الشاعر مفارقتة السابقة على مبدأ التضاد العالي وقوامه" الفرق بين ما ينتظر حدوثـه وبين ما يحدث فعلاً وكلما ازداد هذا الفرق كبرت المفارقة"[٢] فالتوقعات عظيمة والنتـائج مخيبـة للآمال؛ لذلك لا نستغرب أن يتمنى الموت من كان هذا حالـه، كما يفهم من قوله :

أفضل من هذا العمر الموت[٣].

والمفارقة عندما يصبح الموت أمراً مرغوباً فيه، ولا يمكن لأي إنسان تفضيل الموت علـى الحياة لولا أن حياته باتت لا تطاق، والمفارقة الأعظم في تمني الموت وعدم القدرة على تحقيقه !

ويمكننا القول :إن المفارقات السابقة المعلنة تتضمن في باطنها مفارقة غير معلنة؛ لأن الشاعر

---

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٩٦.

(٢) ميويك، **المفارقة وصفاتها**، ص ٦٤.

(٣) محمود، **يمر هذا الليل**، ص٩٧.

استدعى إلى وعي القارئ الطرف التراثي دون أن يصرح بملامحه التراثية اعتماداً على أنها مضمرة في وعي القارئ، فالمفارقة المعلنة قوامها الكلام دونما فعل والنتيجة خسارة كل شيء، والمفارقة المضمرة قوامها الفعل دونما كلام والنتيجة تحقيق الإنجازات والنجاح، وبمعنى آخر رسم الشاعر للواقع صورة مؤلمة وفي باطنها رسم الصورة المشرقة للماضي. وكأنه يريد من المتلقي المقارنة بين الحالين لعله يحرك شيئاً ما في داخله يدفعه إلى تحسين واقعه، وحتى يحدث مثل هذا الأمر لم يجد الشاعر أبلغ من الدعوة إلى الصمت ليختم بها قصيدته :

فلنصمت، خير من كل اللغو
الصمت(١).

وبما أن الشاعر بنى مفارقته السابقة على تضاد سياق الفعل مع القول لأن "كلام الشخصية على عكس ما تفعله تماماً،ومن ثم يتحول قولها إلى مجموعة من الشعارات الرنّانة التي لا تقدم للفعل شيئاً"(٢). جاءت دعوته للصمت مبررة؛لأنه وصف كل ما قلناه باللغو، واللغو "مالا يعتد به من كلام وغيره، ولا يحصل منه على فائدة ولا نفع " (ابن منظور، لغا). إذن ماذا يتوجب علينا فعله ؟ الصمت، لا شيء سوى الصمت، والمفارقة هل سنقوى على فعله !!!

وفيما يبدو فإن الشاعر يؤرقه كثيراً رؤيته للواقع العربي المهزوم والضعيف بينما كان هذا العربي نفسه ذات يوم سيداً للعالم؛ لذلك أكثر من المفارقات المصورة لمرارة الواقع وذلك بتوصيفه للحالة المعاصرة، مستدعياً معطيات تراثية، وأضفاها سلباً على ملامح الواقع وذلك بنفيها عنه، فعلى سبيل المثال قال في سياق حديثه عن النكبة :

سأخبركم لماذا كانت النكبة
لأنا حين كنا نقرأ القرآن
نقرأه بغير وضوء(٣).

فالمفارقة في قراءة المعاصرين للقرآن بغير وضوء ناسين أو متناسين قوله تعالى: ﴿فِي كِتَابٍ مَّكْنُونٍ لَّا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ﴾(٤) الشاعر يريد إبراز مقدار التردي والانهيار الذي وصلنا إليه،وإظهار تجرؤنا على المقدسات وعدم محافظتنا عليها، وإفسادنا لعلاقتنا مع الله فكيف نتوقع منه أن ينصرنا !وبالمقابل فإن الطرف التراثي التزم بما أمر الله سبحانه وتعالى به فكانت النتيجة

(١) نفسه، ص ٩٧.
(٢) شوقي، **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**، ص ٢٢٠.
(٣) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ١٠.
(٤) الواقعة، آية ٧٨ – ٧٩.

مغايرةً تماماً لما وصلنا إليه، إذن نحن مطالبون بإعادة بناء شخصيتنا من جديد ومن الجذور على أسس صحيحة هادينا في هذا المجال ما فعله أجدادنا .

وزاد الشاعر (مفارقة عدم اتساق الشخصية مع نفسها) فداحةً عندما صوّر المعاصرين يبرعون في إرسال المواعظ، وهداية الآخرين وهم أنفسهم غارقون في بحر السوء، والميزة الأساس في المفارقة كما يقول ميويك "تباين بين الحقيقة والمظهر"[(١)]، إذ نرى الضحية تسلك سلوكاً مشيناً ثم تدعي أنها شخصية نبيلة، فالتضادُ يقوم على أساس التعارض بين موقف الضحية أو مفهومها للأشياء ومسلكها[(٢)] وكلما ازداد التباين بينهما (عدم اتساق الشخصية مع حديثها وفعلها ) تعمقت المفارقة، وكيف يمكن لمن يكون هذا حاله أن يكون مؤثراً في الآخرين وناجحاً في مسعاه كما يُفهم من قوله :

ونهدي العالمين إلى طريق الخير
نرسل ألف موعظة
ونحن نخوض بحر السوء [(٣)].

وبرَع الشاعر في تصوير سوء حالنا عندما صوّرنا نخوض في بحر السوء، الخوض يدل على دخول الشيء والمشي فيه.كنايةً عن استغراقنا في السوء،واستعان بإيجاز القصر ليشمل كل أنواع الموبقات التي وقعنا فيها،ويبدو تركيب بحر السوء متضاداً مع سياقه ولولا المفارقة لما ساغ مجيئه مع الهداية وطريق الخير والموعظة.

ورسم الشاعر صورتين متقابلتين الأولى في ظاهرها صورة إيجابية: ورثنا ونحن نرشد غيرنا والثانية صورة سلبية: ورثنا ونحن نخوض في بحر السوء، من التضاد بين الصورتين يبرز عمق الهوة التي وصلنا إليها .

وفي اختياره لكلمة (ألف) ما يفيد التكثير، أي كثرة إرسالنا المواعظ، ومع ذلك لم تثمر هذه المواعظ لأن علي بن أبي طالب قال ذات يوم: " من نصّب نفسه للناس إماماً فليبدأ بتعليم نفسه قبل تعليم غيره، وليكن تأديبه بسيرته قبل تأديبه بلسانه، ومعلّم نفسه ومؤدبها أحقّ بالإجلال من معلّم الناس ومؤدّبهم "[(٤)].

وختم الشاعر مجموعات المفارقات التراثية التي بنى نصه عليها بمفارقات التضاد لأن" ما

---

(١) ميويك، ، **المفارقة وصفاتها**، ص ٤٣.

(٢) شوقي، **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**،ص ١٥٢.

(٣) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ١٠.

(٤) الشريف الرضي، محمد بن الحسين(٤٠٦ هـ /١٠١٥ م) : **نهج البلاغة**،تحقيق وشرحمحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجليل،بيروت،١٩٩٦، ج٢،ص٣٢١ .

يجري يكون على النقيض مما هو منتظر باطمئنان"(١) "إذ يؤدي الحدث إلى عكس ما هو متوقع منه بطريقة فجائية غير متوقعة"(٢) فالتضاد بين المتوقع واللامتوقع يبرز عمق المفارقة، لذلك:-

فلم تمرع حقول القمح، وهي فسيحة رحبة

وكل بيادر الزيتون لم تطلع ولا حبة .

لأنا حين كنا نزرع الزيتون .

كنا نجهل التربة(٣).

وحرص الشاعرعلى توظيف صيغ الجمع(حقول، بيادر)ليكني عن الخراب الشامل، وزاد صورته إيلاماً بجمعه بين( كل )الدالة على العموم في سياق واحد مع( لم تطلع ولاحبة)، وبرع الشاعر في ترتيب جمله بحيث أوحت بعظم المفارقة، فالتعميم الناتج عن (كل) يقابله نفي الجنس( ولاحبة) !! حتى الشجر البعل الذي لا يحتاج إلى رعايتنا له أيضاً لم يثمر بدليل قوله (كل). إذن نحن نخسر ما وهبنا إياه الله سبحانه وتعالى، والمفارقة تكمن في الخطأ الجماعي الذي وقعنا فيه بدليل قوله :( لأنا وكنا ونجهل ) .

ويلفتنا جمع الشاعر بين( لم تمرع وهي فسيحة رحبة) في سياق واحد، فهو نفى الخصب عن حقول القمح على الرغم من سعتها وكان بإمكانه القول أجدبت حقول القمح ولكنه اختارصيغة النفي( لم تمرع) ليشعرنا بمقدار المرارة والمعاناة؛ لأنا عندما نقرأ (تمرع) يتبادر إلى الذهن معنى الخصب والخير والنماء الذي كان من المتوقع حدوثه، ثم تأتي (لم) بدلالتها على النفي لتسلب كل المعاني الجميلة التي تبادرت إلى الذهن لأول وهلة، وفي ذات الوقت صوّر لنا بقوله (لم تمرع) الصورتين معاً المتوقعة والحقيقية، صورة الخصب والنماء من دلالة مرع مقابل صورة الجدب والقحط من دلالة لم، تاركاً المجال للمتلقي ليقارن بين الصورتين .

وتمّم الشاعر مفارقته بقوله وهي فسيحة رحبة، ففسيحة تدل على السعة والامتداد وكذلك رحبة، وكان بإمكانه الاكتفاء بواحدة منهما للدلالة على الأخرى، ولكنه قصد الجمع بينهما ليكني عن مقدار سعة حقول القمح وامتدادها والمفارقة أنها أجدبت كلها؛ ليشعرنا بمقدار الخسارة ومقدار خيبة الأمل كما أنه استعان بالجملة الاسمية (وهي فسيحة رحبة) للإفادة من دلالتها على الثبات والديمومة، وأكد الثبات والديمومة باستعانته بالصفة المشبهة فعيلة –فعله لدلالتهما على الثبات

(١) ميويك، **المفارقة وصفاتها**، ص٩٧ .

(٢) **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**، ص ١٠٧.

(٣) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ١٠.

والملازمة .

وبعد أن صدم الشاعر المتلقي بتلك المفارقات علّل له السر بقوله الذي لا يخلو من مفارقة أليمة :

لأنا حين كنا نزرع الزيتون
كنا نجهل التربة[١].

فإذن نحن نعمل ( الزراعة ) ولكنها لم تكن ذات جدوى لجهلنا بالتربة، لعله أراد بذلك الكناية عن أن أفعالنا غير مبنية على أسس علمية، ولا تخطيط فيها؛ لذلك كنا نزرع في المكان الخطأ، وأبجديات الزراعة تقتضي معرفة التربة قبل زراعتها وفي اختياره لشجرة الزيتون مفارقة مؤلمة؛ لأن الشجر المبارك والدائم الخضرة يتحول بين أيدينا إلى أشجار عجفاء لا تثمر ولا حبة،وليت الأمر وقف عند هذا الحد،بل وصل بنا التردي إلى:

ولا نهتم إن أعطت
وإن لم تعط
نترك أمرها لله
يحرثها ويسقيها
وينفخ روحه فيها[٢].

وإذا كان مناط المفارقة الأولى في الجهل والعشوائية والارتجال، فمناط المفارقة الثانية في عدم المتابعة وإهمال ما نبدأ بفعله، ولا يوجد عندنا نفس طويل ولا صبر على المتابعة، والمفارقة الثالثة في فهمنا الخاطئ لمفهوم التوكل لذا تركنا أمرها لله دون أن نفعل شيئاً يذكر. وكان لطباق السلب (أعطت – لم تعط) أكبر الأثر في إبراز فداحة المفارقة، وكأننا كنا في حالة من غياب الوعي الجماعي .

واتخذ الشاعر من عملية الزراعة رمزاً لتوصيف واقعنا أبلغ توصيف فالزراعة من الأعمال التي تقتضي حسن العمل والتخطيط والتنفيذ الجيد والمتابعة والرعاية.. الخ، لنجني محصولاً وفيراً في نهاية الموسم، وبما أن زراعتنا كانت بهذا المستوى المهلهل كانت النتيجة أننا حصدنا النكبة أو كما قال نصنع قصة النكبة، إذن تباشير الهزيمة لاحت قبل وقوعها. ولم يكن حدوثها إلا تجسيداً لهزيمة كان لا بد من حدوثها، فمنطق الأشياء يقول ذلك .

---

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ١٠.
(٢) نفسه، ص ٨ - ٩.

**المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد:**

لهذه المفارقة أنماط عدة منها: تصريح الشاعر"بطرفي المفارقة-التراثي والمعاصر- محتفظاً لكل منهما بتميزه واستقلاله عن الآخر، وتتحقق المفارقة عن طريق المقابلة بين الطرفين المتمايزين"[١]. ويمثل هذا النوع من المفارقة قوله في سياق تعليله لحدوث النكبة :

ونحن على سطوح الحلم
كنا نشهد الفصل الكوميديا
يدغدغنا، فنفرح
مثلما الظمآن ..
إن يبصر سراباً
ظنه ماء حقيقياً[٢].

وبنى الشاعر مفارقته على التشبيه التمثيلي المستوحى من قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاء حَتَّى إِذَا جَاءهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾ [٣]. فالمشبه الطرف المعاصر كما صوّره الشاعر والمشبه به الطرف التراثي المستوحى من النص القرآني، فإذا كان الله سبحانه وتعالى قد شبّه أعمال الكفار التي لا تُقبل عنده لعدم استنادها إلى الإيمان بالسراب الذي يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً، فالكفار عملوا وما عملوا؛ لأن أعمالهم لا تقبل عند الله حالها حال السراب الذي لا وجود له، وتكون خيبه أملهم كبرى يوم القيامة عندما لا يجدون شيئاً، حالهم حال الظمآن مع السراب الذي ظنه ماء، والمفارقة في تشبيه الشاعر حالنا بحالهم فنحن عملنا وما عملنا وكنا نظن أنفسنا عملنا (إشارة إلى أعمالنا قبل النكبة) وعندما احتجنا إلى ما عملناه كانت خيبة أملنا أكبر من خيبة الكفار والظمآن معا ؛لأن أعمالنا أثمرت النكبة بأفدح صورها فحيثما ارتحلنا وحيثما يممنا وجوهنا تصفعنا الحقيقة المرة وهي صناعتنا للنكبة كما قال .

ويتضمن المقطع السابق كذلك مفارقة السخرية التي" تفتح آفاقاً من الدلالات تتعدد بحجم ضحيتها"[٤] وإلا فما سر ورود كلمات تدل في ظاهرها على الفرح والمتعة ( الحلم، الكوميديا،

---

(١) زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ١٥٦ .
(٢) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٩ .
(٣) النور، آية ٣٩.
(٤) شوقي، **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**، ص ٢٤٤.

يدغدغنا، نفرح ) في سياق يتحدث عن سر هزيمتنا وصنعنا للنكبة! وهذا التصوير يبرز المفارقة بصورة مؤلمة فنحن ضحايا أنفسنا أولاً وأخيراً. ولنا أن نتخيل مقدار الحسرة والإحساس بالمرارة لخيبة الأمل التي يشعر بها من كان يشهد مسرحية كوميدية، وإذا به يفاجأ بانقلابها إلى تراجيديا، والأمر نفسه يقال عندما تتحول مشاعر الفرح والبهجة فجأة إلى الحزن والكآبة .

وتضمن كذلك مفارقة درامية لأنه صور الشخصية (المشاهدون) يتصرفون بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولهم من أمور، وبخاصة عندما تكون هذه الأمور: بالصورة التي تراها بها الشخصية: مناقضة تماماً لوضعها الحقيقي[(١)] إذن المفارقة تكمن في إدراك الجمهور بعد فوات الأوان أنهم كانوا يتفرجون على قصتهم هم لا قصة غيرهم، ويشهدون انهيارهم هم، حالهم حال الظمآن الذي يظن السراب ماء حقيقياً فيندفع إليه لعله يروى عطشه فيتجدد أمله، وعندما يصل إليه لا يجد شيئاً فيصاب بخيبة أمل كبرى، فالفرح الظاهري في الحالتين مؤذن بخيبة أمل كبرى، وبما أن الفرح في بادئ الأمر كان جماعياً كانت الخيبة أيضا جماعية، وهذا هو سر إصرار الشاعر على الإكثار من الصيغ الدالة على الجمع (نحن،كنا،نشهد،يدغدغنا،نفرح) وهذه الصيغ تبرز لنا عمق إدانة الشاعر لواقعه فالكل شارك في صنع المأساة (النكبة) لا أحد منا بريئاً مما حدث فالخطأ كان جماعياً ؛ لذلك كانت المأساة جماعية لم يسلم أحد من ويلاتها.

**النتائج:**

ومما سبق ذكره يتضح لنا :

أولا: أغنى استلهام التراث تجربة الشاعر لما فيه من طاقات موحية ودالة، مكنت الشاعر من إضاءة الحاضر بالماضي، واتخذ شاعرنا من المفارقة ذات المعطيات التراثية مطية لتوصيف واقعنا الراهن أبلغ توصيف ؛ لذا لم يبقِ النص التراثي كما هو بل أعمل فيه معوله بالتحوير والتغيير، بل قلب دلالته التراثية ليحمّله مضامين جديدة تنسجم مع معطيات واقعة، ونجح الشاعر في إدخال ما استوحاه من التراث في نسيج نصه بحيث بدا جزءاً لا يتجزأ من قصيدته .

ثانيا : تعددت أنماط المفارقة التراثية التي ظهرت في ديوانه، ما بين المفارقة المبنية على نص تراثي إلى المفارقة التي قابل فيها الشاعر بين طرف تراثي - أخفى عن قصد ملامحه التراثية – وطرف معاصر صرّح بملامحه المتناقضة مع الطرف التراثي، وانتهى بالمفارقة التي صرّح فيها بالطرفين معاً (التراثي والمعاصر) وفي كل الأحوال أشرك الشاعر القارئ في إعادة إنتاج نصه، معتمداً على وعيه وفطنته، لعله بذلك يدرك عمق الهوة بين الطرفين : التراثي ( المشرق)

(١) سليمان، **المفارقة والأدب**، ص ٣٠.

والمعاصر( المخيّب للآمال)، وهذا أشعر القارئ بعظم المرارة والفقد والخسارة مـرتين : الأولـى من خلال إبراز مواطن القوة والتميز في ماضينا، مقابل الضياع والخور في حاضرنا، والثانية من خلال سلب المواقف والشخصيات التراثية دلالتها، ومن ثم إسقاطها على المعاصرين ؛ وبهذا تبرز فداحة المفارقة وعمقها.

ثالثا : تضمنت المفارقة ذات المعطيات التراثية عنده أنماطاً أخرى للمفارقة منها : مفارقـات التضاد والسخرية وعكس المتوقع، والدرامية ....الخ وكلها تساندت فيما بينها للتعبير عـن مـدى إحساس الشاعر بالألم والإحباط والمرارة من عالم يحمل في طياته الكثير من المفارقات .

# الألفاظ الملازمة للنفي في تراكيب اللغة العربية
## (دراسة وصفية دلالية)

د. جزاء محمد حسن المصاروة *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٧/٢٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/١٢


## ملخّص

لم يدرس القدماءُ أسلوبَ النفيِ دراسةً مستقلّةً، بل جاءتْ مسائلُه منثورةً في الأبوابِ النحويّةِ المختلفة، أمّا المحدثونَ فتركّزتْ دراساتُهم لأسلوبِ النفيِ على الناحيةِ التركيبيّةِ، فجاء هذا البحثُ ليدرسَ قضيّةً محدّدةً في أسلوبِ النفي، وهي تلك الألفاظُ التي لا تُستعملُ إلا منفيّةً، في محاولةٍ لدراسة هذه الألفاظ دراسةً دلاليةً في منهجٍ وصفيّ تحليليّ.

وقد بيّنَ هذا البحثُ تفسيرَ القدماءِ لهذه الألفاظ، وأنّه كان تفسيراً سياقياً محضاً، كما بيّن المقصودَ من لزوم هذه الألفاظ لسياق النفي، وسبب ملازمتِها له، وجعلَ هذه الألفاظ على أنواع عدة بحسب السبب الذي جعلها ملازمة للنفي.



## Abstract

### The Related Expressions That Are Used in The Context of Negation: A Descriptive and Semantec Approach

**Dr. Jaza Al.Masarwah**

The classical Arab grammarians did not discuss the phraseology of negation in an independent study; instead, they tackled it as part of the different syntactic issues. Moreover, The new grammarians focused only on the structure of negation. This study aims at investigating a specific type of negative expressions which are the expressions that exist in the Arabic language as being only negated with no affirmative counterparts. The study employs the descriptive analytical approach to study the semantic features of these expressions.

The study sheds light on the classical grammarians' explanation for this phenomena and conveys that this explanation is mainly contextual. It explains why these expressions exist in the language as being negated with no affirmative counterparts. It also classifies these expressions into different categories according to different reasons that make these expressions exist as being only negated.


* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة.

**المقدمة.**

بيّن العلماءُ القدماءُ أنّ في اللغةِ ألفاظاً لا تُستعمل إلا في سياقِ النّفي، وقد حاول بعضهم جمعَها وتصنيفَها، فجمعوا كثيراً من هذه الألفاظِ في معجماتِهم ومصنّفاتِهم، وكلّما ذكروا لفظاً منها نبّهوا على أنه لا يُستعملُ إلا في النّفي، أو أنّه يُكثرُ استعمالُه في النّفي، وحاولَ بعضُهم جمعَ هذه الألفاظِ في أبوابٍ مستقلّةٍ، خاصة أولئك الذين ألّفوا معجماتِ المعاني، أو كتباً تُعنى بالألفاظ والتراكيب.

ومن هؤلاء العلماء ابنُ السكّيت الذي أفردَ في كتابِه (إصلاح المنطق) باباً بعنوان :"ما يُتكلّمُ فيه بالجَحْد"وآخرَ بعنوان" ما لا يُتكلّم فيه إلا بالجحد"[(١)]، ومنهم كُراع النمل في كتابِه (المُنْتَخَبُ من غريبِ كلامِ العرب) إذ أفرد باباً بعنوان "باب النّفي"[(٢)].ومنهم المرزوقي في كتابِه (ألفاظُ الشمولِ والعمومِ)[(٣)]، ومنهم ابنُ سيده في كتابه (المخصّص) إذ أفرد باباً بعنوان "أبواب النّفي"[(٤)] تحدّثَ فيه عن النّفي في المواضعِ والنّفي في الطّعامِ والنّفي في اللباسِ والنّفي في المالِ...، ومنهم سَلَمة بن مُسْلم الصُّحاريّ العوتبي في كتابه (كتاب الإبانة في اللغة العربيّة) [(٥)]، ومنهم السيوطي في كتابه(المزهر في علوم اللغة وأنواعها) إذ جمع ما تفرق من هذه الألفاظ في كتب سابقيه[(٦)]، يضاف إلى ذلك ما جمعه العلماء الذين ألّفوا في الأمثالِ، إذ أفرد بعضُهم باباً خاصاً للأمثالِ المنفية، فحشدوا فيها كثيراً من الألفاظ التي تلازم سياق النّفي[(٧)].

وكان من حرصهم على جمع هذه الألفاظ وتبويبها أنْ عدّ ابن فارس عدم معرفتها منقصةً في

(١) انظر: ابن السكيت، يعقوب(ت٢٤٤هـ) **إصلاح المنطق**، تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٣، د.ت، ٣٨٥.

(٢) انظر: كراع النمل، علي بن الحسن(ت ٣١٠هـ) **المنتخب من غريب كلام العرب**، تحقيق محمد العمري، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي-مكة، ط١ ١٩٨٩م، ٣٥١/١.

(٣) انظر: المرزوقي، أبا علي(ت ٤٢١هـ)**ألفاظ الشمول والعموم**، تحقيق خليل إبراهيم عطية، دار الجيل-بيروت، ط١ ١٩٩٤م، ٦٣.

(٤) انظر: ابن سيده، أبا الحسن بن إسماعيل(ت ٤٥٨هـ)**المخصّص**، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي-بيروت، د.ت، ٢٤٨/١٣

(٥) انظر:العوتبي الصحاري، سلمة بن مسلم(ت ٤٣٥هـ) **كتاب الإبانة في اللغة العربية**،تحقيق عبدالكريم خليفة وآخرين، ط١ ١٩٩٩م،د.ن، ٣٦٣/٤-٣٦٨.

(٦) انظر، السيوطي، جلال الدين(ت ٩١١هـ)**المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية-بيروت، ط١ ١٩٩٨م، ١٤٩/٢.

(٧) انظرمثلاً: الميداني، أبا الفضل أحمد(ت ٥١٨هـ) **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة-بيروت، د.ت، ٢٦٩/٢ وما بعدها، والبكري، أبا عبيد(ت ٤٨٧) **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال**، تحقيق إحسان عباس، وعبدالمجيد عابدين، مؤسسة الرسالة-بيروت، ط٣ ١٩٨٣م، ٥١٢ وما بعدها، والزمخشري، أبا القاسم محمود، **المستقصى في أمثال العرب**،دار الكتب العلمية-بيروت، ط٢ ١٩٨٧م ، ٣٣٠/٢ وما بعدها.

الأديب في شريعة الأدب:"ولو قيل له: هل تتكلمُ العربُ في النّفي بما لا تتكلّمُ به في الإثبات، ثمّ لم يعلمْه لنقصه ذلك في شريعةِ الأدبِ عند أهلِ الأدبِ[١].

ولم تحظَ الألفاظُ التي تستخدمُ في أسلوبِ النّفي خاصةً بدراسةٍ تبيّنُ دلالاتِها وخصائصَها، وإذا كان القدماءُ قد أغفلوا أسلوبَ النّفي ولم يخصّوه ببابٍ مستقلٍّ في مصنّفاتهم النحوية، بل جعلوا مسائله متفرّقةً في أبواب النحو، فإنّ المحدثينَ لم يتجاوزوا بدراساتِهم للنفي ما تفرّق في كُتُب القدماءِ، فكانت دراساتُهم دراساتٍ نحويةً وصفيةً، أي إنها تدرس أسلوب النّفي من الناحية التركيبية وحسب، ثم تصف طرائق العرب في استخدامِهم أسلوبَ النّفي.

ومن هذه الدراساتِ دراسةُ مصطفى النحّاس في كتابه (أساليب النّفي في العربية، دراسة وصفية تاريخية)، وقد فرّق مؤلفُه في أوّله بين النّفي اللغويّ والنّفي المنطقيّ، ثم تحدّثَ عن أدواتِ النّفي بسيطِها ومركّبِها، وتحدّث عن النّفي الضّمني والنّفي الصريح، ثم ختم كتابَه بالحديث عن بعضِ مظاهرِ النّفي في اللغة المعاصرة، وهو في كل ذلك غالباً ما ينطلق من فكرة المقارنة بين النّفي في اللغة القديمة والنّفي في اللغة المعاصرة. ولم أرَ تشابهاً بين ما عناه في بحثه وما عنيتُه إلا في أثناء حديثِه عن استعمالِ المعنى المعجميّ استعمالاً وظيفياً، حيثُ ذكَرَ بعضَ الألفاظِ والتراكيبِ التي دلّتْ على النّفي مثل: لا جَرَم، وما فعلتُه قطّ، ولا بأسَ، ولا محالةَ، ولا ريبَ[٢]. وهذه الألفاظ أصبحت كالأدوات للنفي لا ألفاظاً تقع في سياق النّفي، أي إنّها مما يُنفى به لا مما يُنفى.

فموضوعات هذا الكتاب كما نرى موضوعاتٌ تركيبيةٌ نحويةٌ لا علاقةَ لها بالألفاظ التي لا تُستعمل إلا في النّفي ودلالاتها.

وثمةَ كتابٌ آخر لأحمد ماهر البقري، بعنوان (أساليب النّفي في القرآن)منشور في عام ١٩٨٩م، وهو أيضاً دراسةٌ تركيبيةٌ لأسلوبِ النّفي في القرآنِ، إذ قسّمَ الكتاب إلى قسمين، القسمُ الأوّلُ في النّفي الصريح، تحدّثَ فيه عن نفي الحالِ، ونفي الماضي، ونفي المستقبَلِ، والأدواتِ المستعملةِ في هذا النوع، أما القسمُ الثاني ففي النّفي الضمني كخروج الاستفهام إلى معنى النّفي.

وهناك كتابٌ ثالثٌ لخليل عمايرة بعنوان (أسلوبا النّفي والاستفهام في العربية في منهج وصفيّ في التحليل اللغوي)، وقد انصبّت دراسته على معنى النّفي وأدواته وتحويلِ الجملةِ من جملةٍ توليديةٍ إلى جملةٍ تحويليةٍ بوساطةِ إحدى أدوات النّفي.

ونلاحظ على هذه الدراسات عدم تعرّضها للألفاظ المختصة بأسلوب النّفي من قريب أو بعيد،

(١) انظر:ابن فارس، أحمد(ت ٣٩٥هـ)**الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تحقيق عمر الطباع، مكتبة المعارف-بيروت، ط١ ١٩٩٣م، ٣٥

(٢) انظر: النحاس، **أساليب النفي في العربية**، منشورات جامعة الكويت، ١٩٧٩م، ٢٦٣، و٢٦٥، و٢٦٩.

وأنها كلَّها تدور في مدار واحد.

ولعلّ دراسة فاضل السامرائي هي أول دراسة حديثة تشير إلى مثل هذه الألفاظ التي تلازم النّفي، وذلك في كتابه(معاني النحو) لكنها إشارة سريعة اكتفى فيها المؤلف بالقول بأن هناك أسماء تلازم النّفي، مثل أحد وعَريب وديّار وكرّاب وطوريّ، وكلها عنده بمعنى واحد(١).

أما هذا البحث فلن يُعنى بأدوات النّفي، أو تركيب جملتة ، أو نفي الماضي أو الحاضر أو المستقبل، بل سيسلِّط الضوء على ألفاظٍ وتراكيبَ يبدو أنها كانت حِكراً على أسلوب النّفي، ولا تُستعملُ في الإثبات، وسيبيّنُ تفسيرَ القدماءِ لها ويقفُ على أبرزِ خصائصِها، ويبيّنُ معنى لزومها لسياقِ النّفي، ويحاولُ تفسيرَ سببِ اقتصارِها على سياق النّفي.

**معنى النّفي.**

إنّ المتتبعَ لمادة (ن ف ي) في المعاجمِ العربيةِ يجدُها تدلُّ على معنًى عامٍّ واحد، وهو الإبعاد، فنجدُ في المعاجمِ: نَفَى الشيءُ يَنْفي بمعنى تنحّى، ونَفَى شعرُ فلان، إذا ثارَ واشعانَّ، وثورانُ الشعرِ يعني تباعدَ بعضِه عن بعضٍ، ونفيانُ السيلِ ما فاض من مجتمعه، ونَفَى الرجلُ من الأرض ونفيتُه عنها: طردته، والطردُ إبعاد، وانتفى منه: تبرأ، ونفتِ الريحُ الترابَ: أطارتْه، وفي الحديث: "المدينةُ كالكيرِ تَنْفي خَبَثَها"(٢) أي تُخرجُه، والنّفي: الإبعاد عن البلد، ونفتِ السحابةُ الماءَ: مَجَّتْه، وكلُّ ما رددْتَه نفيتَه(٣).

أما في الاصطلاح فقد عرّفه التهانوي بقوله:"النّفي...عند أهل العربية من أقسام الخبر مقابل الإثبات والإيجاب، قيل بل هو شطر الكلام كله"(٤) بعض المحدثين بأنه "ضدُّ الإثبات، ويعني سلبَ الحكمِ عن شيءٍ بأداةٍ نافيةٍ"(٥) غير أن النّفي قد يكونُ بأدواتٍ غيرِ أدوات النّفي المعروفة في كتب

(١) انظر: السامرائي، فاضل، **معاني النحو**، دار الفكر-عمان، ط٢، ٢٠٠٣م، ١٩٧.

(٢) البخاري، محمد بن إسماعيل(ت ٢٥٦هـ) **صحيح البخاري**، تحقيق مصطفى البغا، دار ابن كثير، اليمامة-بيروت، ط٣ ١٩٨٧م ٢٦٧٠/٦، والنيسابوري،مسلم(ت ٢٦١هـ) **صحيح مسلم**، تحقيق محمد عبدالباقي، دار إحياء التراث العربي-بيروت، د.ت، ١٠٠٦/٢.

(٣) انظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد(ت ١٧٥هـ)**معجم العين**، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام-العراق، ١٩٨٥م، ٣٨٥/٨، والجوهري، إسماعيل بن حماد(ت ٣٩٣هـ)**الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين-بيروت، ط٢ ١٩٧٩م، ٢٥١٣/٦-٢٥١٤، والفيروزآبادي، مجدالدين محمد(ت ٨١٧هـ)، **القاموس المحيط**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م، ٣٩٩/٤، وابن منظور، محمد بن مكرم(ت ٧١١هـ)، **لسان العرب**، دار صادر-بيروت، ط٣ ١٩٩٤م، ٣٣٧/٣٣٦/١٥.

(٤) التهانوي، محمد علي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، تقديم وإشراف رفيق العجم، تحقيق علي دحروج وعبد الله الخالدي وجورج زيناني، مكتبة لبنان ناشرون-لبنان، ط١ ١٩٩٦م

(٥) انظر: التونتجي، محمد، والأسمر، راجي، **المعجم المفصل في علوم اللغة**، دار الكتب العلمية-بيروت، ط١ ١٩٩٣م ٦٥٥/٢، ويعقوب، أميل بديع، **موسوعة علوم اللغة**، دار الكتب العلمية-بيروت، ط١ ٢٠٠٦م، ٣٣٢/٩.

النحو، فيكونُ بالاستفهام أحياناً، ويكونُ بغير أداة أحياناً، إذ يَدلُّ عليه تنغيمُ الجملةِ ونبرُ الكلام، لذا عرّفه الدكتور خليل عمايرة بأنه:"باب من أبواب المعنى، يهدف به المتكلمُ إخراجَ الحكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضدّه، وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكم يخالفه إلى نقيضه، وذلك بصيغة تحتوي على عنصر يفيد ذلك، أو بصرف ذهن السامع إلى ذلك الحكم عن طريقٍ غيرِ مباشرة..." (١)

وعلى الرغم من أنَّ هذا التعريفَ يشمل المنفيَّ بالأداة والمنفيَّ بغير أداة، إلا أني أخالفه، بل إنّ طبيعة هذا البحث ومادته يفرضان على الباحثِ مخالفةَ هذا التعريف، ذلك أن التعريف السابق يفترض أنَّ التركيبَ كان مُثْبَتاً ثم جِيءَ بعنصرِ تحويلٍ فصيّره منفياً، والواقع اللغوي يبيّنُ لنا أنَّ هناك تراكيبَ لغويةً لم تُستخدم إلا منفيةً، بمعنى أنّها لم تكنْ مُثبتةً في واقع الاستعمال اللغويّ، هذه التراكيب هي التي جعلناها موضوعَ هذا البحث؛ لذا أرى أن التعريف الأمثل للنفي أنه أسلوب لغويٌّ يُفهمُ منه عدم ثبوت الحكم في تركيب لغوي معين، وقد يكون بأداة وقد يكون بغير أداة، وقد يكون صريحاً وقد يكون ضمنيّاً.

**معنى لزوم هذه الألفاظ للنفي.**

ذكرنا فيما سبق أن اللغويين القدامى ذكروا أن كثيراً من هذه الألفاظ لا يستخدم إلا في سياق النّفي، لكنّ قَصْرَهم هذه الألفاظ على سياق النّفي فيه تعتيم ولبس، إذ لم يوضّحوا المقصودَ بذلك، فهل مقصودُهم أن اللفظ المفرد لا يستخدم إلا في النّفي؟ أم يقصدونَ أنّ التركيبَ الذي ورد فيه هذا اللفظ لا يستخدم إلا منفياً؟ والفرقُ بين المقصودين كبير، ولتوضيح ذلك نضرب مثالاً، جاء في كتاب إصلاح المنطق لابن السكّيت في باب (ما لا يُتكلم فيه إلا بالجحد):"يُقال جاءت وما عليها خَرْبَصيْصَة"(٢) فهل المقصود أنّ كلمة خَرْبَصيْصَة لا يُتكلم بها إلا في النّفي، فلا يجوز أن يقال مثلاً هذه خَرْبَصيْصَةٌ، أو رأيت خَرْبَصيْصَةً؟ أم المقصودُ أنّ هذا التركيبَ عينَهُ لا يستخدم إلا منفيّاً، فلا يقال: جاءت وعليها خَرْبَصيْصَةٌ؟.

فإن كان مقصودُه هو الأولَ فليس ذلك بصحيحٍ، لوجود شواهدَ كثيرةٍ تبين أن هذه الألفاظ يمكن أن تستخدم في سياق الإثبات، فكلمة (خَرْبَصيْصَة) سابقةِ الذكر جاءت في سياق الإثبات في قوله صلى الله عليه وسلم:"من تحلّى ذهباً أو حلّى ولدَه مثلَ خَرْبَصيْصَة.." (٣)وقوله:"إنّ نعيمَ الدنيا

(١) عمايرة، خليل، **أسلوبا النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي**، د.ن، د.ت،٥٦ .

(٢) ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٨٥.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب**، ٢٤/٧.

أهونُ عند الله من خَرَبْصيْصَة"[١] ومما يدلّ على عدم وضوح مقصودِهم من قولهم:"لا يستعمل إلا في النّفي" أن ابن منظور بعدما أورد هذين الحديثين ذكر أنّ قولَهم "جاءت وما عليه خَرَبْصيْصَة" لا يستخدم إلا في النّفي، فيُفهم من كلامه أنه قصد التركيب لا اللفظ المفرد، لكنّه في موضع آخر قال:"والأهْزَعُ من السهام: الذي يبقى في الكنانة وحده، وهو أردؤها...وقيل الأهْزَعُ خير السهام وأفضلها...وقيل إنما يتكلم به في النّفي، فيقال: ما في جَفيرِهِ أهْزعُ، وما في كنانتِهِ أهْزعُ، وقد يأتي به الشاعر في غير النّفي **للضرورة**، فإنّ النمر بن تولب أتى به مع غير الجحد، فقال:

فأرْسَلَ سَهْماً لهُ أهْزَعا فشَكّ نَواهِقَهُ والفَمَا"[٢]

فقوله:"للضرورة" وتمثيله بهذا الشاهد يدلّ على أنه يقصد اللفظ المفرد لا التركيب!! وهذا ليس رأي ابن منظور وحده بل هو يوافق ابن السكيت في ذلك، إذ يرى ابن السكيت أن (أهْزَع) لا يستخدم إلا في النّفي إلا أن النمر بن تولب جاء به في الإثبات، ثم يذكر البيت السابق[٣].

ومن ذلك أن اللغويين يذكرون كلمة (تامور) و(تأمور) من الألفاظ التي تلازم النّفي[٤]فيقال: "ما فيها تامورٌ"، لكنَّ هذا اللفظَ استُعمِلَ في الإثبات كما في قول الشاعر:

أُنبئتُ أنّ بني سُحَيمٍ أوْلجوا أبياتَهم تامورَ نفسِ المُنذرِ

قال الأصمعي: أي مهجة نفسه، وكانوا قتلوه[٥] واستعمالها في الإثبات يدل على أن المقصودَ من لزوم النّفي التركيبُ لا اللفظُ المفرد.

ومن ذلك أنّ كثيراً من النحويين واللغويين يقرّرون أنّ كلمة (أحد) لا تُستعمَلُ إلا في النّفي، لكنّهم عندما يصطدمون بالواقع اللغوي فيجدونها مُستعملةً في سياق الإثبات كما في قوله تعالى:﴿قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ﴾ [٦] نجدهم يفسّرون كلمة (أحد) على أنها بمعنى واحد وهي عندهم تختلف عن تلك التي لا تستخدم إلا في سياق النّفي. جاء في كتاب إعراب القرآن للنحّاس:"وقال أهل النظر: في (أحد) من الفائدة ما ليس في واحد، لأنك إذا قلت: فلان لا يقوم له واحد، جاز أن يقوم له اثنان وأكثر، فإذا قلت: فلان لا يقوم له أحد، تضمّن معنى واحد وأكثر، قال أبو جعفر: وهذا غلط، لا اختلاف بين

---

(١) **المصدر نفسه**، ٢٤/٧.

(٢) ابن منظور، **لسان العرب**، ٣٧١/٨ .

(٣) انظر:ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٨٦.

(٤) انظر: ص ١٤ من هذا البحث.

(٥) انظر: الأزهري، أبا منصور محمد بن أحمد(ت ٣٧٠هـ)**تهذيب اللغة**، الجزء الرابع عشر، تحقيق يعقوب عبد النبي ومحمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ٢٨٢/١٤

(٦) الإخلاص: ١.

النحويين أن أحداً إذا كان كذا **لم يقع إلا في النّفي**...فإذا كان بمعنى واحد وقع في الإيجاب...فكذا قل هو اللهُ أحد"[١] والواقع أنّ (أحد) في حال كونها كلمةً مفردةً تُستعمل في النّفي والإثبات ، كما في قوله تعالى:﴿أو جاءَ أحدٌ مِنْكُمْ مِنَ الغائِطِ﴾[٢] وقولِ الأقيشر الأسدي[٣]:

غضِبَتْ دُودانُ من مسجِدِنا        وبه يعرفُهم كلُّ أحدِ

لذلك أرى أنّ المقصود من لزوم هذه الألفاظ لسياق النّفي هو أنّ التركيب برمته لا يأتي مثبتاً فتقول: "ما رأيتُ أحداً" أو"ما في الدار أحد" ، ولا يقال:"رأيتُ أحداً أو في الدار أحد"[٤]

**تفسير القدماء لهذه الألفاظ.**

إنّ أغلبَ هذه الألفاظ له دلالتان: دلالةٌ معجميّةٌ، ودلالةٌ سياقيّةٌ، والدلالةُ السياقيّةُ تتأثّرُ بالسياق فتتبدلُ بتبدّله، وتتغيّرُ بتغيّره، فكلمةُ (الليل) مثلاً تعني عكسَ النّهار في دلالتها المعجميّةِ، لكنّها في جملة:"طالَ ليلُ الأمة" تعني الظُلمَ أو التخلّفَ، أو الهمَّ. وبعض الجمل كذلك له معنيان: معنى حرفي ومعنى مجازي، فمثلاً جملة:"ناقشَه فسدّ عليه كلّ الأبواب" تختلف دلالتها عن جملة:"حاصر القطّ فسدّ عليه كلَّ الأبواب" إذ تحمل الأولى معنى مجازياً لسَدِّ الأبواب. [٥]

لكنَّ الملاحظَ على العلماءِ القدماءِ أنّهم في الغالب يسردونَ هذه الألفاظَ والتراكيبَ سرداً دونَ شرحٍ أو تفصيلٍ لمعناها، وإذا ما فسّروا شيئاً منها جاء تفسيرُهم تفسيراً سياقياً، مما أوقعَهم في اللبسِ في كثير من الأحيان، ففسروا اللفظَ الواحد بأكثرِ من معنى، وهذا ليس بمستبعدٍ، فقد يلجأ أحدنا إلى تفسير لفظ ما بالاعتماد على السياق دون فهمٍ دقيقٍ لأصل هذا اللفظ، كما أنه ليس شرطاً أنْ يعرفَ العربيُّ المعنى الدقيقَ لكلِّ كلمةٍ يسمعُها، فلم يَعرفْ عمر بن الخطاب رضي الله عنه معنى كلمة(الأبّ) في قوله تعالى:﴿وفاكِهَةً وَأَبًّا﴾[٦] ولم يَعرف عبدُالله بن عباس معنى كلمة فاطر.[٧]

ومن الأمثلة على التفسير السياقيّ لمثل هذه الألفاظ أنّهم فسروا قولَ العربِ:"ما بها عَريبٌ ومُعرِبٌ، وما بها دَبّيجٌ وما بها دُوريّ وطُوْرِيّ ووَابِرٌ وصافرٌ ودَيَّارٌ" وكثيراً من هذه الألفاظ، على

(١) النحاس، أبو جعفر(ت ٣٣٨هـ) **إعراب القرآن**، تحقيق زهير غازي زاهد، عالم الكتب-لبنان،ط٣ ١٩٨٨م، ٣٥/٥.

(٢) النساء: ٤٣

(٣) انظر:الأصفهاني، أبا الفرج(ت ٣٥٦هـ)**الأغاني**، تحقيق سمير جابر، دار الفكر-بيروت، ط٣، د.ت ٢٣٥/١١.

(٤) وانظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٤٥١/٣.

(٥) وانظر: الخولي، محمد، **علم الدلالة(علم المعنى)** دار الفلاح للنشر والتوزيع-الأردن، ٢٠٠١م، ١٧

(٦) عبس: ٣١

(٧) انظر:عطار، أحمد عبدالغفور، **مقدمة الصحاح**، دار العلم للملايين-بيروت، ط٣ ١٩٨٤م، ١٣-١٤

أنّها تعني شيئاً واحداً، فكلّ لفظ من هذه الألفاظ بمعنى(أحد)[1]، فمعنى هذه التعبيراتِ كلِّهـا واحـد، وهو: ما بها أحد، ولم يفسروا -في الغالب- المعنى المعجميَّ لكلمةِ عريب أودبّيج أو طوريّ...إلخ.

ومن ذلك تفسيرُهم لقول العرب:"ما بها أرِمٌ أو أريمٌ" على أنّ المعنى: ما بها أحد، أو إنـسان[2]، ودلالةُ كلمتي أرِم أو أريم على (أحد) دلالةٌ سياقية كما سنرى بعد قليل.

بل إنهم أحياناً يفسّرون اللفظَ الواحدَ بأكثرِ من معنى بحسبِ السّياق، من ذلـك تفـسيرُهم لكلمـة (عَبَقَة)، جاء في كتاب المنتخَب من غريب كلام العرب:"ويقال: ما في النِّحْـي عَبَقَـة...أي: لَطْـخٌ ووَضَرٌ، ويقال: ما بقيتْ لهم عَبْقة...أي: بقيَّةٌ من أموالهم، ويقال ما في النّحـي عَبكَـةٌ...فالعبكـة: قطعةٌ من شيء أو كسرةٌ[والكاف فيها بدل من القاف]...ويُقال : ما ذقتُ عبْقة أي: أكْلة"[3]، وفـسّرها ابنُ السكّيت على أنها بمعنى شيءٍ من السَّمْن[4]وفسّرها أبو عبيد فيما يرويه ابن سـيده علـى أنهـا بمعنى الرُّب[5].

ومن ذلك أيضاً تفسيرُهم لكلمة (طَحَرة) جاء في المخصّص:"ما عليه طَحَرةٌ، إذا كـان عاريـاً، وكذلك ما بقي على الإبل طَحَرة، إذا سقطتْ أوبارُها، وما على الـسماء طَحَـرة، أي شـيء مـن الغيم"[6].

فهذا تفسير سياقيّ واضحٌ، يتغير معنى الكلمة بتغيّر السياق، وقد قمتُ في هذا البحث بتفسير هذه المفرداتِ تفسيراً معجمياً، وحتى لا يكون كلامي مكرراً أكتفي هنا بتفسيرِ المثالين الأولـينِ اللـذين ضربتهما آنفاً، وسأفسّر بقيةَ الأمثلةِ وأمثلةً أخرى في ثنايا البحث القادمة.

أما كلمة (عَريب) و(مُعْرِب) فيبدو لي أنّ هاتين الكلمتين مشتقتان من الفعل أعربَ الـذي يعنـي أبان وأفصح، فيقال:"أَعْربَ عن لسانه وعَرّبَ أي أبانَ وأفصحَ"[7] و"أَعربَ الرجلُ بحُجَّتِه إذا أفـصحَ عنها" [8]و"رجلٌ عَريبٌ مُعْرِبٌ"[9] فيكون المعنى في قولهم:"ما بها عَريب أو ما بها مُعْرِب" مـا بهـا

(١)انظر: ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٩١، وكراع النمل، **المنتخب من غريب كلام العرب**، ٣٥١/١، وابن دريد، أبا بكر محمد(ت ٣٢١هـ)**جمهرة اللغة**، دار صادر-بيروت ٢٦٦/١وابن سيده، **المخصّص**، ٢٤٨/١٣، وابن منظور، **لسان العرب**، ٣٧١/١، و٣٣/٤، ٢٧٣/٥.

(٢) انظر: العوتبي الصحاري، **كتاب الإبانة في اللغة العربية**، ٣٦٣/٤.

(٣) انظر:كراع النمل، **المنتخب من كلام العرب**، ٣٥٥/١.

(٤) انظر ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٨٥.

(٥) انظر :ابن سيده، **المخصّص**، ٢٥٠/١٣.

(٦) انظر:"**المصدر نفسه**، ٢٥٠/١٣-٢٥١.

(٧) ابن منظور، **لسان العرب**، ٥٨٨/١.

(٨) ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٢٦٦/١ ٥٨٨/١، والزبيدي، محمد مرتضى(ت ١٢٠٥هـ) **تاج العروس**، الجزء الثالث، تحقيق عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٧م، ٣٣٥/٣.

(٩) ابن منظور، **لسان العرب**، ٥٨٩/١.

من يُعرب عن نفسه، أي ما بها إنسان؛ لأنَّ الإنسانَ هو من يُعربُ عن نفسه.

أما كلمة أرِم في قولهم:"ما بها أرِم" فأرى أنّ المعنى المعجميَّ لها هو العَلَم، أو الراية في مفهومنا الحديث، جاء في لسان العرب:"والآرام: الأعلام، واحدها إرَم وأرِم وأيرَميّ، وقال اللحياني: أرَمي ويرميّ وإرميّ"[١] ويبدو أنّ العلاقةَ بين المعنيين: المعنى المعجمي(العَلَم) والمعنى السياقي(أَحَد) أنّ الأعلام دليلٌ على الناس، فالديار التي بها أعلام بها ناس، فلجأ المتكلم إلى نفي الناس عن طريق نفيِ شيءٍ من خصائصهم، وجوده يستلزمُ وجودَهم.

**أسباب لزوم هذه الألفاظ لسياق النّفي.**

من خلال تتبع الألفاظ التي لزمتْ سياقَ النّفي والبحثِ عن معانيها المعجمية يظهرُ أن السببَ في لزومها سياقَ النّفي أنها تدلُّ على قلةٍ مطلقةٍ، أو على عمومِ الجنسِ البشريّ، أو على الإحاطةِ بالمنفيِّ، أو على استمراريةٍ في زمنِ النّفي، وقد اختصّت هذه الألفاظُ بسياق النّفي للاختصار[٢] فبدلاً من أنْ يكررَ القائلُ منفياتٍ كثيرةً، يلجأ إلى نفي لفظٍ دالٍّ على عمومِ هذه المنفيات،فـ"ما رأيت أحداً" ما هي إلا اختصارٌ لقولنا: ما رأيتُ رجلاً ولا امرأةً ولا صغيراً ولا كبيراً....

وسأجعل هذه الألفاظ في الأنواع التالية.

**النوع الأول: ما دلّ على القلة المطلقة.**

من خلال البحث عن المعاني المعجمية للألفاظ التي تستخدم في سياق النّفي نجد أن كثيراً منها يدل على معنى القلة المطلقة، ونفيُ قليلِ الشيءِ يعني نفيَ كثيره بالضرورة؛ لذلك فَسَّرَ القدماءُ هذه الألفاظَ بمعنى(شيء) في الغالب، فكأنّ العرب لجأت إلى هذه الألفاظ للمبالغة في النّفي، فنفي القليل المطلق من الشيء يعدُّ مبالغة في نفي وجوده.

ومن هذه الألفاظ ما جاء في المعاجم من قول العرب:"ما أصبت منه حَبَرْبَراً" أي شيئاً، لا يُستعمل إلا في النّفي، و"ما أغنى فلان عنّي حَبَرْبَراً"، أي: شيئاً، و"ما له حَبَرْبرٌ ولا حوَرْورٌ"، أي شيء، و"ما أصبتُ منه حَبَرْبَراً ولا حَبَنْبَراً"، أي ما أصبت منه شيئاً، و"ما على رأسه حَبَرْبَرة"، أي ما على رأسه شعرة"[٣].

---

(١) **المصدر نفسه**، ١٥/١٢.

(٢) انظر:السيوطي، جلال الدين(ت ٩١١هـ)**الأشباه والنظائر**، تحقيق محمد عبدالقادر الفاضلي، المكتبة العصرية-بيروت، ط١ ١٩٩٩م، ٣٨/١-٣٩

(٣) انظر:ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٣٧١/٣، و٤٥٣، وابن منظور، **لسان العرب**، ١٦١/٤(حبر).

ونلاحظ أنّ هذا اللفظ قد فُسّر تارة بشيء وتارة بشعرة، وهذا تفسير سياقيّ، ويبدو أن (حَبَرْبَر) تدل في أصل وضعها على الشيء القليل جداً، فربما استعمل في المال:"ما أصبت منه حَبَرْبَراً"[(١)] أو في الطعام أو في الشراب:"ما ذقت حَبَرْبَراً" وقد ذكر ابن دريد أن معنى (حَبَرْبَر) الشيء القليل ومثّل لها بقول الشاعر:

أمانيُّ لا تُجدي عليهِ حَبَرْبَراً[(٢)]

وأرجّح أن المعنى المعجمي للكلمة يعني الأثَر، وأن هذه الألفاظ مشتقة من الحَبَر، فقد جاء في المعاجم أنّ الحِبْر والحَبَر: الأثر من الضربة إذا لم يُدمِ...والحَبار الأثر...والحِبار والحِبِر: أثر الشيء[(٣)] ونفيُ أثرِ الشيء مبالغةٌ في نفيه، فعندما يقال:"ما أصبْتُ عنده حَبَرْبَراً" فكأنما قيل:"ما أصبتُ عنده أثراً من مال أو طعام" أو أي شيء يقتضيه السياق.

وعندما يقال: ما على رأسه حَبَرْبَرة، أي ما على رأسه أثرٌ للشعر فضلاً عن وجود الشعر نفسه.

أما حَبَنْبَر وحَوَرْوَر وحَبْرِيْر وغيرُها فما هي إلا تبدّلاتٌ صوتيةٌ ليس هذا محلّ بحثِها، لكنَّ هذه الأقوالَ في معظمِها أمثالٌ أو كالأمثال، يكثرُ دورانُها على ألسنةِ العامةِ والخاصةِ لذا تكونُ موضعاً للتغير والتحوير.

ومن ذلك قولهم: ما على فلان طَحْرة أو طُحْرُبة[(٤)]، وفي الحديث عن يوم القيامة:"تدنو الشمس من رؤوس الناس وليس على أحد منهم طُحْرُبة"[(٥)] وفسَّرَها ابن منظور هنا باللباس[(٦)]، وفي قولهم:" ما في السماء طُحْرُبة" فُسِّرتْ على أنها قطعة من السحاب[(٧)].وذكر ابن دريد أنها بمعنى شيء.[(٨)]

---

(١) انظر:ابن السراج، أبا بكر(ت ٣١٦هـ)**الأصول في النحو**، تحقيق عبدالحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة ناشرون-بيروت، ط٤ ١٩٩٩م، ٢١٣/٣

(٢) ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٣٧١/٣.

(٣) انظر:الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، ٢/٢، وابن منظور، **لسان العرب**، ١٥٩/٤، والزبيدي، **تاج العروس**، ٥٠٤/١٠، و٥٠٦.

(٤) انظر: ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٣٠٢/٣،وابن منظور، **لسان العرب**، ٤٩٧/٤.

(٥) انظر: ابن الأثير، أبا السعادات(ت ٦٠٦هـ) **النهاية في غريب الأثر**، تحقيق طاهر الزاوي ومحمود الطناجي، المكتبة العلمية-بيروت، ١٩٩٧م، ١١٦/٣

(٦) انظر:ابن منظور، **لسان العرب**، ٤٩٧/٤.

(٧) **المصدر نفسه**، ٤٩٧/٤

(٨) انظر:ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٣٠٢/٣.

ويبدو أن المعنى المعجمي لهذه الكلمة يدل على القطعة الصغيرة من كل شيء، وأن أصل المعنى من (طَحَرة) وهي قطعة السحاب الصغيرة، جاء في لسان العرب:"وروي عن الباهليّ: ما في السماء طَحَرة، وطَخَرة، بالحاء والخاء: اللطْخ من السحاب القليل، قال الأصمعي: هي قطع مستدقة رقاق"[١] ثم صارت في النّفي تعني الشيء القليل مطلقاً سواءٌ أكان سحاباً أم لباساً أم غير ذلك، يدل على ذلك قولهم: ما في النّحي طَحْرة، وما على الإبلِ طَحْرة، أي شيء من الوبر[٢]

ومن ذلك كلمة (خَرْبَصيْصَة) في قولهم: جاءت وما عليها خَرْبَصيْصَة[٣] وقد فُسّرت على أنها شيء من الحِلي[٤] كما فُسِّرت على أنها بمعنى ثوب[٥] وأصل الخَرْبَصيْصَة: الهنَة الصغيرة التي تتراءى في الرمل لها بصيصٌ كأنها عينُ جرادة[٦] ثم صارت دلالتها على مطلق القلة، فقالوا: ما في السماء خَرْبَصيْصَة، أي شيء من السحاب، وما في السقاءِ والبئرِ خَرْبَصيْصَة، أي شيء من الماء، وما أعطاه خَرْبَصيْصَة[٧]، وربما تكونُ الصادُ فيها بدلاً من السينِ فيكونُ الأصلُ (الخَرْبَسيسَة) جاء في كتاب الجمهرة:"فأما الخَرْبَسيسُ فالشيءُ التّافِهُ"[٨]

ومن ذلك قولهم: ما تلمّك عندنا بلماك، وما ذاق لماكاً، أي ما ذاق شيئاً[٩] قال المفضّل: التلمّك: تحريك اللحيين بالكلام أو الطعام، قال: والتلمّك: التلمّظ[١٠] فيكون المعنى الحرفي لمثل هذه الجملة: ما ذاق عندنا شيئاً ولو كان قليلاً يتحرك له الفم.ولا أستبعد أن يكون المعنى المعجمي لـــ(اللماك) شيء تُكحل به العين، جاء في تهذيب اللغة:"وقال ابن الأعرابيّ: اللماك واللمْك: الجِلاء يُكحل به العين"[١١] وعلى كلا المعنيين فهو يدل على الشيء القليل.

ومنه قولهم: ما لفلان صِرٌّ، أي ما عنده درهم ولا دينار، يقال ذلك في النّفي خاصة[١٢]

---

(١) انظر:ابن منظور، **لسان العرب**، ٤٩٧/٤.

(٢) انظر: **المصدر نفسه**، ٤٩٧/٤

(٣) انظر:**المصدر نفسه**، ٢٤/٧.

(٤) انظر:**المصدر نفسه**، ٤٢/٧ .

(٥) انظر: ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٣٠٢/٣.

(٦) انظر:ابن دريد، **جمهرة اللغة** ، ٣٠٢/٣.

(٧) انظر:**المصدر نفسه**، ٣٠٢/٣.

(٨)**المصدر نفسه**، ٣٠٢/٣.

(٩) انظر: ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٩٠، وابن منظور، **لسان العرب**، ٤٨٤/١٠.

(١٠) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٤٨٤/١٠.

(١١) الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٢٦٧/١٠.

(١٢) انظر:ابن منظور، **لسان العرب**، ٤٥١/٤.

وأصل المعنى من الصرير، وهو الصوت:"درهم صِرّي وصَرّي: له صوت وصرير"[١] فيكون المعنى: ماله شيء ولو درهم واحد يصر، وهذا يدل على مطلق القلة.

ومن ذلك: ما أثابه نُقْرة، أي شيئاً، لا يستعمل إلا في النّفي[٢]وأصل النقر صويتٌ يسمع من قرع الإبهام على الوسطى[٣] فالمعنى الحرفي: ما أثابه شيئاً قليلاً مثل نقرة الأصبع.

ومن ذلك الهَلْبَسيس، في قولهم: وليس بها هَلْبَسيس، أي أحد يُستأنس به، وجاءت وما عليها هَلْبَسيسَة، أي شيء من الحِلْي، وما عنده هَلْبَسيسَة، إذا لم يكن عنده شيء، وما في السماء هَلْبَسيسَة، أي شيء من السحاب[٤] وأصل المعنى في الهلبسيس الشيء اليسير[٥] فهي تدل على القلة، لذا قيلت في قلة الناس وقلة السحاب وقلة الحلي. وقد مثل لها ابن دريد بقول الشاعر[٦]:

يا لَيْتَهُ لم يُعطَ هَلْبَسيسا　　　وعاشَ أعْمى مُقعداً سَرِيسا

ومن ذلك:ما ذقت صُماتاً، أي ما ذقت شيئاً، ويقال لم يُصْمِتْه ذاك، أي لم يكفه، وأصله في النّفي وإنما يقال ذلك فيما يُؤكَل ويُشْرَبُ[٧] وأصل المعنى من الصمت نقيض الكلام، فالإنسان إذا أكل شيئاً ذا بالٍ صمتَ عن الكلام، فإذا لم يصمِتْ، دلَّ ذلك على أنه ما أكل شيئاً، أو شيئاً ذا بالٍ، فيكون المعنى الحرفي: لم يأكل شيئاً، يجعله يصمت عن الكلام.

ومنه قولهم: ما بالدار شَفْر[٨]، أي ما بها أحد، قال ابن قتيبة: "ومن ذلك أشفار العين، أصلُ(ش ف ر) في اللغة القلةُ، ومن ذلك قيل لحرفِ كلِّ شيء شُفْر، لأنَّه أقلُّه...ومنه قولُهم: ما بالدار شَفْر بفتح الشين، أي: ما بها أحد" [٩]

وقد يكون اللفظ الملازم للنفي فعلاً مثل الفعل (نبس) كقولهم : ما نبس بكلمة[١٠] أي: ما تكلم

---

(١) انظر:**المصدر نفسه**، ٤٥١/٤.

(٢) انظر:**المصدر نفسه**، ٢٣١/٥.

(٣) انظر:**المصدر نفسه**، ٢٣١/٥.

(٤) انظر:الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٥١٩/٦، وابن منظور، **لسان العرب**، ٢٥٠/٦

(٥) انظر:ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٤٠١/٣، وابن منظور، **لسان العرب**، ٢٣٥٠/٦.

(٦) ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٤٠١/٣.

(٧) انظر:**المصدر نفسه**، ٥٤/٢

(٨) انظر: الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٣٥١/١١، والعوتبي الصحاري، **كتاب الإبانة في اللغة العربية**، ٣٦٣/٤

(٩) الجواليقي، موهوب بن أحمد(ت ٤٥٠هـ) **شرح أدب الكاتب**، تحقيق طيبة حمد بودي، مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٩٥م، ٩٥.

(١٠) انظر:ابن سيده، **المخصص**، ٢٥٤.

بكلمة، وأصل النبس الحركة[١] فعندما يقال: ما نبس بكلمة، أي ما حرَّكَ شفتيه بالكلام، جاء في الحديث:"فما يَنْبِسونَ عند ذلك"[٢]

**النوع الثاني: ما دلّ على عموم الجنس البشري.**

من الألفاظ التي ذكر العلماء أنها مقصورة على سياق النّفي ألفاظٌ كثيرة جاءت دالةً على عموم الجنس البشريّ، فنفيُ وجودِها يعني نفيَ وجودِ الإنسان، وهي غالباً ما تُستخدم لنفي وجود إنسان في الديار أو في الدار.

من ذلك قولهم:"ما بالدار تأمور" [٣] وقد فسّر القدماء هذا اللفظ بأنه بمعنى أحد، كما فُسّر بأنه بمعنى الماء في قولهم:"ما بالرُّكية تامور"[٤] وفُسِّر مرة ثالثة بأنه بمعنى الخَمْر[٥]وهذه التفسيرات تفسيرات سياقيّة كما هو واضح، ويبدو أن المعنى المعجميّ لهذا اللفظ هو النفس، فقد جاء في المعاجم:"وقيل التامور: النفس وحياتها، وقيل العَقْل، والتامور أيضاً دَمُ القلب وحبّته وحياتُه، وقيل هو القلب نفسه"[٦]فالمعاني كلُّها تدلُّ على الإنسان وما يتصف به من قلبٍ أو عقلٍ أو حياةٍ، والنفسُ كلمةٌ عامة تدل على عموم الجنس البشري، لذلك كان التركيب:"ما بها تامور أو تأمور" مختصاً بالنّفي؛ لأنَّ إثباتَ وجودِ النكرةِ العامَّةِ أمرٌ لا فائدةَ فيه، فلو قيل: رأيت في السوق إنساناً، كان الكلام عبثاً لا غنى فيه.

ويبدو أن دلالة هذا اللفظ قد استخدمت مجازاً للدلالة على الماء أو الخمر في قولهم:"ما بالركية تامور"[٧].

وربما كانت هذه الكلمة من المعرّب الذي دخل إلى العربية في وقت مبكّر، جاء في كتاب الجمهرة:"ومما أُخذ من السريانيّة التامور وربما جعلوه صِبغاً أحمر وربما جعلوه موضعَ السرور وربما سُمِّي دمُ القلب تاموراً"[٨]

---

(١) انظر: ابن الأثير، **النهاية في غريب الأثر**، ٧/٥، وابن منظور، **لسان العرب**، ٢٢٥/٦.

(٢) ابن الأثير، **النهاية في غريب الأثر**، ٧/٥

(٣) انظر: الزبيدي، **تاج العروس**، ٧٨/١٠

(٤) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٣٣/٤.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ٣٣/٤.

(٦) الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٢٨١/١٤، وابن منظور، **لسان العرب**، ٣٣/٤، والزبيدي، **تاج العروس**، ٧٨/١٠

(٧) وانظر: الزبيدي، **تاج العروس**، ٧٩/١٠.

(٨) ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٥٠١/٣.

ومن ذلك قولهم:"ما بها طُوريّ"، لا يستعمل إلا في النّفي[١]وقد فسر القدماء (طوري) بمعنى أحد، والأصل في معناها أنه مأخوذ من طُور الدار، وهو ما يمدّ معها من فنائها وحدودها[٢]ومعنى ذلك أن طُوريّ منسوب إلى طور الدار، والدور من مستلزمات الكائن البشريّ، فالمعنى في:"ما بها طُوريّ" أي: ما بها إنسان، وكلمة إنسان عامة تشمل الجنس كلّه؛ لذلك اختص هذا التركيب بالنّفي.

وقد يكون الأصل في هذا اللفظ (دُوريّ) بالدال، فقد روي عن العرب قولهم::"ما بالدار دوريّ ولا ديّار ولا ديّور على إبدال الواو من الياء، أي ما بها أحد، لا يستعمل إلا في النّفي"[٣] ويبدو أن لهذه الكلمات علاقة بالدار، روي عن اللحياني:" ما بها داريّ، وحقيقة الداري الذي لا يبرح منزله، ولا يطلب معاشاً، فهو منسوب إلى الدار"[٤]فهي بذلك تدل على عموم الإنسان، لذلك لزمت النّفي، وقد وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿رَبِّ لا تَذَرْ على الأرْضِ مِنَ الكافرينَ ديّارا﴾ [٥].

ومن ذلك قولهم:"ما في الدار دَبّيجٌ" ولا يستعمل إلا في النّفي[٦]وفسّره ابن جني بقوله:"هو فَعّيل من لفظِ الدّيباجِ ومعناه، وذلك أنّ الناسَ هم الذين يَشُونَ الأرضَ وبهم تحسنُ، وعلى أيديهم وبعِمارتِهم تَجمُلُ"[٧]، وهذا التفسير وإن كان مقبولاً إلا أنَّ فيه مبالغة، خاصة أنّ فيه اشتقاقاً لصيغة المبالغة (دَبِّيج) من الاسم الجامد(ديباج)، وأرجّح أن أصل هذا اللفظ بالياء لا بالجيم، أي: دَبّيّ، فقد روي عن الفرّاء قوله:"ما في الدار دبيج ولا دَبّيّ"[٨] وقال الجوهريّ: سألت عنه في البادية جماعة من الأعراب، فقالوا: ما في الدار دَبِّي، قال وما زادوني على ذلك"[٩]لذا أرجح أن الياء بدل من الجيم، وقد أبدلت الياء جيماً في كثير من الأنماط اللغوية، وهو ما عُرِف في اللهجات القديمة بالعَجْعَجة[١٠]. وقد ذهب الأزهري إلى هذا الرأي ، فقال:"والجيم في دبيج مبدلة من الياء في دبي"[١]

---

(١) انظر:ابن السكيت، **إصلاح المنطق،** ٣٩١ والعوتبي الصحاري، **كتاب الإبانة في اللغة العربية،** ٣٦٣/٤.

(٢)انظر: ابن منظور، **لسان العرب،** ٥٠٧/٤-٥٠٨.

(٣)انظر: **المصدر نفسه** ، ٢٩٨/٤

(٤) ابن سيده، **المخصص،** ٢٤٨/١٣

(٥) نوح: ٢٦

(٦)انظر: ابن منظور،**لسان العرب،** ٢٦٢/٢

(٧)**المصدر نفسه،** ٢٦٢/٢

(٨) انظر: العوتبي الصحاري، **كتاب الإبانة في اللغة العربية،** ٣٦٣/٤

(٩)انظر: ابن منظور،**لسان العرب** ، ٢٦٢/٢

(١٠) انظر: عبدالتواب، رمضان، **فصول في فقه العربية،** مكتبة الخانجي، القاهرة، ودار الرفاعي-الرياض، د.ت، ١٣٠

دبي"[١] ودبي مأخوذة من الدبي، وهو المشي[٢] فيكون المعنى ما فيها من يدبي أي يمشي، وهذا يدل على عموم الجنس؛ لذا جاءت ملازمة في هذا التركيب لسياق النّفي.

ومن ذلك كلمة أحد، فقد جاء في كتاب سيبويه أن لفظ أحد لا يستعمل إلا في النّفي[٣] ويروى عن الأصمعي أنه قال:"تقول العرب: ما جاءني من أحد، ولا تقول: قد جاءني من أحد"[٤] وكلمة أحد واضحة الدلالة على عموم الجنس، فنفيها يفيد نفي الجنس كله، وقد سبق تفسير هذه الكلمة، فلا محوج لإعادته هنا.

**النوع الثالث: ما دلّ على الإحاطة بالمنفي.**

وهذا النوع لا يكون لفظاً مفرداً، بل يكون تركيباً عطفياً يتكون من معطوفٍ ومعطوفٍ عليه، يُحيط بالمنفي لينفيَه كلّه، فكأنَّ المنفيَّ ينحصر بين المعطوف والمعطوف عليه، وقد يكونُ أحدُ المتعاطفَيْنِ دالاً على القلةِ والآخرُ دالاً على الكثرةِ، وقد يكون كلٌّ منهما يمثّلُ أحدَ طرفَيْ المنفي.

من ذلك قولهم:"ماله حانّة ولا آنّة"[٥] فالحانّة: الناقة التي تحنّ إلى ولدها، والآنّة: الشاة، وقيل: هي الأمة لأنه تئن من التعب[٦] وهذا تعبير يدل على الفقر، إذ أحاط القائل بالمال أو المُلْك، فنفَى امتلاك الإبلِ أو الشياهِ أو الإماءِ، وهذان يشكلان طرفين للغنى.

ومنه قولهم:"ما أجَلّني ولا أحْشاني" [٧] وقد فُسِّرَ على أن المقصود: ما أعطاني ناقةً عظيمةً ولا صغيرةً، على أنَّ الجليلة هي الناقةُ العظيمةُ، والحاشية هي صغيرةُ الإبل[٨] ولا أميل إلى قَبول هذا التفسير إلا على أنه تفسير سياقي، وأرى أن المعنى: ما أعطاني شيئاً جليلاً أي: عظيماً، ولا قليلاً، يدعم هذا أنه ورد عن العرب قولهم أيضاً:"ما أعطاني دقيقاً ولا جليلاً"[٩] وهذا النّفي إحاطة بالمنفي إذ نفى قليله وكثيرة.

---

(١)انظر: ابن منظور،**لسان العرب** ، ٢٦٢/٢، ولم أعثر عليه في تهذيب اللغة.

(٢)انظر: **المصدر نفسه** ، ٣٧١/١

(٣) انظر، سيبويه، **الكتاب،** ٥٤/١

(٤)انظر: ابن منظور،**لسان العرب** ، ٤٤٩/٣

(٥)انظر: ابن سيده، **المخصص،** ٢٥١، وابن منظور، **لسان العرب،** ٢٨/١٣ و١٣١.

(٦) انظر: ابن منظور، **لسان العرب،** ٢٨/١٣.

(٧) انظر: ابن السكيت، **إصلاح المنطق،** ٣٨٤، وابن سيده، **المخصص،** ٢٥١.

(٨) انظر: ابن السكيت، **إصلاح المنطق،** ٣٨٤، وابن منظور، **لسان العرب،**١١٧/١١.

(٩) ابن منظور،**لسان العرب،** ١٥٢/١٠(دقق)

ومن ذلك قولهم:"ماله إمّرٌ ولا إمّرة" لوصف الرجل بالإعدام[١] والإمّر: الصغير من الحُمْلان، والإمّرة: الأنثى[٢]، وقيل هما الصغيران من أولاد المعز، فذلك إحاطة بطرفي المنفي: المذكر والمؤنث.

ومن ذلك قولهم:"ما له حبَضٌ ولا نبَضٌ"[٣]والمعنى العام لهذا التعبير: ما به قوة[٤] وأصلُ الحَبَض أنْ يرميَ الرجل بالسهم فيقع بين يديه لضعفه، والنَبَض أنْ يأخذ الوَتَرَ بإصبعيه ثم يطلقه من يده[٥] وهذا يدل على الإحاطة بالقوة لنفيها جميعها.

ومنه قولهم:" ماله ثُمّ ولا رُمّ" أي: لا يملك قليلاً ولا كثيراً[٦] ويفسّر القدماء ذلك بقولهم: "الثُم:قُماش الناس أساقيهم وآنيتهم، والرَّم: مرمّة البيت"[٧] أي متاعه، وأرى أن الثُمَّ متاع البيت، أما الرُّمّ فكل شيء بالٍ لا ينتفع به، ومنه الرُّمّة: الحبل البالي، والرَّمّ: ما على وجه الأرض من فتات[٨] فيكون المعنى المقصود: ماله شيء، لا ما ينتفع به ولا ما لا ينتفع به.

ومنه قولهم: ما له صامتٌ ولا ناطق"[٩] فالصامت الذهب والفضّة، والناطق: الإبل والخيل والغنم[١٠] وفي ذلك إحاطة بالمال كله، إضافة إلى ما فيه من العموم في الدلالة على كل مال.

ومن ذلك: "ما له أقدُّ ولا مريشٌ"[١١] والأقدّ: السهم الذي لا ريش عليه، والمريش الذي عليه الريش[١٢] فالمعنى لا يملك شيئاً، سواء من المال أو من غيرة.

وكذلك قولهم:"ماله هُبَعٌ ولا رُبَعٌ"[١٣] والهُبَع الذي ينتج في الصيف والرُّبَع الذي ينتج في

---

(١)**المصدر نفسه**، ٣٢/٤.

(٢) انظر: الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٢٩٢/١٥.

(٣) ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٢٢٤/١،وابن منظور، **لسان العرب**، ٣٢/٧-٣٣، و٢٣٥

(٤) ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٢٢٤/١.

(٥) انظر: **المصدر نفسه**، ٢٢٤/١

(٦) ابن منظور، **لسان العرب**، ٨١/١٢

(٧) الجوهري،**الصحاح**، ١٩٣٧/٥ ، وابن منظور، **لسان العرب**، ٢٥٤/١٢

(٨) انظر: الجوهري، **الصحاح**، ١٩٣٧/٥.

(٩) ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٨٣.

(١٠) **المصدر نفسه**، ٣٨٣.

(١١) الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٢٧٤/٨، وابن سيده، **المخصّص**، ٢٥١.

(١٢) انظر: الجوهري، **الصحاح**، ٥٦٩/٢، و١٠٠٨/٣، وابن فارس، أحمد(ت ٣٩٥هـ) **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق عبدالسلام هارون، مصر، ط٢ ١٩٧٢م، ٧/٥، والفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، ٣٥٤/١.

(١٣) ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٨٤.

الربيع[١] وهناك الكثير من هذه الألفاظ اكتفينا بأمثلة تدلل عليها[٢].

**النوع الرابع: التراكيب التي تدلّ على الاستمرارية.**

هناك تراكيبُ لغويةٌ تدلّ على استمراريةِ الحدثِ فيها، بمعنى أنَّ الفعلَ يقعُ من الفاعل على الدوام، ولا ينقطع، وهذه الاستمرارية تُعطي التركيبَ خاصية العموميةِ الزمنيةِ التي تجعله صالحاً للنفي، فإذا ما سُبِقَ هذا التركيب بـــ(ما) المصدريةِ الظرفيةِ صار التركيبُ دالاً على زمن مستمر، فإذا ما نفيت قيامك بعملٍ ما، ما دام هذا الزمن مستمراً كان فعلك مستحيل الوقوع.

ومن أشهر هذه الألفاظ الظرفان (قَطُّ) و(عَوض) وهما ظرفان دالان على الزمان، فقطُّ للزمان الماضي، وعوض للزمان المستقبل، كلاهما يدل على زمن عام، فنفي الحدث بوساطة الأول، يدل عل عدم وقوعه في عموم الزمن الماضي، كأن تقول: ما رأيته قطُّ، ونفي الحدث بوساطة الثاني يدل على عدم وقوعه في عموم الزمن المستقبل، كأن تقول: لا افعلُ ذلك عَوضُ[٣].

ومعنى قطُّ من القطع، فمعنى قطّه: قطعه[٤]، فكأنه ظرف يدل على ما قُطع من العمر وولّى[٥] ومعنى عَوض: الدهر[٦] وهو دال على عموم الزمن.

ومن ذلك قولهم:"لا أفعلُه ما وَسَقَتْ عيني الماءَ، أو ما ذرَفَتْ عيني الماءَ"[٧] فإمكانيّةُ ذَرْفِ العين للماءِ أمرٌ مستمرٌّ لا يتوقف، وهذا يعني أن القائل لا يفعل ما نفى فعله أبداً في طويل الزمان وقصيره، لأن المعنى الحرفي لهذا التعبير: لا أفعل هذا الشيء ما دامت عيني تذرف الدمع.

ومن ذلك قولهم:"لا أفعله ما أرزمت أمُّ حائلٍ"[٨] والحائل: الأنثى من أولاد الإبل ساعة توضَع[٩] وأرزمت: حنّت إلى ولدها[١٠] والناقة لا تنفك ترزم إلى ولدها عند وضعه، ومعنى ذلك أن الفعل مستحيل الوقوع.

ومنه قولهم:لا أفعله ما أنّ في السماءِ نجماً، وما عنّ في السماءِ نجمٌ، وما أنَّ في الفراتِ قطرةً، وما دعا اللهَ داعٍ، وما حجَّ لله راكبٌ، وما أنَّ السماءَ سماءٌ، ما اختلفَ المَلَوانِ، والفَتَيانِ

---

(١) **المصدر نفسه،** ٣٨٤

(٢) **المصدر نفسه،** ٣٨٤.

(٣) انظر: السامرائي، فاضل، **معاني النحو،** ٢/١٨٥، و١٨٧.

(٤) انظر: ابن منظور، **لسان العرب،** ٧/٣٨٠.

(٥) انظر: السامرائي، فاضل، **معاني النحو،** ٢/١٨٧.

(٦) انظر: ابن منظور، **لسان العرب،** ٧/١٩٢.

(٧)ابن سيده ، **المخصص،** ١٣/٢٥٧.

(٨)ابن سيده، **المخصص،** ١٣/٢٥٧.

(٩) انظر: الفيروزآبادي، **القاموس المحيط،** ٣/٣٧٥.

(١٠) ابن سيده،**المخصص،** ١٣/٢٥٧.

والعَصْرانِ والجديدان[١] فكلُّها تراكيبُ تدلُّ على استمراريةِ وقوعِها، ومن ثم استحالة وقوع الفعل الذي تتسلط عليه أداة النّفي.

وأحياناً يحدث العكس، إذ يكونُ التركيبُ نفسُه مستحيلَ الوقوعِ، فيُعلّقُ القائلُ فعلَه لأمرٍ ما على وقوعِ معنى هذا التركيبِ، فتكونُ النتيجةُ الحتميَّةُ أنه لن يفعلَ ذلك.

ومنه قولهم:"لا أفعله حتى يؤوبَ المُنَخّل"[٢]، وقولهم:" لا أفعله حتى يحِنّ الضَبُّ في أثرِ الإبلِ الصادرة"[٣] والمنخّل لن يعود والضبّ لا يحن إلى الماء، لأنه لا يشربُ الماء، ويقال أنه إذا عطش فتحَ فمه للريح فكان في ذلك ريّه[٤]، فالنتيجةُ أن القائل لا يفعل هذا الفعل أبداً.

وفي نهاية هذا البحثِ نخلصُ إلى أنّ لزوم هذه الألفاظ لسياق النّفي يُقصد به ضمن تراكيبَ معيّنة، وليس المقصودُ من ذلك اللفظَ المفرد، وأنّ اللغويين القدماءَ قد فسّروا هذه الألفاظ في الغالبِ تفسيراً سياقياً، ولم يفرّقوا بين التفسير السياقي لهذه الألفاظ والتفسير المعجمي، مما أوقعهم في الغموضِ أحياناً، ففسروا اللفظ الواحد بأكثر من معنى، كما نخلصُ إلى أن السبب في لزوم هذه الألفاظ لسياق النّفي أنها تدلّ على القلةِ المطلقة، أو عمومِ الجنسِ البشريّ، أو الإحاطة التامة بالمنفي، أو الاستمرارية في النّفي، وكلُّ ذلك يدلُّ على العموم، واستخدام العام في النّفي أبلغ من استخدام الخاص.

واللهُ وليُّ التوفيق.

---

(١) انظر: ابن سيده، **المخصص**، ٢٥٧/١٣ والملوان والفتيان والعصران والجديدان: الليل والنهار.

(٢) **المصدر نفسه**، ٢٥٧/١٣. والمنخل قيل هو القارظ العنزي، رجل من بني عنزة خرج ليجلب القرظ وهو الدباغ فهلك ولم يرجع.

(٣) الميداني، **مجمع الأمثال**، ٢٢٦/٢.

(٤) انظر: **المصدر نفسه**، ٣١٥/١.

# المنيـة في الشعر الجاهلي

## "دراسة في دلالتها وصورها الاستعارية"

د. خليل عبد سالم الرفوع *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٧/٢٤ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/١٢

### ملخّص

هذه الدراسة تبحث في معنى المنية في الشعر الجاهلي من حيث دلالاتهــا وصــورها الاســتعارية، وبينت أنها تدل على الرسول المكلف بقبض الروح البشرية، وأنها ليست الموت أو مناة الصنم الــوثني المعــروف، ولها صور استعارية فلها مشاعر الإنسان وحركته وقوته لكنها قوة تستمد انتصارها علــى الإنــسان ــ وبخاصــة المحاربين الأبطال ــ من القوة التي تبعثها فهي حتمية لا سبيل لمواجهتها أو ردها.

### Abstract

#### A Study of its Meanings and Metaphorical Images

The study focuses on the concept of death presented in the *Jahilya* poetry. From the various images of death studied , the paper shows that to the *Jahilya* poets it is not the Idol of *Munat* who captures human's souls but the Death Angle whose movement, strength and will are inevitable and irrevocable by humans.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة.

**١ - دلالتها وحتميتها:**

**أ. المنية والموت:**

من القضايا الوجوديةِ التي وقف عندها الشعراء الجاهليون متأملين ومحاورين الموت بكل ما يبعث من تأزم روحي وقلق نفسي، فثمة عالمان متناقضان يفصل بينهما تلك اللحظة الفارقــة بين الواقع الذي ينتهي بمأساة الموت، والعالم الآخر الذي غابت تفاصيله عن التــصور الــذهني للشاعر الجاهلي، والمنية شكلت في الشعر الجاهلي دلالة شديدة الارتباط بالموت بإيحائته العامــة لكنها لم تكن إياه بل انمازتْ عنه إلى درجة الاستقلال وإن ظُنَّ غيرُ ذلك، فهما إذا جاز التصوير فكرتان متكاملتان ضمن دائرة واحدة يفصل بينهما رسيسٌ شعريٌّ بسيط، فالموتُ يعنـــي الهمــود وانقطاع الحركة وكل ما سكن فقد مات[1]. وأما الدلالة اللغوية للمنية فهي لا تقرُّ علـــى معنـــى واحدٍ، ومنها القدر والموت والحدث وقدر الموت والقصد[2]، فالموت ليس هو المنية وإنمـــا هـــو من الألفاظ المعادلة لها ومن تلك الألفاظ أيضاً: الهلاك، القتل، الحتف،الحيف، الفَـــوْد، الحِمَـــام، الخالج، التحوّل، الزوال، الهِمْيَخ، السَّأم، الفتك، الإقْعاص،الإقصار، الذبح[3].

وفي الشعر الجاهلي ـــــ الذي يمثل مصدراً رئسياً للغة ـــــ ثمةَ إشاراتٌ تكشف عن التباين الحقيقي وظيفياً ودلالياً بينهما، ومن ذلك قول أمية بن أبي الصلت[4]:

إذَا ما الموتُ عسكرَ بالمنايا وزَايلتِ المُهنَّدَةُ الجُفُوْنَا

فالموتُ يعسكر بالمنايا، كما يعسكرُ القائدُ بالجيش فهو قوة مطلقة تتمثـــــل فـــي القيـــادة والتوجيه، وأما المنايا فهي جند الموت وأداته لتحقيق النصر، وجاءت المنايـــا جمعـــا لتأكيـــــد مهمتها وأنها الوسيلة العملية الفعلية الوحيدة للنصر الذي سيكون ســـبيله قـــبض أرواح الأعـــداء (البشر)، ويقول المستوغر بن ربيعة[5]:

---

(١) ابن منظور ، محمد بن مكرم ابن منظور ، (ت٧١١هــ ١٣١٠م)، **لسان العرب**، دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٨م، موت. وانظر: الفيروزآبادي ، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي(ت٨١٧هـــــ١٤١٥م) **القاموس المحيط** ، دار الجيل، بيروت . مصطفى ، إبراهيم، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مطابع دار المعارف، مصر، ١٩٧٢م، ط٢. ابن سيده ، أبو الحسن علي بن إسماعيل المعروف بابن سيده، (ت٤٥٨هـــ ١٠٦٥م)، **المخصص**، ، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق، مصر، ١٣١٧هــ، ٦: ١٢٣.

(٢) ابن منظور، **اللسان** . الفيروزآبادي ، **القاموس المحيط** . مصطفى ، إبراهيم، **المعجم الوسيط** ، مني.

(٣) انظر: عوض، خيري صابر، **الفارس والموت في الشعر الجاهلي** ، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٧م، ص٥-١٠.

(٤) الحديثي ، عبد الغفور ، **أمية بن أبي الصلت حياته وشعره** ، دراسة وتحقيق ، ط٢، ص٣٥٥، . زايلت: فارقت.

(٥) المعيني، عبد الحميد محمود، **شعر بني تميم في العصر الجاهلي**، جمع وتحقيق ، منشورات نادي القــصيم، الــسعودية، ١٩٨٢م، ص٤٦. والمستوغر هو: عمرو بن كعب من تميم شاعر جاهلي قديم، كان أحد فرسان العــرب، وهــو مــن المعمرين، كنيته أبو بيهس مات في صدر الإسلام .انظر:المرجع السابق، ص٤٤. عبد الرحمن ، عفيف ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٦م، ص٢٤٩.

فذاكَ الهمُّ ليسَ لهُ دواءٌ          سوى الموتِ المُنَطَّقِ بالمنايا

ولنا أن نتصورَ موتا يشدُّ ظهرَه بالمنايا، فهي دلالة تشفُّ عن أنها سندُه ومصدرُ قوته فأينما يحل تكون بين يديه فهي ليست إياه بل هي أداته التي يستعين بها لتخليص الإنسان من تلك الروح الكامنة فيه التي يعدُّ لها الموت جيوشاً من المنايا منتطقا بها، فهي التي تسبقه في الإجهاز عليها، وقبضها من بعد ذلك فهي وظيفتها المنوطة بها.

والمنية غير الحتوف عند أبي ذؤيب الهذلي(١):

منايا يُقَرِّبْنَ الحتُوفَ لأهْلِهَا          جَهَاراً ويسْتَمْتِعْنَ بالأنَسِ الجُبُلِ

فالمنايا تسبقُ الحتوف لمن حُكِمَ عليه بالموت، فهي تأتي قبله وتقرب موعده، وقد التفت ابن بري إلى هذه الدلالة فقال بعد ذكره البيت:" فجعل المنايا تقرب الموت ولم يجعلها الموت"(٢). وهي ليست الأجل (وهو الزمن الذي أوقِّتَ فيه الموتُ) فهي تنطلق قبله، يقول الشماخ(٣):

ألا يا أصبِحَاني قبلَ غارَةِ سِنْجَالِ          وقبلَ منايا باكِرَاتٍ وآجَالِ

وقريب من هذا المعنى قول الأعشى مادحاً إياس بن قبيصة الطائي(٤):

إذا ما سارَ نَحْوَ بِلادِ قَوْمٍ          أزَارَهُمُ المنِيَّةَ والحِمَامَا

فالمنيةُ تزور أعداء إياس أولا ثم يحلُّ الموتُ بهم، وفي رأيي أن المنية في الفكر الجاهلي تُطلَقُ على القوة القادرة على إحداث الموت، أوالمكلفة بقبض الروح، وقريب من هذه الدلالة قول فضل بن عمار العماري:"إن المنية تأتي لتجهز على الأمنية التي تدفع بالمرء إلى مواصلة الحياة"(٥)، وفي الفكر الإسلامي ثمة ملك الموت المكلف بذات المهمة، وفي ذلك مقاربة تصورية للمنايا التي تقوم بمهمة عظيمة.

**ب. المنية ومناة:**

إن اضطراب مفهوم المنية عند المعجميين وعدم استقراء سياقاته في الشعر الجاهلي أدى إلى استنتاجات نظرية عند بعض الباحثين في الأساطير الذين أوغلوا في القياس

(١)السكري ، أبي سعيدالحسن بن الحسين السكري ، (٢٧٥هـ ٨٨٨م) **شرح أشعار الهذليين**، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، راجعه محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ١: ١٧٤. الأنس: الأمة من الناس. الجبل: الكثير.

(٢) ابن منظور، **السان** ، مني.

(٣)الشماخ ، الشماخ بن ضرار الذبياني(٢٢هـ) ، .**الديوان**، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م، ص٤٥٦.

(٤)الأعشى ، ميمون بن قيس (ت٧هـ) ، **الديوان** ، تحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٥٠م، ص١٩٩.

(٥) العماري ، فضل بن عمار، **المنية والأمنية: فكرة الموت في الشعر الجاهلي** ، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد السادس، الآداب (١)،١٩٩٤م، ص٤.

الشكلي مع أساطير الشعوب الأخرى ومجمل رأيهم يدور حول فكرة تخيلية مضمونها أن ثمة علاقة بين المنية ومناة الصنم المعروف التي هي نفس مامناتوا البابلية " لأن الدهر والقدر في تصور العرب والشعراء رجل لا امرأة أما مناة فهي بنت الإله عند العرب: قال تعالى: (ألكم الذكر وله الأنثى) كما كانت بنت الإله عند البابليين، وقد مَثَّلَتِ الموتَ عند العرب كما كانت تمثل الموت والقدر أيضا عند البابليين وقد قالوا في خطابهم إلى مامناتوا: يا إلهة القدر والموت، ويا أيها الروح المخيف وملك الموت"[(١)]. ويبدو أن بعض اشتقاقات الكلمة قد سَوَّغَتْ لهم ذلك فمنها المنون بمعنى الدهر، والمنون أيضا المنية والمنية يراد بها الموت وكذلك من معانيها القدر[(٢)].

ويذكر سبتينو موسكاتي أن مناة كانت من آلهة النبط أيضا ويسمونها (منوتو) وكانت معروفة لدى أهل تدمر، يسمونها (منوت) ويدخل اسمها في كثير من الأعلام اللحيانية والثمودية[(٣)].

والحق أن النظرة الثاقبة في دلالة اللفظة تؤكد وجود تشابه في دلالة المنية في الشعر الجاهلي وإحدى دلالات مامناتوا البابلية التي تعني ملك الموت كما كانت تُخَاطَبُ أحيانا وهذا يعني بالضرورة أن الدلالة تسربت إلى العربية من البابلية أو من العربية القديمة في شمال شبه الجزيرة العربية ولكنها في الوقت نفسه لا تعني الآلهة البابلية أو مناة الواردة في الثالوث الصنمي المذكورة في القرآن الكريم، فقد قرَّ معناها حسب الشعر الجاهلي على دلالة واحدة هي: ملك الموت، وليس الموت أو الآلهة (مناة) المذكورة في قوله تعالى:" أَفَرَأَيْتُم اللاتَ والعُزَّى ومناةَ الثَّالثَةَ الأخْرَى ألكُمُ الذَّكَرُ ولهُ الأُنْثَى"[(٤)]. والرأي الغالبُ بين أهل الأخبار[(٥)]: أن مناة كانت على ساحل البحر من ناحية المُشَلَّلِ بقُدَيد وقُدَيد موضع قرب مكة،

---

(١) خان ، محمد عبد المعين ، **الأساطير والخرافات عند العرب**، ص ١٣٨. وانظر، علي، جواد ، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٧٨م، ٦: ٢٥٠.

(٢)النعيمي، أحمد إسماعيل ، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام** ، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٥م ، ط١، ص١٦٠.

(٣)موسكاتي ، سبتينو، **الحضارات السامية القديمة** ، ترجمة د. السيد يعقوب بكر، دار الكاتب العربي ، القاهرة، ص٣٦٩.

(٤) **سورة النجم**، آية ١٩.

(٥) انظر: الكلبي ، هشام بن محمد السائب الكلبي (ت٢٠٤هـ ٨١٩م) ، **الأصنام** ، تحقيق: أحمد زكي ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٢٤م ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩١٤م، ص١٣. ابن هشام ،أبو محمد عبد الملك بن هشام (ت٢١٣هـ ٢٢٨م) ، **السيرة النبوية** ، تحقيق : مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٧١م، ١: ٨٧، ٨٨ . ابن كثير، عماد الدين أبي الفداء إسماعيل(ت٧٧٤هـ ١٣٧٢م) ، **تفسير القرآن العظيم** ، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٦م، ٦: ٢٦ . الفيروزآبادي ، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي(ت٨١٧هـ١٤١٥م) ، **تنوير المقباس من تفسير ابن عباس** ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ص٤٤٦ . العمادي ، أبو السعود محمد بن محمد (ت٩٨٢هـ ١٥٧٤م) ، **تفسير أبي السعود** ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ٧: ١٥٨ . علي، جواد ، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٦: ٢٤٦.

والمشلل جبل يُهْبَطُ منه إلى قُدَيد من ناحية البحر، وكانت هذيلُ خُزَاعَةَ وقيل الأوسُ والخزرجُ وثَقِيْفُ يعظمونها ويهلون منها للحج إلى الكعبة وقيل إن العرب كانت جميعا تعظمها وتذبح حولها، وأما شكلها فقيل إنها صخرة سُمّيَتْ بذلك لأن دماء النسائك كانت تُمْنَى عندها، أي تُرَاقُ، وقيل: إنه صنم على هيأةٍ ومثالٍ، وقد نُحِتَ من حجارة وجعله بعض الرواة في الكعبة مع بقية الأصنام، فكان مكانُها مقدَّساً وقد خُصِّصَ بإلهٍ ينشرُ السحب ويرسل الرياح فتأتي بالأمطار لتغيث الناس وإن لهذا الآلهة صلةً بالبحر وبالماء ولذلك أُقِيْمَ معبدُه على ساحل البحر والصورة التي كانت في مخيلة عبدة مناة عنه هي أنها تمثله إلها كريماً يُسْعِدُ عبادَه ويساعدهم في المكاره والمُلِمَّاتِ ويعطيهم ما يحتاجون إليه[(١)].

وفي ضوء ما سبق أُقَيِّدُ الملاحظاتِ التاليةَ:

أولاً: إن الدلالة اللغوية للمنية تتباين مع دلالة مناة، فالمنية من منى ـ يمني منياً ـ أي قدَّر والماني هو: المقدرُ ومنه قول الشاعر:

ولا تقُولَنْ لِشيْءٍ سوفَ أَفْعَلُهُ     حتى تُلاقِيَ ما يمني لكَ الماني[(٢)]

وسُمِّيتْ مناةُ بهذا الاسم لما يُراقُ عندها من الدماء، فهم يُرِيقون الدماء عندها لتهبهم الغيث الذي فيه حياتهم، فارتباطها بالحياة أكثر من ارتباطها بالموت!.

ثانياً: إن بعض القبائل العربية عبدت مناة ومنها هذيل بيد أننا لم نجد أي إشارة في شعر الجاهليين ـ ومنهم شعراء هذيل وهي القبيلة الوحيدة التي وصلنا شعرها مجموعاً في ديوان ـ تشير إلى أن المنيةَ آلهةٌ على الرغم من كثرة شعراء هذيل بخاصة، والشعراء الذين ذكروا المنية أشاروا إلى دلالات لا علاقة لها بمناة.

ثالثا: إن الباحثين الذين درسوا هذه المسألة في ضوء الأساطير[(٣)] لم يستشهدوا ببيت شعري

---

(١)علي، جواد ، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٦: ٢٤٦ـ٢٤٧.

(٢) ابن منظور ، **اللسان** ، مني . والبيت لأبي قلابة الطابخي ، انظر:**ديوان الهذليين**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب،الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٦٥م،٣: ٣٩.ورواية **ديوان الهذليين**:حتى تبيَّن ما يمنى لك الماني. أبو قلابة الطابخي: هو عويمر بن عمرو وقيل الحارث بن صعصعة شاعر قديم من هذيل، وهو عم الشاعر المتنخل. انظر: المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران (ت٣٨٤هـ)، **معجم الشعراء**، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ص٧٦. عبد الرحمن ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ص ٢١٧. ويذكر ساعدة بن جؤية أن الماني هو الدهر في قوله:

ولو سامني الماني مكان حياته     أناعيمَ دهرٍ من عبادٍ وجَاملِ

**ديوان الهذليين**،٢: ٢١٨ .الجامل:القطيع من الإبل.وانظر:العماري ، **المنيــة والأمنيــة: فكـرة المـوت فـي الـشعر الجاهلي**،ص١٢.

(٣) انظرمثلا: علي ، جواد ، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام.الأساطير والخرافات عند العرب**. النعيمي ، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**. عبدالرحمن ، نصرت ، **الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي** ، دار الفكر للنشر والتوزيع، عَمَّان، ١٩٨٥م

واحد يؤكد رأيهم الذي ذهبوا إليه وهو أن المنية آلهة الموت، ولا يوجد وثيقة تسند رأيهم ولا يكفي إسقاط خطاب البابليين لآلهتهم على الفكر العربي قبل الإسلام بكل مظاهره الحضارية والاعتقادية فانتشار الأساطير يكون في طور بدائي لشعب من الشعوب ولم يكن العرب يعيشون في ذلك الطور، وتسرَّبُ بعض المعتقدات إليهم لا يعني إيمانَهُم بها وكأنهم أمة منسوخة عن غيرها .

رابعاً: إن الفرق الجوهري بين مناة والمنية هو أن الآلهة (مناة) معتقد ديني أو هو تمثال منصوب في المعبد وأما المنية فهي فكرة شعرية متخيلة من أبداع الشعر الجاهلي، ولا نستغرب أن أغلب صور المنية جاءت في سياقات استعارية، ولم ترد ضمن وصف موضوعي إنشائي كما في وصف المحسوسات الواقعية المختلفة . واستكمالا لذلك فإن أي مقاربة بين فكرتين متباينتين غير متقاطعتين لا تستند على نصوص واضحة لا يُعَوَّلُ عليها ولا تنهض دليلاً قوياً يُطْمَأَنُّ إليه فرأي الأستاذ الدكتور نصرت عبد الرحمن لا يستند إلى أدلة تدعمه في قوله:" إنه لا يستبعد العلاقة بين المنية عند أبي ذؤيب ومناة الصنم "[١]، وقد أسس هذه العلاقة على قوله " بأن هذيلا كانت تعبد مناة الصنم وأن بعض الدارسين جعلوها ربة الموت "[٢]، وقوله أيضا: "إن العرب كغيرهم من الوثنيين يعتقدون بوجود أحد الأرباب يسبب الموت فالبابليون مثلا كانوا يعتقدون بوجود عالم للأموات تمتلكه ربَّةٌ غليظةٌ اسمها (إرشكيجال Ereshkigal ) ولها وزير اسمه (نمتار Namtar ) ورهط من العفاريت الذين لا يعرفون الطعام والشراب، ولا يأكلون الدقيق البسيس ولا يشربون ماء القرابين يأخذون الزوجة من حضن زوجها، ويخطفون الرضيع من ثدي أمه"[٣]. ولا يوجد أي نصٍّ يؤكد أن مناة (الصخرة) كانت ربة الموت، وتسرب الاسم من البابليين لا يعني أنها آلهة الموت والمنية، وبخاصة أن اسمها ارتبط باستمطار الأنواء عندها تبركا بها، وهي في الأصل سميت مناة لكثرة ما يمنى عندها من دماء النسائك وليس لما تُحدِثُ من موت ودمار، والمعلوم أنها كغيرها من الأوثان كانت وسيلة يتقربون بها إلى الله زُلْفَى كما أشار القرآن الكريم إلى ذلك. وعلى الرغم من تنوع أصول الشعراء الجاهليين والإسلاميين الذين تناولوا المنية واختلاف أماكنهم وتباعدها إلا إنهم صمتوا عن مُرسلها وباعثها، وإن كنت لا أستبعد أن سبب صمتهم مرجعه أن تلك القوة التي تتحكم بالمنية وتأمرها هو الله الذي يؤمنون بأنه خالق السموات والأرض

(١) **المرجع السابق** ، ص١٧٨.
(٢) **المرجع السابق**، ص١٧٨.
(٣) **المرجع السابق** ، ص١٧٧.

الذي هو أعظم من اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى، وهذا كان إيمان أكثرهم في الجاهلية وثنيين وغير وثنيين.

خامساً: إن دلالة المنية استمرت بعد الإسلام كما كانت عليه في الجاهلية، فلو أنها كانت تعني مناة أو أي آلهة لوجدنا نهياً في القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو من الصحابة من بعدُ عن استخدامها لأن المنية كانت ظاهرة شائعة في الشعر الذي يعبر عن وجدان الأمة وفكرها ومعتقدها، فالدلالة هي نفسها لم يعتورها أي حلحلة عما قرَّت عليه حتى عند شعراء هذيل القبيلة التي ذكرَ أنها كانت تعبد مناة في جاهليتها ومعبدها قريب منها، يقول يربوع بن غيظ ابن مرة وهو إسلامي[١]:

لتَغْدُو المنايا حيث شاءتْ فإنَّها    مُحَلَّلَةٌ بعْدَ الفتى ابنِ عَقِيْلِ

**ج. حتميتها :**

لقد شغلت فكرة الموت عقل الشاعر الجاهلي وتأملها تأملاً فلسفياً واقعياً من حيث أنها واقع حتمي، ونهاية منطقية، وكان وقوفه عندها وقوفا وصفيا لحقيقة ماثلة أمامه بكل ما تحمل من مأساة وانقطاع وتوقف تستغرقها دهشة استغرابية لواقعيتها وللسرعة في الفقد، كما أنه ليس تأملا فيما بعد الموت لأن الفجيعة المعاينة تحجب ما وراءها، يقول عنترة[٢]:

وعرفتُ أنَّ منيَّتي إنْ تأتِني    لا يُنْجِنِي منْها الفِرَارُ الأسْرَعُ

ولكلٍّ منا منية تنتظره فإن جاءت لا يستطيع الإنسان دفعها أو الفرار منها، ويقرر عمرو بن كلثوم فلسفة واقعية في قوله[٣]:

وَإِنَّا سوفَ تُدْرِكُنَا المنايا    مُقَدَّرَةً لَنَا ومُقَدَّرِينَا

فالمنية تأتي في وقت محدد لا منجاة منها ومنه وهي أيضا مقدرة من قوة أقوى منه ومتحكمة بها وبالقدر معا، وهي لا تأتي سراً بل جهاراً وعلانية لا تخشى قوة تصدها، يقول ساعدة بن العجلان[٤]:

(١)السكري ، **شرح أشعار الهذليين**، ١:٤١٠

(٢)**عنترة**، عنترة بن شداد العبسي (ت٥١٦م) ، **شرح الديوان** ، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٣م، الطبعة الثانية، ص٢٦٤.

(٣)عمرو بن كلثوم، عمرو بن كلثوم التغلبي، **شرح الديوان** ، شرح وتحقيق: رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، ١٩٩٦م، ص٦٦. وانظر: عبيد ابن الأبرص ، عبيد ابن الأبرص بن عوف بن جشم الأسدي (ت٦٠٠م) ، **الديوان**، تحقيق: حسين نصار، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٦٢.

(٤) السكري ، **شرح أشعار الهذليين**، ١:٣٣٦. جراهية: تعني علانية وجهاراً،وجرَّه الأمر: أعلنه. وساعدة بن العجلان هو: أحد بني خثيم بن عمرو بن سعد بن هذيل، عاش في الجاهلية والإسلام. انظر:عبد الرحمن ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ص١١٠.

فــلولا ذاكَ آبَــتْــكَ المــنَايا جَــراهِيــةً وما عــنهَا مَحيــدُ

وقوتها تظهر في قدرها وغلبتها، وهذا ما يدعو أبا خِراش الهذلي إلى القسم بأن المنايا غالبةٌ على قوة أي إنسان ولو كان في حرز مكين، يقول(١):

لعَمْرُكَ والمــنايا غالِبــاتٌ على الإنسانِ تــَطَّلُعُ كُلَّ نَجْدِ

ومهما حاول الإنسان إبعادَ المنية فليس ذلك بمتحقق، يقول قيس بن الخطيم(٢):

فقُــلْ للمُتّــقِي عَرَضَ المنايا تَــوَقَّ وليسَ يــنفَعُكَ اتــقاءُ

ولا يمكن أن تُدْفَعَ بالولد أو بالمال لأنهما قوتان أضعف من صاحبهما، فهي لا تبحث عن سلب أي شيء غير الروح، يقول ساعدة بن جؤية(٣):

وما يُغْــنِي امْرَأً ولَدٌ أجَــمَّتْ مَنــيَّــتُــه ولا مالٌ أثِــيْــلُ

وأشار أبو ذؤيب الهذلي إلى حتمية المنية مهما حاول الإنسان الأب اتقاءها ودفعها عن بنيه، يقول(٤):

ولقدْ حَرَصْتُ بأنْ أُدَافِعَ عَنْهُمُ فإذَا المنــيَّةُ أقْــبَلَــتْ لا تُــدْفَعُ

وقد عبرصخر الغي عن فكرة أبي ذؤيب وهو يرثي ابنه تليدا مكرساً استحالة نفع التمــائم في لحظة غلبة المنايا وسوقها له، يقول(٥):

لعمركَ والمنايا غالبـــاتُ وما تُغني التميماتُ الحِمَاما

لقد أجرى لمصرعِهِ تليــدٌ وساقَــتْه المــنيةُ من أذاما

إلى جدثٍ بجنبِ الجَوِّ راسٍ بـــه ما حــلَّ ثم به أقــاما

ولن يسلم منها من استعد لها ومن لم يستعد فهم سواء، يقول حريث بن زيد الخيل(٦):

(١) **ديوان الهذليين**، ، ٢: ١٧١. وأبو خراش: هو: خُويلد بن مرة من هذيل كان فارسا جاهليا أسلم وحسن إسلامه، انظر: عبد الرحمن ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ص٨٢.

(٢)قيس بن الخطيم ، قيس بن الخطيم بن عدي الأوسي(ت٦٢٠م) ،**الديوان**: تحقيق : ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص١٩٧.

(٣) السكري ، **شرح أشعار الهذليين**، ٣: ١١٤٥.

(٤)أبو ذؤيب الهذلي ، خويلد بن خالد الهذلي ، **الديوان** ، شرحه وقدم له: سوهام المصري، المكتــب الإســلامي، بيــروت، ١٩٩٨م، ص١٤٧.ويقول صخر الغي في رثاء أخيه مؤكدا المعنى نفسه:

أخي لا أخا لي بعده سبقت به منيته جمع الرقى والطبائب

انظر:**ديوان الهذليين**:٢ :٥٢ .والطبائب : جمع طبيبة.أوهم: الأطباء.

(٥) **المرجع السابق** ، ٢ :٦٢ . أذاما: من أشهر أودية مكة.الجوّ:مكان.راس:مقيم ثابت.

(٦)أبوتمام ، حبيب بن أوس الطائي(ت٢٣١هــ٨٤٥م) ، **الحماسة** ، تحقيق:عبدالله بن عبد الــرحيم عــسيلان، إدارة الثقافــة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، ١٩٨١م، ١:٤٠٧. وحريث بن زيد الخيل: شاعر عاش فــي الجاهلية والإسلام وصحب الرسول عليه السلام، انظر: عبد الحمن ، عفيف ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتــى نهاية العصر الأموي**، ص٣٩٣.

فلا تجــزَعِي يا أمَّ أوسٍ فإنَّه ... تَصِيْبُ المنايا كلَّ حافٍ وذي نعلِ

حتى الملوك فهم كذلك ستدركهم ويصيبهم كيدها، يقول متمم بن نويرة(١):

وعشْنا بخيرٍ في الحياةِ وقبلنا ... أصاب المنايا رهْطَ كِسْرَى وتُبَّعا

ويعبر الشعر الجاهلي عن حتميتها الغالبة كونها ترافق الإنسان منتظرةً لحظة الانقضاض كما يقول أبو قِلابةَ الطابخي(٢):

لا تأْمَنَنَّ ولَوْ أَصْبَحْتَ في حَرَمٍ ... إنَّ المنايا بجَنْبَـي كُلِّ إنْسَانِ

فالمنية قدر حتمي تؤول إليها حياة البشر جميعا ولا تردها أي قوة إن أرسلت لتنفيذ مهمتها، إنها القوة المطلقة التي تجلب الموت أينما وجدت، وإرسالها يكون من قوة أعظم منها لعلها قوة المعبود الذي يقدر قدرها ويأمرها بتخليص جسد العابد من الروح، فقوتها الغالبة تأخذ من مرسلها حتميتها القاهرة.

**٢. دائرة الحرب:**

**أ. المواجهة:**

من السياقات الموضوعية التي وردت فيها المنية الحربُ، فهو ميدانها وفيه يكون خصومها الأبطال الأشداء الذين يفتكون بأعدائهم، وحينئذ تتربص بهم الدوائر وتقبض أرواحهم، تقول الخنساء في رثاء أخيها(٣):

فَشَأن المنايا إذ أصابـكَ رَيْـبُهَا ... لَتَغْدُو على الفِتْيَانِ بعْدَكَ أوْ تسْرِي

ويشفُّ البيت السابق عن فكرتين أولاهما: تلك الإشارة إلى أن ريب المنايا أصاب أخا الشاعرة أي أن المنايا لم تواجهه مباشرة بل أصابته بريبها دون أن تدخل معه في صراع، وثانيهما: أن المنايا تعد نفسها لمواجهة الفتيان الآخرين فتغدو إليهم أو تسري وكأن دونهم ـــ من قوتهم ـــ أهوالاً، بيد أن أخاها أُخِذَ على حين غرة دون استعداد لها، وهنا يكمن الدور الوظيفي للمنية وهو الاستعداد الدائم والحركة الدائبة لمواجهة أولئك الرجال .

ويذكر بشر بن أبي خازم الأسدي أنه يخشى قدوم المنايا قبل أن يلاقي قبيلة كعب أو

(١)المفضل الضبي ، المفضل بن محمد بن يعلى (ت١٧٨هـ ٧٩٤م) **المفضليات**، ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م، ٦٧.ومتمم بن نويرة : شاعر مخضرم كان أعور أسلم واستفرغ شعره في مراثي أخيه مالك، انظر: عبد الحمن ، عفيف : **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ص٢٣٧.

(٢) **شرح أشعار الهذليين**، ٢: ٧١٣.

(٣)الخنساء، تماضر بنت عمرو(ت٢٤هـ) ، **الديوان** ، شرح ثعلب ، تحقيق: أنور أبو سويلم ، دار عمار، عمَّان، ١٩٨٨م، ص١٣٤.

كلاب، يقول(١):

فَعَزَّ عليَّ أَن عَجِلَ المنايا ولَمَّا أَلْقَ كَعْبَاً أو كِلابَا

ويعلن عروة بن الورد مواجهة حربية مع المنية أثناء تطوافه في البلاد بحثا عن الغنى وفي لقاء المنية تتكشف الفروسية المحمودة في نفسه بلا جزع، وهنا يقرُّ مبدأً المواجهة وأن كلفه ذلك الموتَ بسهم المنية القاتل، فهو أمام خيارين: الموت المبعوث على سهم المنية ليُعلمَ أنه لا يميل عن مواجهتها ولا يوليها دبره، وحسبه موت عزيز يغيظ المرجفين من أولئك الأغنياء الذين يمنون عليه وعلى أهل بيته بالمال، والآخر: أن يفوز هو على المنية ويخلص نفسه وأهله من ذل السؤال والجلوس خلف البيوت يسألون الناس إلحافاً، ونتيجة كلا الحالتين أو الحسنيين عزةُ نفسٍ وخلود ذكرى وحياة، يقول مخاطبا زوجه(٢):

ذَرِيني أُطَوِّفْ في البلادِ لعلَّني أُخَلِّيكَ أَو أُغْنِيكَ عَنْ سُوْءِ مَحْضَرِي
فَإِنْ فَازَ سَهْمٌ للمنيَةِ لَمْ أَكُنْ جَزُوعَاً وَهَلْ عَنْ ذاكَ مِنْ مُتَأَخَّرِ
وإِنْ فَازَ سَهْمِي كَفَّكُمْ عَنْ مقَاعدٍ لَكُمْ خَلْفَ أَدْبَارِالبُيُوْتِ ومَنْظَرِ
فَذَالكَ إِنْ يَلْقَ المنيّةَ يلْقَهَا حَمِيْدَاً وإِنْ يَسْتَغْنِ يَوْمَاً فَأَجْدِرِ

ويفخر المفضل النكري بقومه الذين استطاعوا أن يدفعوا عنهم المنية فتدافعت، فالصراع معها هو صراع مع قوة خارقة لا تتزحزح وأن تراجعت فهو إلى حين لأنها الغالبة، يقول(٣):

وهمْ دفَعُوا المنيةَ فاستَقَلَّتْ دِرَاكَاً بعْدَ ما كادَتْ تحيقُ

وإذا كان المفضل النكري يشير إلى مواجهة قومه للمنية ونكوصها أمامهم فإن طرفة بن العبد يبادرها بقوته الفردية التي قد يُراد بها القوة المادية (السلاح) أو القوة المطلقة من نبل وكرم وفروسية وهنا يتجلَّى التحدي لقوة مطلقة أيضا، فهي منيته الموكلة به، يقول

(١)بشر بن أبي خازم ، بشر بن أبي خازم الأسدي(ت٥٩٨هـ) ، **الديوان** ، تحقيق:عزة حسن ، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م، ص٢٨.

(٢)عروة بن الورد ، عروة بن الورد العبسي (ت.ق.هـ) ، **الديوان** ، تحقيق : عبد المعين الملوحي ، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ص٦٧ـ٧٣.

(٣) الأصمعي ، أبو سعيد عبد الملك بن قُرَيْب(ت٢١٦هـ٧٣١م) ، **الأصمعيات** ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٩٣م، ص٢٠٠.المفضل النكري، هو مفضل بن أسحم شاعر جاهلي مغمور وقد اختلف في اسمه، وسمي المفضل لقصيدة مطلعها:

ألم ترَ أن جيرتنا استقلوا فنيتنا ونيتهم فريق

انظر:عبد الرحمن ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ص٢٥٩.

طرفة(١):

فَإِنْ كنتَ لا تسطيعُ دفعَ منيتي          فَذَرْنِي أُبادِرْها بما ملكتْ يدي

وفي لحظات النشوة الحربية تنداح الصورة في جوِّ السماء، فيشعر الأبطال حينئذ بأنهم يهبطون على المنايا في تبادل متخيل للوظيفة المنوطة بكل منهما ومن يهبط من علٍ يكون الأقدر على التحكم بالآخر،يقول قيس بن الخطيم(٢):

فنحنُ النازلونَ على المنايا          ونحنُ الآخذونَ بكُلِّ ثَغْرِ

وساحة المعركة هي المكان الضيق الذي تجر فيه المنية أذيالها مسرورة لكثرة ما تقبض من أرواح ولمناجزتها أخا الخنساء الذي يحاربها ويحارب أعداءه معا، يطاعنها فتهرب منه مولية ولحظتئذٍ يطعنها في ظهورها، فيجري الدم غزيرا على أعجازها وأعقابها، تقول(٣):

بِمُعْتَرَكٍ بينَهَا ضَيِّقٍ          مَجَرَّ المنيةِ أذيَالَهَا

تُطَاعِنُهَا فَإذا أدبَرَتْ          بَلَلْتَ مِنَ الدَّمِ أكفَالَهَا

والصراع ليس متخيلا وحسب بل هو ملموس يُرى، ففعل المنايا حينما تفتك بالأبطال يكون ضِعْفَاً من العذاب وفيه ضروب من القسوة، فهنَّ أولاً لا يخترْنَ من الناس إلا الرجال الأشداء ويتركن الأخساء الجبناء، ثم يستهمنَ عليهم، فلكل منها نصيب ثم يبدأْنَ بالفتك بالجسم لحما ودما، يقول المثقب العبدي(٤):

نِّمَا جَاد بِشَأْسٍ خَالدٌ          بعْدَما حَاقَتْ بِهِ إِحْدَى العُظَمْ

مِنْ منايا يَتَخَاسَيْنَ بِهِ          يَبْتَدِرْنَ الزَّوْلَ من لحمٍ ودَمْ

**ب. أسبابها:**

للمنية أسباب تسببها وأحداث تحدثها كي تلقي الإنسان وتقبض روحه فزهير بن أبي سلمى يضيف الأسباب للمنية؛ لأنها هي المتحكمة بها فلا مهرب منها، يقول(٥):

---

(١)طرفة بن العبد، طرفة بن العبد بن سفيان البكري (ت٥٦٤م) ، **الديوان بشرح الأعلم الشنتمري**، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٧٥م، ص٣٢.

(٢)قيس بن الخطيم ، **الديوان** ، ص١٨٧.

(٣)**الخنساء** ، **الديوان** ، ص٩٢، ٩٣.

(٤)**المثقب العبدي**، عائذ الله بن محصن بن ثعلبة (ت.ق.هـ) **الديوان** ، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرافي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية مصر، ١٩٧١م، ص ٢٢١، ٢٢٢. شأس: هو شأس بن نهار ابن أخت المثقب. وخالد: هو ابن أنمار بن الحارث. حاقت: حلت . يتخاسين: يقتسمن. الزول: الشجاع.

(٥)زهير بن أبي سلمى ، زهير بن أبي سلمى المزني (ت٦١٣م) ، **شرح الديوان صنعة ثعلب**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٤م، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤م، القاهرة، ص٣٠.

ومنْ هَابَ أَسْبَابَ المنايا يَـــنلْنهُ ولوْ نالَ أَسْبَـــابَ السَّماءِ بِسُـــلَّمِ

وتحقق المنية فعلها بوساطة دليل يسيح خلال الناس ليهدي المنايا إلـــى مرادهـــا ويـــسهل طريقها، يقول الأعشى(١):

أبا الموتِ خَشَّتَـــنْي عِـــبَادٌ وإنَّما رأيْتُ منايا النَّاسِ يَـــسْعَى دليْلُهَا

والمنايا لها أعين ترى بها أثناء بحثها عن الإنسان ولها رسول يُعَبِّدُ لها السبيلَ كي تصل إلى بغيتها، يقول أبو ذؤيب(٢):

يقُولوُنَ لِيْ لَوْ كَانَ بالرَّمْلِ لم يَمُـــتْ نشَـــيْبَةُ والطَّرَّاقُ يكْذِبُ قِـــيْلُها

ولَوْ أنَّنِي اسْتَوْدَعْـــتُهُ الشَّمْسَ لارتَقَتِ إلـــيْهِ المنايا عيْنُهَا ورَسولُها

وعـــلق السكري على البيت الثـــاني قائلا: " عينها: يقينها. ورسولها: مثل"(٣)، ولكـــن البـــيت يوحي بأن للمنايا عينا ورسولا ليكتمل بناء الـــصورة فـــي أذهاننـــا إذ إن عناصـــرها متخيلة، فهي صورة استعارية كما سنرى تهدف إلى تقريب المشهد وتجسيده كي يُـــدْرَكَ فعـــلُ المنية ذهنيا من خلال تجسيد أجزائها الفاعلة.

**ج. أدواتها:**

للمنية أدوات بها تنجز مهماتها، وهي على أية حال أدوات بشرية استعارها الـــشعراء للمنية لتقريب فعلها وتأكيده، وهي:

١ - **السهام**: وهي أداة معروفة تكون قاتلة إن أحسن رميها، وحينما تستخدمها المنية فإنها لا تطيش كما يقول لبيد بن ربيعة(٤):

صادَفْـــنَ مِـــنْهَا غِـــرَّةً فَأَصَبْـــنَهَا إنَّ المنايا لا تَطِـــيْـــشُ سِـــهَامُها

ومن تُصبه تلك السهام لا يشفى من دائها، تقول الخنساء(٥):

لكنْ سهامَ المنايا مَنْ يُصبْنَ لــــهُ لم يَشْفِهِ طِبُ ذي طِبٍ ولا راقِ

٢. **السيف**: من خصائص سيف المنية أنه قاطع حاد لا ينبو، وأداة قاتلة، يقـــول النابغـــة

(١)الأعشى ، **الديوان** ، ص١٧٧.

(٢) **شرح أشعار الهذليين**، ١: ١٧٤.

(٣) **المصدر السابق**، ١: ١٧٤.

(٤)لبيد العاملي ، لبيد بن ربيعة العاملي(ت٤١هــ) ، **شرح الديوان** ، تحقيق : إحسان عبـــاس، وزارة الإرشـــاد والأنبـــاء، الكويت، ١٩٦٢م، ط٢، ص٣٠٨.

(٥)الخنساء، **الديوان** ، ص٣٠٥.

الذبياني[(١)]:

وأنتَ ربيعٌ يَنْعَشُ الناسَ سَيْبُهُ وسيفٌ أُعِيْرتْهُ المنيةُ قاطعُ

فالنعمان بن المنذر عند النابغة الذبياني يتحول إلى ربيع يحيي الناس ويبهجهم،وفي زمن الحرب يكون سيفا حادا تستعيره المنية لتضرب أعداءه به، فالسيف أداة تجمع إلى مضائها إحساس النعمان وبطشه، وقد جعله النابغة سيفا بيد المنية لتكون الصورة مركبة من موتين محققين لا يُفْلَتُ منهما وهما: المنية والنعمان .

٣. **الحبال**: وللمنايا حبال تحملها المنايا معها في كل مكان تترصد فيه الإنسانَ، وهي حبال إذا أُلقيت عليه فإن منتهاه سيكون عندها مهما حاول التفلتَ، يقول عبيد بن الأبرص[(٢)]:

وللمرْءِ أيامٌ تُعَدُّ وقدْ رَعَتَ حبالُ المنايا للفَتَى كلَّ مَرْصَدِ

ويعبر طرفة بن العبد عن فلسفة الحبل فهي تشي بحتمية الانقياد الإنساني الكامل للمنية، وهو انقياد إجباري ينطوي على إذلال لا ينفع معه أي محاولة للخروج من ربقة المنية المحكمة، يقول[(٣)]:

إذَا شَاءَ يوماً قادَهُ بِزِمَامِهِ ومنْ يكُ في حبلِ المنيةِ ينْقَدِ

٤. **الرحى**: وهي أداة لطحن الحبوب معروفة، وتستعار للحرب كثيراً لتعبر عن شدة الفتك بالإنسان فهي منجم لطحن البشر، وقد استعارها زهير بن جَناب للمنايا وفي ذلك إشارة إلى قسوة الفعل وشموله، ومن يحرك تلك الرحى هم بنو عامر[(٤)]:

واستَدَارَتْ رَحَى المنايا عَليَهِم بلُيُوْثٍ منٍ عامرٍ وجَنَابِ

٥. **السبع**: ويأتي في سياق الحديث عن البقرة الوحشية وفقدانها ابنها، يقول الأعشى[(٥)]:

وَذَاكَ إنْ غَفَلَتْ عنهُ وما شَعَرتْ أنَّ المنيةَ يوْمَاً أرْسَلَتْ سَبُعَا

وفي البيت نرى المأساةَ ماثلةً أمامنا فضعفان يقابلهما قوتان مطلقتان، البقرة أمام المنية والابن أمام السبع، وماذا يفعل الابن الصغير أمام وحشية السبع رسول المنية التي لا

---

(١)النابغة الذبياني ، زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني ، (ت٦٠٤م) ، **الديوان** ، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٦م، ص١٦٩.

(٢)عبيد بن الأبرص ، **الديوان** ، ص٥٧.

(٣) طرفة بن العبد ، **الديوان** ، ص١٥٠.

(٤) عبيد ، أحمد محمد، **شعراء جاهليون**، جمع وتحقيق ، المجمع الثقافي أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ص٢٣.

(٥) الأعشى ، **الديوان** ، ص١٠٥.

تخطئ طلبتها ! وما أرسلته إلا لتعمق فجيعة الأمومة، ولا ريب أن أدواتها تتوافق مع الحالـــة النفسية للطرف الذي تواجهه، ولاحظنا في كل أداة ســـداد الرمي وشدة الأخذ ودقة الفتك بـــلا رحمة .

**د. سيرها مع الجيش:** إذا كان مشهد الحرب هو ميدان المنية في صراعها مع الرجـــال فـــإن سيرها مع الجيش مطلب طبيعي تسعى إليه مشتاقة، كما عبر الأعشى في إشارته إلى أن إياس بن قـــبيصة يحمل معه المنية والموت معا حيـــنما يتوجه إلى عدوه محارباً[١]، ويقول لقيط بن زرارة[٢]:

ومـــا زالَ فيهم حَـــيـــثُ كانَ مُسَـــوَّدٌ		تسِيْرُ المنايا حيْثُ سارتْ كَتَائِـــبـــُـهْ

فالمنايا تسير حيث يسير الجيش، ومرافقتها للكتائب والمحاربين لأسباب يريدها الـــشعراء منها، فهي تبعث الحماسةَ في نفوس من ترافقهم وتقذف الرعب في قلوب أعدائهم، وعلى أيـــة حال فالمنية ترافق الأقوى لأنه عون لها في قبض أرواح من جاءت إليهم، وهي تلمع متكـــشفة في القتام ليراها جميع من كان في دائرة الحرب، يقول أوس بن حجر[٣]:

وَجِـــئـــْنَا بِهَا شَهْـــبَاءَ ذاتَ أَشِـــلَّـــةٍ		لَهَا عارِضٌ فيـــهِ المنيةُ تلمَعُ

وفي صورة أخرى نرى المنـــية تلمع في القـــتام الذي أحدثته الخيل السريعة التي تشبه القطا في السرعة، يقول مجمع بن هلال[٤]:

وخيـــْلٍ كأسْرَابِ القـــَطا قدْ وزَعْتُهَا		لَهَا سَـــبـــَلٌ فـــيْهِ الـــمنيةُ تلمعُ

**هــ. الضرب بها:** يتحول السيف في أيدي الأبطال إلى منية لا تُرَدُّ ضربتُها، فالـــسيف لـــيس أداة معدنية وحسب بل هو منية تخطف الأرواح وتنشر الهلاك يقول الطفيل الغنوي[٥]:

---

(١)الأعشى ، **الديوان** ، ص١٩٩.

(٢) المعيني ، **شعر بني تميم في العصر الجاهلي،** ص٣١٨.

(٣) أوس بن حجر، أوس بن حجربن مالك التميمي (٦٢٠م) ، **الديوان** ، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صـــادر، بيـــروت، ص٥٨.

(٤) أبوتمام ، حبيب بن أوس الطائي(ت٢٣١هــ٨٤٥م) ، **ديوان الحماسة** ، شرح التبريزي، دار القلم، بيـــروت، ١: ٢٩٧. ووردت تلمع في رواية أخرى: تكرع، انظر: أبو تمام ، **الحماسة**، تحقيق: د. عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان، ١: ٣٧٣. ومعنى السبل: المطر، ولكني أرى أن دلالتها هنا: الغبار الذي تخلفه الخيل، وذكر ابن منظور: أن معناها في هذا البيت الرمح. انظر: **اللسان،** سبل. والشاعر مُجَمَّع بن هلال، هو من بني تيم الله بن ثعلبة من بكر بن وائـــل مـــن الـــشعراء الفرسان في الجاهلية، وهو من المعمرين.انظر: المرزباني ، **معجم الشعراء،** ص٤٣٣. عبد الرحمن ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي،** ص٢٤٠

(٥)الطفيل الغنوي ، الطفيل بن عوف الغنوي ، **الديوان** : تحقيق محمد عبدالقادر أحمد، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨م، ص٤٣.

ولكنْ يــُجَابُ المُسْتَغِــيْثُ وخيلُهم          عليها حــماةٌ بالــمنيــةِ تضْرِبُ

وفي الحرب تنفرج المنايا من كفي النعمان بن المنذر، فلا يسلم أعداؤه منها، يقول النابغة الذبياني(١):

تحِينُ بكَفَــيْــهِ المنايا وتارةً          تَسُحَّانِ سَحَّاً منْ عَطَاءٍ ونائــِلِ

**و. تساقيها:** في سياق المنية يتحول الماء من حالته الإحيائية إلى حالة مشبعة بالموت فجعــل المنية منهلا يعني حتمية ورودها، فتحويل منهل الحياة إلى منهل فيه المنية ســاقية هــو قلــبٌ للحقائق الكونية، وتبادل لأدوار غايتها الإنسان البطل وحده لسلبه إرادة الحياة، وهــل يحــارب الأبطال إلا لشرب رحيقها؟! ولكن إذا لم يكن من ورودها بدٌّ فليُشْرَبْ ماؤهــا بالكــأس الــذي تقدمه هي كما يقول عنترة(٢):

بَكَرَتْ تُخَوِّفُني الحُتُوْفَ كأنَّــني          أصْبَحْتُ عن عرَضِ الحُتُوفِ بمعْزَلِ

فَأَجَبْــتُهَا إنَّ المــنــيَّة مــنْهَلٌ          لا بُدَّ أنْ أُسْــقى بِــكَأسِ المــنـــهَلِ

ولكل امرئ ذنوب من منهل المنية، يقول أبو ذؤيب(٣):

لَعَــمــرُكَ والمــنايا غالِبــَاتٌ          لكلِّ بني أبٍ مــنْها ذَنــوبُ

وللمنايا حياض سيردها الإنسان، ولا فرق بين من شرب ومن سيشرب، وهي حياض كثيرة لا تغيض مهما شُرِبَ منها، يقول زهير بن أبي سلمى(٤):

حِيــَاضُ المنايا ليسَ عنها مُزَحْزَحُ          فَمُنــْتــَظِرٌ ظِمْئــَاً كَآخَرَ وارِدِ

ويتحول مشهد الحرب كله إلى حياض من المنايا يرِدُهَا المحاربون، ومن ينجو فعودته لا محالة صائرة إليها، لكنه يأكل الكلأ السيء الوخيم فتلك بداية الحرب يقول زهير بن أبي سلمى(٥):

فــقَضَّوا منايا بيْنهم ثُــمَّ أصْدَرُوا          إلى كَلأٍ مــُسْــتَــوْبــَلٍ مُــتَــوَخَّمِ

ويجلي عنترة فلسفة الموت والحياة من خلال تضخيم صورة المنايا فلهــا بحــر واســع يخوضه الشيخ الكبير، ويعود دون أن تمسه المنايا أو يغرق فيه بينما يمــوت الطفــل قبــل أن

---

(١) النابغة الذبياني ، **الديوان** ، ص٢٠١.

(٢) عنترة ، **شرح الديوان** ، ص٢٥٢.

(٣) **شرح أشعار الهذليين**، ١: ١٠٤.

(٤) زهير بن أبي سلمى ، **شرح الديوان** ، ص٣٢٧. الظمء: حبس الإبل عن الماء إلى غاية الورود.

(٥) **المصدر السابق**، ص٢٤. المستوبل: السيء العاقبة. المتوخم: الوخيم.

يفطم، يقول[١]:

يخُوضُ الشيــخُ في بحْــرِ المنايا ويرجَعُ سالماً والبحــرُ طَامِــي
ويــَأْتِي الموتُ طِفْلاً في مُــهُــوْدٍ ويَلْقَى حَتْــفَهُ قبــلَ الفِــطَــامِ

والصورة تنفتح على مشهدين متضادين: شيخ يخوض في بحر المنايا، وطفل رضيع يأتيه الموتُ قبل أن يفطم فيموت، فالشيخ المقبل على الموت لا يموت والطفل المقبل على الحياة يموت، وما يهمنا صورة البحر الذي لا ينقص بل يزيد ويرتفع فهو طامٍ، ويقول النابغة الذبياني[٢]:

إذا استُنْزِلوا عنْهُنَّ للطَّعْنِ أَرْقَلُوا إلى الموْتِ إرْقَالَ الجمالِ المُصَاعِبِ
فهُمْ يَــتَسَاقَوْنَ المنــيةَ بيْــنَهُم بِأَيــْدِيْهِمُ بيــْضٌ رِقَاقُ المَــضَارِبِ

٣. **صورها الاستعارية**: تكمن القيمة الجمالية للشعر فيما يحمل من رؤيــةٍ اســتعارية متكاملــة تسري في بنيتها اللــغوية المتعالقة التي توحي دلالاتهــا بانزياحــاتٍ متجــددة ينميهــا الــسياق والذائــقة التي تواكبه وترصده، فالوقوف عند الدلالة المعجمية المباشرة يعني مشاركة سالبة في إماتــة النص وليس إحياءه وقول ما لم يقله، وهذا يعني أن الشعر قد أعاد إنتاج الدلالة للمنية من كونها فكرة ذهنية محضة إلى مجالات أكثــر رحابة وحيــوية وجِــدَّةً وانطلاقــاً فــي الفــضاء الشعري أي إخراجها من دائــرة السكون إلى دوائر تمور بالحركة، ومن جمود اللافعــل إلــى نشاطه، وهذا التــصور يتــساوق مع ما أطلق عليه في الدرس البلاغي الاستعارة المكنية التــي عبر عنها عبد القاهــر الجــرجاني في قوله: " فإنك لتــرى بها الجماد حيــا ناطقــا والأعجــم فصيحا، والأجسام الخرس مبينةً والمعاني الخفية باديةً جليةً، وإذا نظرتَ فــي أمــر المقــاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيــهات على الجملة غيــر معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبــايا العقل كأنها قــد جــسمت حتى رأتها العيون، وإن شــئت لطفت الأوصاف الجسمانيــة حتى تعــود روحانيــة لا تنالهــا الظنون"[٣]. ويقول العسكري في أوصاف الاستعارة المصيبة:" الاستــعارة نقــل العبــارة عــن موضع استــعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شــرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيــده والمبــالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليــل من اللفــظ أو تحــسيــن

(١)عنترة ، **شرح الديوان** ، شرح الخطيب التبريزي، قدم له مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢م، ط١، ص٩٥.
(٢)النابغة الذبياني ، **الديوان** ، ص ٤٧.
(٣) الجرجاني ، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هــ) ، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق: السيد محمد رشيد رضــا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م، ص٣٣.

المعرض الذي يـــبرز فيه "[١]، وعن أهميتها يقول:" ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن مـــا لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة، لكانت الحقيقة أولى منها اســـتعمالا"[٢]، ويـــــقول أرســـطوعن أهميتها كذلك:" إنها أعظم الأساليب وآية الموهبة الطبيعية في الشعر"[٣].

وفي النقد الحديث أخذت الاستعارة قيـــمة واسعة في الكشف في جماليـــات النـــصوص الأدبية وتذوقها "وأصبح من المتـــعارف عليه في النقد الحديث القول بأن أرفع أشكال الاســـتعارة هي تلك التي يتبادل طـــرفاها التأثر والتأثير على نحو يفضي إلى تخلق معنى جديد نـــاتج عـــن العلاقة المتفاعلة بين الطرفين"[٤].

فالمعنى الذهني المجرد من خلال الاستعارة أي انزياح الدلالة اللغويـــة يبـــدو محـــسوسا مطلقا متـــحركا بروحه وجسده ومشاعره في المكان والزمان . وتبيان هذا المعنى يتوقف علـــى مدى فهمنا للسيـــاق الدلالي ولعل هذا ما قصده عبد القاهـــر الجرجاني من إطلاقـــه مـــصطلح معنى المعنى الذي كان سَبْقا جديدا في التفكير البلاغي آنذاك في قوله عن الاستعارة "موضوعها على أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ"[٥]، وقد عبـــر الشعر الجاهلي عن براعته الفنية الكامنة في التشكيـــل الاســـتعاري ومـــنح الجملـــة الشعرية حيـــوية ودهشة أخرجتها من سذاجة المعنى ومعجمية اللفظ إلـــى قـــوة تشخيـــــصيـــة مشحـــونة بالإحساس والعقل والحركة والحياة .

وقد نجح الشعر الجاهلي في التعبير عن المنية ( الفكرة الذهنـــيـــــة المجـــردة ) ومنحهـــا صفات إنسانيـــة تمور دائما بالحـــركة والجدة والحياة، وبدا ذلك من خلال سلسلة من الموافقات الإنسانية والحيوانية والحق أن أغلب الدلالات للمنية ومجالاتها المرادفة هي اســـتعارية محـــضة وسأشير إلى أشهرها، فقد استعار الشعراء لها صورا خيالية وواقعية مفزعة ففي شـــعر عنتـــرة نلحظ تدويرا في الصورة بينه وبينها، يقول[٦]:

---

(١) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل (ت٣٩٥هـ) ، **كتاب الصناعتين الكتابة والـشعر**، تحقيق: علي محمـد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط٢، ص٢٧٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص٢٧٤.

(٣) عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م، ط٢، ص٢٠٨.

(٤)**المرجع السابق** ص٢٠٥.

(٥)الجرجاني ، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) ، **دلائل الإعجاز**، حققه وقدم له: محمد رضوان الداية و فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ١٩٨٧م، ط٢، ص٣٨٤.

(٦)عنترة ، **شرح الديوان** ، ص٣٣٦.

وأَنا المنيـــةُ حيـــنَ تشْتـَــجِرُ القَنا والطَّـــعْنُ منِّي سابِـــقُ الآجالِ

وفي بيت آخر يقول(١):

إنَّ المنـــية لو تُمثـَّـلَ مُثـِّــلَتْ مثْـــلي إذا نَزَلُوا بِضَنْكِ المنْزِلِ

فكلا البيـــتين قيل في سياق حربي، بيد أن تشبـــيه عنترة نفسه بالمنية نمطـــي الـــصورة لأن المنية مثل في المخيل الشعري والشعبي للفزع وقسوة الفتك وقد أردفها بصورة الطعن الذي يسبق الأجل وهو آتٍ منه أي من المنية، وفي البيت الثاني نرى تحولا في الدور؛ فالمنية شـــكلا وقوة بأس تشبـــه عنترة، وهنا تكمن الدهشة بقيـــمة الجمال الشعري، فعنترة جهد فـــي إحـــداث انقلاب حسي معاين تمثل في تبادل الأمكنة في خيال متـــلقي النص إنه هو المثل الرمز في القوة وشدة الفـــتك ولذا فإن أقرب المدركات خياليا (وليس واقعيا) لصورته وفعله المنية، ولا ريب أن هذا الامتزاج بين عنترة والمنية في البيتين السابقيـــن منح المنية تشخيصا مشحونا ببسالة فائقـــة ونادرة لإفزاع الآخرين وترهيبهم وأخذ أرواحهم بلا رحمة.

ويقول تأبط شرا(٢):

إذَا هَزَّهُ في عَظْمِ قَرْنٍ تَهَلَّلَتْ نَوَاجِذُ أفْواهِ المنايا الضَّواحِكِ

فللمنايا نواجذ تتهلل بفرح وأفواه واسعة ضواحك، وهي تتفاعل مع السيف لحظة اهتـــزازه في عظم الإنسان وتنبئ عن مشاعرها بتلك الصورة الوجهية، وكأن القاتل سد مسدها في الفعـــل، فقد أخرج الشاعر المنايا من الخيال الذهني إلى العالم الإنساني الواقعي ليظهر وحـــشية المنايـــا وذلك بفرحها حين رؤية القسوة في الانتقام؛ فالسيف يهتز في العظم لا في اللحـــم، إن وظيفتهـــا الأساسية قبض الروح وإحلال الموت فإن وُجِدَ من يقوم بتلك الوظيفة ويقتل بقسوة فإن ســـعادتها ستكون مضاعفة عُبِّرَ عنها بتهلل نواجذها وضحك أفواهها وكأنها تعدها لالتقام تلـــك الفريـــسة المستعصية، وقد ذكر عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن هذا البيت أن الاستعارة لا تكمن فـــي استعارة ألفاظ للمنايا من الإنسان وإنما هي جعل المنايا أناسا، يقول:" فإنـــه لمـــا جعـــل المنايـــا تضحك جعل لها الأفواه والنواجذ التي يكون الضحك فيها، فأنت لا تستطيع أن تزعم فـــي بيـــت الحماسة (البيت السابق) أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفـــواه، لأن ذلك يوجب المُحال، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ وشيء قد شبهه بالأفواه، فليس إلا أن تقول إنـــه لمَّـــا ادَّعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هزَّ السيف وجعلها لسرورها بذلك تضحـــك أراد أن يبالغ

(١)عنترة ، **شرح الديوان** ، ص٢٥٢.

(٢) تأبط شرا ، ثابت بن جابر بن سفيان الفهمي ، (ت٥٤٠م) ، **ديوان تأبط شرا وأخباره،** جمع وتحقيق وشـــرح: علـــي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٤م ، ص١٥٥.

في الأمر فجعلها في صورة مَنْ يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء"(١).

وتشف الاستعارة عن جمال فني يكمن في تهلل النواجذ القاطعة أي تلك الفرحة العارمة التي تتجلى في حدة مضائها لحظة الانقضاض على اللحم والعظم، وفي تلك الأفواه الفاغرة التي لا تشبع، وهي لا ريب كانت صورة حركية سريعة ساخرة من مصير الإنسان سواء أكان فاعلا أم مفعولا، فنهايته ستكون بين نواجذها، فقسوة فتك الإنسان بأخيه الإنسان تُقَابَلُ من المنية بسخرية من عبثية ذلك الفعل وإن كان معاونَة لها لإبقاء بشرها واستبشارها.

ومن الصور الاستعارية جعل المنية تنطق، ونطقها يكون بالفعل لا بالكلام، يقول الأعشى في النعمان ابن المنذر(٢):

ويقسمُ أمرَ النــاسِ يــوماً وليلةً          وهــمْ ساكتــُونَ والمنيَةُ تــنْطِقُ

وسكوت الناس هو من هول فعل المنية الذي عبر عنه الشاعر بــ"ينطــق" وهــو فعــل مضارع ينبئ عن الديمومة والاستمرار كما ينبئ اسم الفاعل"ساكتون"عن دوام السكوت ما دامت المنية تنطق، فالنطق والسكوت يسيران متنافرين على خط واحد غيــر متنــاه والتنــافر يــشمل الفاعلين في كلا المتــناقضين: هم (الناس جميعا) والمنية مفرد، ونطقها تمثل في فعلها المــستمر الذي يكون بقبض الأرواح في لحظة الجمود الإنساني، فالاستعارة تشــي بتحول القوة البــشرية الناطقة إلى ضعف ينميه السكوت وأما المنية فهي الفاعل الرئيسي الوحيد الــذي يــزداد حركــة وفعلا.

ومر معنا في هذه الدراسة أن مكان المنية الطبيعي في صراعها مع الإنــسان هــو ســاحة الحرب، إذ إنها مكلفة بقبض الأرواح ثمة وقد عبرالشعر بصيــغ الجمع (منايــا) حينمــا يَكُــنّ حواضر كما يقول تأبط شرا(٣):

وأمرٍ كَسَــدِّ المنْخَــرَيْنِ اعتَــلَيْــتُهُ          فَنَــفَّســْتُ منْهُ والمنايا حواضِرُ

وحضورها في الساحة الملتهبة بالنار والموت والجثث والدم والكره هــو لتــأجيج الــشر ومضاعفة أعداد القتلى فالكل أعداء وكلما ازداد الموتى ازدادت فرحا وأُنسا ففي قول أبي ذؤيــب الهذلي "ويستمتعنَ بالأنس الجبل"(٤) تعبير عن مشاعر إنسانية ظامئة للــدم الغزيــر المــسفوك،

(١) الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، ص٣٨٧-٣٨٨

(٢)**الأعشى** ، **الديوان** ، ص٢١٩.

(٣) تأبط شراً ، **ديوان تأبط شرا وأخباره**، ص٨٣.

(٤)أبو ذؤيب الهذلي ، **الديوان** ، ص١٨٦.

فالفعل يستمتعن الدال على استمرارية المتعة بهدوء نفسي بطيء على الرغم من كثــرة النـــاس المقتولين ينبئ عن رغبة في إبقاء تلك المتعة ومن يستمتع بالشيء سيسعى إليه، ولا يخفى تبـــاين هذه المشاعر مع فلسفة الإنسان الشاعر الذي سيكون من مستحضرات تلك المتــــعة وأســـبابها واستمرارها في يوما ما، وقد عبرت الخنساء عن لحظة انتشاء المنية بأنها تجر أذيالها(١) حبـــورا كأنها امرأة تخرج في زينتها، وتتجلى متعتها كذلك بمقاسمتها المنتصرين فــــي غنـــائمهم وهـــي ليست أموالا ولا أنعاما بل النفوس التي تولَّت غلَّها وعدَّها فكانت الأوفر نصيبا والأعــز قبـــيلا، تقول امرأة من بني شيبان وقيل بأنها لبنت فروة بن مسعود بن عامر(٢):

بِـــعيْنِ أُبَاغَ قَاسَمْـــنا المنايا فَكَانَ قَسِيْـــمُهَا خَيْـــرَ القَسِيـــمِ

وأهم ما يميز المنية الحركة فهي متحركة لا تسكن لحظة، يقول النـــمر بن تولب(٣):

وأعـــلمُ أنْ ستدْرِكـــُنَي المنايا فإنْ لا أتّـــبِعها تـــتّـــبِعني

ومسوغ تلك الحركة رغبـــتها في ألا تغفل عن طلبـــتها فأينما تشعر بتـــــحقيق أمنيتهـــا تسعى إليها وحينئذ لا ينجي الإنسان منها الفرار الأسرع(٤)، وهذا الـــسعي عبـــر عنـــه الـــشعر بدلالات تمور بالسرعة واللهـــفة، فالمنايا باكرات(٥) مع الغارات وقبـــل الآجال، والبكور انطلاق للحياة لكنه مع المنايا انطلاق في الزمن لإحلال الموت ولا يحول دون مبتغاها بعدُ الشقة وعلـــو المكان؛ فهي تطلع كل نجد(٦)، وحركتها تتجاوز المكان المحدود في التـــصور البـــشري لترقـــى وتصل إلى قلب الشمس إن كان ثمة إنسان اُستودِعُهَا كما يشير أبو ذؤيب الهذلي(٧) ويعقب هـــذا الارتقاءَ حدةُ في البصر ــ تفيض بالموت ــ وعزمُ رسولها على تنفيذ أمرها، وإذا كانت المنايـــا مشحونة بطاقة تتجاوز الفعل البشري فإنها في صورتها الارتقائية السابقة تجسد حركـــة وفعـــلا متخيلين لكنهما يمثلان الصراعَ بين قوتها النافذة المطلقة وتلاشي القوة البشرية الواهنـــة أمامهـــا مهما جهدت في البقاء والاختباء، وسعيها يستمر مع الزمن لا يتوقف"لتغدو على الفتيان بعدك أو

(١)**الخنساء** ، **الديوان** ، ص٩٢.

(٢) أبو تمام **الحماسة** ، تحقيق: د. عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان، ١: ٤٢٦.

(٣)النمر بن تولب ، النمر بن تولب بن زهير بن أقيش العكلي (ت١٤هــ) ، **شعر النمر بن تولب،** صنعة نـــوري حمـــودي القيسي، مطبعة المعارف بغداد،١٩٦٩م، ص١١٩. وانظر: ص١٠١.

(٤) انظر: **عنترة** ، **شرح الديوان** ، ص٢٦٤.

(٥) الشماخ بن ضرار الذبياني ، **الديوان** ، ص٤٥٦.

(٦) **ديوان الهذليين،** ٢: ١٧١ . والشعر لأبي خراش الهذلي.

(٧) **شرح أشعار الهذليين،** ١: ١٧٤.

تسري"[١] لأنها على عجل دائم[٢].

ولها دليل يسعى بين الناس كما يقول الأعشى[٣]، ووجود هذا الدليل هو لزيادة الإحساس بالفجيعة وليست وظيفته إرشادية لأنها ليست بحاجة لمن يدلها على بغيتها لكن حضورها لقبض أرواح السادة يُسبقُ بطقوس يعدها الدليل، وإذا ما أرادت تعميق المأساة الوجودية فإنها ترسل السباع المتوحشة ذات الفعل الافتراسي لابن البقرة الوحشية وحيدها وصغيرها كما يذكرالأعشى[٤]، وفي يدها حبال الموت مهيأة في كل مكان وزمان، يقول عمرو بن أحمر الباهلي[٥]:

رأيْتُ المنايا طبَّقَتْ كُلَّ مرْصَدِ ... يَقُدْنَ قِياداً أوْ يُجرِّدْنَ حادِيا

فالمنايا تزاحمت في الأمكنة، وملأت كل مضيق وطريق، فدلالة "طبقت" باجتماع الطاء والباء المضعَّفة والقاف ـ وكلها حروف قلقة جهورية حادة ـ تعبر عن ثقل في الجثوم على الأرض (المرصد) وقوة تأكيد على البقاء الذي سينتهي بانفراج حركي بتحقيق رغبتها وهو إحلال الموت، وقد عبرت التاء الساكنة عن تلك النهاية المسكتة، والصورة ماثلة أمامنا عقب تلك النهاية إنها استمرار في تعزيز مظاهر سخريتها من الذين كانوا يحذرون مراصدها فهم بعد موتهم يُقادون بإذلال وفي الطرف الآخر صورة أولئك السادة الذين جردتهم من عزتهم وأموالهم والفعلان "يقدن" و"يجردن" يشفان عن حركة هادئة في سير المنايا واستسلام كامل من أولئك الذين مردوا من قبلُ على الهروب المتواصل منها وهم يعلمون أنها ترصدهم رصدا لا غفلة فيه ولا مهادنة، وهذا ما أكده عدي بن زيد العبادي في قوله[٦]:

أعَاذِلُ إنَّ الجَهْلَ من ذِلَّةِ الفَتى ... وإنَّ المنايا للرجالِ بِمَرْصَدِ

وهي تنقب عن طلبتها ولا تكتفي بالرصد لأن التنقيب يكون لمن اختبأ وسكن فإذا ما ظهر تلقفته في مراصدها، فلو اختفى المرء في حصن منيع فوق جبل شامخ لا يُرتقى إليه فإن فعل المنية حينئذ يكون تنقيبا دقيقا وبحثا في تفاصيل الأمكنة لأن الحرص البشري في الممانعة

(١) الخنساء ، **الديوان** ، ص١٣٤.

(٢) عروة بن الورد ، **الديوان** ، ص٦٧.

(٣) الأعشى ، **الديوان** ، ص١٧٧.

(٤) **المصدر السابق** ، ص١٠٥.

(٥) عمرو الباهلي ، عمرو بن أحمر الباهلي ، **شعر عمرو بن أحمر الباهلي**، جمعه وحققه: د. حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ص١٦٧ . وانظر: **شرح أشعار الهذليين**، ١: ٢٤٥-٢٤٦. والشعر لصخر الغي.

(٦) عدي العبادي ، عدي بن زيد العبادي(ت٥٩٠م) ، **الديوان** ، تحقيق محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع ، بغداد، ١٩٦٥م، ص١٠٣.

والخداع يحتاج إلى فعل موازٍ له في الحركة والمخاتلة وهذا ما أكده المخبل السعدي من خلال حرفي التأكيد اللام ونون التوكيد الساكنة ولا يخفى تضعيف القاف المجاورة للباء في تقوية الدلالة ليصبحَ التنقيب فعلا قويا قاطعا، يقول[١]:

ولئنْ بنيْتِ لي المُشَقَّرَ في          هَضْبٍ تُقَصِّرُ دُونَهُ العُصْمُ
لَتُنَقِّبَنْ عنِّي المنيةُ إنَّ اللهَ ليسَ كَحُكْمِهِ حُكْمُ

ويكون أخذها سريعا معبرا عنه بالخطف إن أبى من سلك سبيل الإصرار في الممانعة، يقول عدي ابن زيد في التعبير عن أولئك الملوك الذين ركنوا إلى عزهم الزائل، وظنوا أنهم مخلدون في قصورهم الحصينة[٢]:

فَأَسْأَلِ النَّاسَ أينَ آلُ قُبَيْسٍ          طَحْطَحَ الدَّهْرُ قَبْلَهُمْ سَابُورَا
خَطَفَتْهُ منيَّةٌ فَتَرَدَّى          وهو في ذاكَ يَأْمُلُ التَّعْمِيْرَا

فالبيتان يشفان عن قوتين متكاملتين قامتا بإنهاء حياة سابور وهما:الدهر والمنية من خلال فعليهما طحطح وخطفته، فالأول يدل على ثقل حركة الدهر وبطء بطشه، والثاني يدل على خفة المنية وسرعة أخذها. ويتحول الخطف إلى صورة أكثر بشاعة وهو الاغتيال بما يحمل من دلالات المفاجأة والإجرام والظلم، يقول أبو خراش الهذلي[٣]:

فَإِنْ تَكُ غالتْكَ المنايا وصَرْفُهَا          فقَدْ عِشْتَ مَحْمُودَ الخَلَائقِ والحِلْمِ

وهذا الخطف يكون سريعا كالومض وقد يكون ناشئا عن تدبير محكم خُطِّط له من قبلُ، وعبر أبو صخر الهذلي عن هذا الفعل بالنسج الذي تنفرج دلالته على الأناة والصبر والإحكام وشدة الفتك، وحينما تنتهي المنية من نسجها تمده لتتساقط عليه الأنفس، يقول[٤]:

وينسى الذي يَمْضِي وفي كُلِّ مرَّةٍ          يُسَدَّى لهُ نسْجُ المنايا الطَّوَالِبِ

وحينما تُقْرَعُ طبول الحرب تستبشر المنية لأن مشاركتها مؤكدة وفعلها سيكون مضاعفا، فتسير مع الجيوش منتظرةً التقاء الأعداء فهي تسير حيث سارت الكتائب[٥]، وتومض كالبرق فوقها مبتهجة مسرورة[٦] ليتم لها مرادها فالإنسان هو من يهيئ لها عملها لتكون النتيجة

(١) المفضل الضبي، **المفضليات** ، ص١١٨ .المعيني، **شعر بني تميم في العصر الجاهلي**، ص١١٣ . ونُسِبَ لطرفة بن العبد، انظر: **ديوانه**، ص١١٨.

(٢)عدي العبادي ، **الديوان** ، ص٦٤.

(٣) **شرح أشعار الهذليين**، ٣: ١٢٢٥.

(٤) **المصدر السابق**، ٢: ٩١٨.

(٥) المعيني ، **شعر بني تميم في العصر الجاهلي**، ص٣١٨.

(٦) أوس بن حجر ، **الديوان** ، ص٥٨.

موتا يعمُّ المشهدَ كله وحينئذ تتحول إلى بطل أسطوري يضرب بالإنسان بدلا من السيف كما يقول النابغة الذبياني[١] لتتسع دائرة الفجيعة، ووصف هذا السيف ـ النعمان بن المنذر ـ بحدة القطع يزيد الدهشة النفسية لحظة الرؤية إيلاما ووجلا ورعبا.إنها تعرف كيف تضرب بالإنسان الإنسانَ، وكيف توجعهما معا بُعَيْدَ المواجهة، وهي دقيقة في الرمي لا تطيش سهامها[٢]، مدرَّبةٌ على المراقبة والقنص، لا تضطرب ولا تسهو ولا تهتز مشاعرها من كثرة النجيع والجثث والأشلاء فقد ران عليها شهوة الانتقام .

وإذا عبر الشعر الجاهلي في مشهد الحرب بأن الفرسان يتساقون المنية بينهم ويوردون أعداءهم حياضها فإن المنية في إشارة نادرة في شعر حميد بن ثور الهلالي تكون هي الشاربة والإنسان هو المشروب يقول[٣]:

فَإنَّ المنـيـةَ ما أسْـأَرَتْ ... منَ القَوْمِ عادَتْ لأسْـارِهَا

وتتمثل الصورة أمامنا كاملة الدلالة، فهي تشرب من القوم (المحاربين) ما طاب لها الشرب، فإذا رويت اكتفتْ وإذا عاودها الظمأُ وشعرت بشيء من عطش في أحشائها وأفواهها عاودت شرب البقية الباقية من سؤرها، فدلالة "ما أسأرت" توحي بأنها هي المتحكمة في ترك الشرب، كما أن دلالة "لأسارها" أي جعل "ها" ـ التي تعني ما تبقى من القوم ـ مضافة إليها يدل على أنها هي المالكة التي تشرب أنَّى شاءت .

واستعارة الحيوان للمنية قليل في الشعر الجاهلي وثمة ثلاث صور تشير إلى ذلك وفيها تركيز على عنصري الخوف والحركة، فالأولى يكنها بيت أبي ذؤيب الهذلي المشهور، إذ يقول[٤]:

وَإذَا المنيةُ أنشَبَـتْ أظْفَـارَها ... أَلْفَيْـتَ كُلَّ تَمِيْـمَةٍ لا تَنْـفَعُ

والحركة تكون سريعةً ثائرةً من كلا الطرفين الإنسان الهارب والمنية الملاحقة له ، وحين تنشب أظفارها في روحه يَهْدَآنِ ويسكنان معا، ولنا أن نتخيل ما توحي به عملية إنشاب الأظفار من وحشية في إلقاء القبض على الإنسان وتمزيق الروح المنشوبة وتعذيبها في كل جزء من أجزائها، فالأظفار تحولت في أيدي المنية إلى مكالبَ ومقامعَ لا انفكاك منها، ولا تنفع حينئذ التمائمُ والرقى،

---

(١)النابغة الذبياني ، **الديوان** ، ص١٦٩.

(٢) لبيد العاملي، **شرح الديوان** ، ص٣٠٨.

(٣)حميد الهلالي ، حميد بن ثور الهلالي ، **الديوان** ، صنعة: عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م، ص٩٦.

(٤) أبو ذؤيب الهذلي ، **الديوان** ، ص١٤٧.

إذن المنية حيوان غير عاديٍّ، ولا ريب أن مما يزيد في بشاعة الصورة هو توقفُ الزمنِ عند لحظة الإنشاب، وكأنه المراد ولا شيء سواه، فالخلاص منه راحةٌ للروح من عذاباتها ، إن بقاء اللحظة هو إبقاء لنشوة النصر التي لا تريد المنية مفارقتها، وفيه إحساس الرائي (الشاعر) برزيةِ الثكل ودورانها أمامه لتعود دائما إلى نقطة البداية لحظة الفقد.

والصورة الثانية في قول زهير بن أبي سلمى(١):

رأيْتُ المنايا خبْطَ عشْواءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ ومَنْ تُخْطِئ يُعَمَّرْ فيَهْرَمِ

فهي ناقة عنيفة الخبط لا تفرق بين البشر، فالانتقاء هنا يتلاشى أمام خبطاتها المتتالية، والبيت يشف عن وحدة فعل الواطئ (المنايا) وثقله وعنفه واستمراره وكأن الموطوئين حُشِرُوا في شِعْبٍ ضيق فوق صعيد واحد، لا فرق بين مَنْ تميته ومَنْ تبقيه؛ فمن تخطئه سيبقى مجذوبا إلى خبطاتها ومعلقا بمزاجها ولو بُسِطَ له في العمر؛ فمأساته يومئذ أكثر من أولئك الذين ماتوا شبابا، والزمن بين الخبطتين الخاطئة في الشباب والصائبة في الشيخوخة هو زمن الخوف والترقب، وكأنه يُخْبَط في كل وقت وحين؛ لأن المنية نكود كما وصفها عبيد بن الأبرص في قوله(٢):

عَنَّتْ لهُ منيَّةٌ نَكُودٌ وحانَ منْهَا لهُ وُرُوْدُ

وأما الصورة الثالثة فقد وردت في قول خفاف بن ندبة(٣):

وعبَّاسٌ يُدِبُّ ليَ المنايا وما أَذْنَبْتُ إلا ذنْبَ صُحْر

فالمنايا حيوانات ثقيلة الوطء تدب على الأرض فلا تتوقف باعثة الرعب في قلوب من ينتظرها هناك، ولا شك أن الجامع بين الصور الثلاث السابقة هو الحركة الثقيلة التي لا تخطئ طلبتها وحتمية الوقوع بين أظفارها أو تحت أخفافها وحينئذ يجتمع على الإنسان عذابان هما: الرعب والموت المؤكد.

---

(١)زهير بن أبي سلمى ، **شرح الديوان** ،ص٢٩.

(٢) عبيد بن الأبرص ، **الديوان** ، ص٤٥.

(٣) خفاف السلمي، خفاف بن عمير بن الحارث بن شريد السلمي (ت٦٤٠م) ، **شعره** ، جمعه وحققه: نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧م، ص ٤٩.عباس، هو: عباس بن مرداس. وصحر هو: ابن أخت لقمان بن عاد، يضرب به المثل.

## الخاتمة

يبقى الشعر الجاهلي مصدراً خصباً لكثير من الدلالات اللغوية والإيحائية والفكرية والحضارية؛ فتجدد قراءته عبر سياقاته يعطي قدراً متعددا من المعاني المتجددة، وتظهر الدراسة أن مفهوم المنية يختلف عن الموت، وهي ليست مناة الثالثة الأخرى كذلك بل هي الرسول الذي يقوم بقبض الأرواح، فهي حتمية وأن ميدانها الحرب ففيه تكون مواجهتها، ولها أسباب وهداة يدلونها وعيون، ومن أدواتها: السهام والسيوف والحبال والرحى والوحوش، وتسير مع الجيوش جالبة معها الموت وحينئذٍ يتساقاها المحاربون.

وقد عبر الشعر الجاهلي عن المنية استعاريا ومنحها صفات إنسانية تمور دائما بالحركة والجدة والحياة، وهي صور خيالية مفزعة فلها نواجذ ضاحكة وأفواه واسعة، وهي تنطق بالموت والناس ساكتون، وحركتها غير محدودة في الزمان والمكان، ولها دليل يسعى بين الناس وهي ترصد الرجال في كل مكان وتنقب عن طلبتها ،وتقوم بفعل الخطف والاغتيال وأهم ما يميز صورتها الاستعارية الحركة؛ فلها مشاعر الإنسان وتفكيره وحركته، وشُخِّصَتْ حيوانا ثقيل الوطء عنيف الخبط.

وقد صدرت هذه الدراسة عن رؤية ترى أن القراءة التأملية المتجددة للشعر الجاهلي وسيلة نقدية تتجاوز الانطباعات التفسيرية المعجمية لنتاج فكري غزير اتسم بالنضوج اللغوي والتأمل النفسي العقلي والرصد الدقيق لمشاعر المكونات المحيطة به، وفي ذلك مقاربة وجدانية بين الشعراء والموجودات المختلفة حوله، نتج عنها عمق في الرؤية ودقة في الوصف وتوحد في الصورة العامة.

# الملكة اللغويِّة عند ابن خلدون

## دراسة لسانيِّة مقارنة

د. فايز عيسى المحاسنة *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٣/١٢ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٢٠

## ملخّص

تدرسُ هذه الورقةُ مفهوم الملكةِ اللغويّة (Linguistics Faculty) عند ابنِ خلدون*، باعتبـاره أحـدُ روّاد التفكير اللسانيّ في الحضارة العربيّة، بل "هو آخرُ مَنْ حاول تقديمَ نظرة شموليّة في القضيِّة اللغويّة، تتَّسم بالجدة والطرافة"(١).

يتعلَّق مفهومُ الملكة اللغويِّة في الفكر الخلدونيّ، بأبنيةِ المواضعة اللغويّة التي تشكِّل نسيجاً مناظراً لأبنية الحقائق في التصوُّر والإدراك، وبغياب هذا المقرَّر المبدئي، يرتَفع العَقْد الجماعي بين أفـراد المجموعـة اللـسانيّة الواحدة، وهذا يعني أنَّه لا يوجدُ اختصاصٌ ما قبلي بين إنسان من البشر مع أيِّ لغةٍ من اللغات، وإنَّما يخرج الكـلام من حيِّزِ القوَّةِ إلى حيِّز الفعل، بإدراك السَّامع أوْ اهتدائه إلى نسيجِ المواضعة التي تألَّف عليها الكلام.

وتتشكَّل الملكةُ اللغويِّة، كما يقرِّر ابن خلدون على حسب مبدأ الارتياض والمعاودة، فيكون اكتسابُ الحدث اللسانيّ ناتجَ معادلة الممارسة والتكرار.

ويتطابق مفهوم الملكة اللغويِّة مع مبدأين أساسيين،هما:

- مبدأُ العلم أوْ المعرفة
- ومبدأ القدرة أوْ الاستطاعة

وبينهما من التفاعل مثلُ ما بين الإدراك والتعبير؛ أي: مثلُ ما بين التلقِّي والبثّ أو التفكيك والتركيب، وعليه، فـإنَّ اللغة لها جانبان:

الأول: الأحداثُ اللغويِّة المنطوقة.

الثاني: المخزونات العقليّة.

ويلاحظ أنَّ الجانب الأول هو الأسبق؛ أي أنَّ الارتياض والمعاودة هما الأساس في الظاهرة اللغويِّة، وهذا يعني أنَّ الأصل في الخطاب هو المتلقِّي وليس الباثّ، ويتشكَّل المخزون العقلي أو المعرفة على ضـوء المنطـوق، وهذا هو المحور الأساس في فهم الحدث اللسانيّ عند ابن خلدون.

فهل جاء هذا التصوُّر النظري موافقاً للدرس اللسانيّ – عند أعلامه – في العصر الحديث؟

مع أنَّنا نؤكِّد – ابتداءً – على تباين المنهجين في إطارهما الفكري؛ فهما وليدا حضارتين مختلفتين.

---

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة.



* أطلق نهاد الموسى على ابن خلدون والجاحظ وابن حزم... أصحاب النظر العام (غير النحاة). انظر: نظريـة النحـو العربي في ضوء مناهج النظر اللغويّ الحديث، عمَّان: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠م، هامش (٥٢).

(١) المسدي، عبدالسلام: التفكير اللسانيّ في الحضارة العربيّة، ليبيا-تونس: الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨١م، ص٣٧.

## Abstract

**Language Faculty According to Ibn Khaldoun:**
**A Comparative Linguistic Study**

This present paper studies the notion of "Language Faculty" as it was understood by Ibn Khaldoun, a prominent Arab linguist who tried to offer a comprehensive and serious vision of this notion.

Ibn Khaldoun believed that language faculty refers imagination and perception. That is, the focus here is on the individual speaker who can acquire language due to two processes, practice and repetition.

Language faculty is seen in accord with two primary notions, "knowledge" and "capability" which show a similar interaction to that between perception and speaking. Accordingly, language has two aspects, performance and competence. Performance precedes competence since speech habits and repetition are the bases for any linguistic phenomenon. This amount to saying that what is more fundamental is receiving, rather than giving (i.e. perception but not speaking). Thus, according to Ibn Khaldoun, linguistic competence is formed as a consequence of performance. This sort of understanding shows a remarkable difference from that of modern times.


**تعريف الملكة:**

يُطلق لفظ (الملكة) في العربيّة على القدرة الفطريّة أوْ المكتسبة(١)، على أداء فعل ما، أو أعمال معيّنة بحذقٍ ومهارة(٢)، نحو: الملكة العدديّة، والملكة اللغويّة(٣).

وتحقيق هذه الملكة، أنَّها تحصل للنفس هيئة (Disposition) بسبب فعل من الأفعال(٤).

وهي التي تسمَّى حالة (Status)، فلا تلبث أن تزول بسرعة، فإذا ما تكرَّرت، ومارستها النَّفس، فإنَّها تتمكَّن وتصبح راسخة، ويكون تلاشيها وزوالُها بطيئاً، فتصبح ملكة(٥).

فعل ← هيئة ← كيفيّة نفسانية (حالة) ← ملكة

ويرى جوفروا (Jouffroy) بأنَّه ليس للنَّفس سوى ملكة حقيقيِّة واحدة "الاستطاعة

(١) الحلو، عبده: **معجم المصطلحات الفلسفيّة**، بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٤، ص٦٤، وانظر الحنفي، عبدالمنعم: **موسوعة علم النفس والتحليل النفسي** ، القاهرة: مكتبة مدبولي، ط٤، ٢٠٠٠م، ص٢٩٩.

(٢) عبدالخالق، أحمد محمّد: **معجم ألفاظ الشخصيّة**، الكويت: مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط١، ٢٠٠٠م، ص٥٥٢، وانظر: **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربيّة، القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٧٣م، مادة (ملك).

(٣) عبدالخالق، أحمد محمّد: **معجم ألفاظ الشخصيِّة**، مرجع سابق، ص٥٥٢.

(٤) الحنفي، عبدالمنعم: **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، القاهرة: مكتبة مدبولي، ط٣، ٢٠٠٠م، ص٨٣٤، وانظر: الجرجاني: **التعريفات**، بيروت،: مكتبة لبنان، ١٩٨٥م، ص٣٤٧.

(٥) المناوي، محمّد عبدالرؤوف: **التوقيف على مهمَّات التعاريف**، تحقيق: محمّد رضوان الداية، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٠م، ص٦٧٥.

الشخصيِّة"، و "قدرات شتَّى" لا تكون ملكات إلاَّ بقدر ما تستحوذ الاستطاعة الشخصيِّة عليها وتقودها[١].

لا تفسِّر الملكةُ من وجهة النظرة العلميِّة كلَّ شيءٍ، وعليه، فإنَّ العلماء بحاجة إلى فكرة ما تنسجم معها، وتعبِّر عن مثل هذه الفكرة على الدوام؛ لأنَّ للغة الإنسانيِّة كلَّها أساساً فلسفيّاً[٢].

وقد عرَّف دونسيل الملكة[٣] بأنَّها "المبدأ القريب أو المباشر للعمليات الذهنيِّة"، وهو مبدأ (الأنا)، فهو الذي ينفِّذ العمليَّات، فكما أنَّ المبدأ القريب الذي تنجز بوساطته العمليَّات الفسيولوجيِّة هو العضو؛ فإنَّ المبدأ القريب الذي تنجزُ بوساطته العمليَّات الذهنيِّة، هو الملكة[٤].

ويرى دونسيل، أنَّه يجب أنْ لا نعدّ الملكات كائنات كاملة منفصلة تعمل على مسؤوليّتها، وباستقلال الواحدة عن الأخرى. فالملكة لا تعمل، وإنَّما هو شيء بوساطته نقوم بالعمل، إنَّها ليست العين التي ترى، ولا الذهن الذي يفكِّر، ولكنَّني أرى من خلال عيني وأفكِّر بوساطة نشاطي العقلي[٥].

وعلى ضوء ما تقدَّم من تعريف العلماء للملكة والمراحل التي تسلكها حتَّى تصبح صفة راسخة في العضو الفاعل لها، يمكن أن نخلص إلى أنَّها: القدرة على التحكُّم في عمل ما أو التصرُّف به، بعد أن تستولي عليه النَّفس وتستبدّ به، فيعود إليها منه صدى أو رجع من تتابعه وتكراره ليصبح صفة راسخة.

**أهميّة البحث:**

تأتي أهميِّة هذه الورقة، لِمَا تحمله من آراءٍ لغويَّةٍ، تفتَّقت عنها العبقريّة الخلدونيّة، فهي توازي في طرافتها ما في النظريَّات اللسانيّة المعاصرة من أفكار، وعلى رأس هذه الأفكار الملكة اللغويّة (اللسانيّة)، التي تُعدُّ عنصراً لغويَّاً أساسيَّاً في الفكر الخلدونيّ، فهي تعني عنده القدرة على استعمال اللغة الاستعمال الصحيح في شتَّى ظروف التكتُّم أو الكتابة، وليست على كل حال الإلمام المباشر والدقيق بقوانين الإعراب، ومعلوم أنَّ متكلِّم اللغة لا يمكنه أن يتكلَّم اللغة التي هي تنظيم من الرموز، قائمٌ على قواعدَ وتراكيبَ ودِلالاتٍ، وأصواتٍ لغويّة، ما لم يكن ملمَّاً بهذه القواعد، ولا يعني ذلك أنَّه ملمٌّ بصورةٍ مباشرةٍ بهذه القواعد، فهذه القواعد قد اكتسبها خلال نموّه اللغوي

---

(١) **موسوعة لالاند الفلسفيّة**، ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت: منشورات عويدات، (د.ت)، م١، ص٤٠٤.

(٢) دونسيل، جي. ف: **علم النفس**، ترجمة: سعيد أحمد الحكيم، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربيّة)، ط١، ١٩٨٦م، ص٧٤.

(٣) **المرجع نفسه**، ٧٤.

(٤) **المرجع نفسه**، ٧٤.

(٥) **المرجع نفسه**، ٧٤، ٧٥.

الطبيعي، وفي مراحل اكتسابه اللغة[١].

تتمّ عمليّة التكلُّم بصورةٍ مستقلّةٍ عن قواعد اللغة المرسومة، وتتمّ بالذَّات من خـلال الملكـة اللسانيّة؛ فالملكة اللسانيِّة تفترض الإلمام الضمنيّ بقواعد اللغة، في حين أنَّ معرفةَ قوانين الإعـراب لا تعني بالضرورة امتلاكَ الملكة اللسانيّة.

لقد أدرك ابن خلدون بحسِّهِ العلميّ، أنَّ موضوع علمُ اللغة، هو الملكةُ اللـسانيِّة، وأنَّ كـلَّ إنسانٍ ترعرع في بيئةٍ معيَّنةٍ، فإنَّه يكتسب كفايةً لغويّةً في لغة بيئته، فهو يستطيع أنْ يعبِّرَ في كـلِّ لحظة، كما أنَّه يستطيع الحكمَ بأُصوليَّةِ الجملِ بصورةٍ بديهيّة؛ أي أنَّه يستطيعُ أن يحكمُ على الجُمـلِ أو التراكيب التي يسمعها حين تتوافقُ والقواعدَ الضمنيّة التي يطبِّقها متكلِّم اللغة بصورةٍ لاشـعوريّة والكامنة ضمن كفايته اللغويّة[٢]، "وإذا عُرِضَ عليه الكلامُ، حائداً عن أُسلوب العرب وبلاغتهم فـي نظمِ كلامهم أَعرض عنه ومجّه" ...، "وهذا أمرٌ وجدانيّ حاصل بممارسةِ كلام العرب، حتَّى يصيرَ كواحدٍ منهم"[٣].

فالمتكلِّم لديه حَدْسٌ لغويٌّ، نابعٌ من ملكته اللسانيِّة، فيحكم بواسطته على جملةٍ ما، إذا كانـت من جملِ لغته الأُصوليّةِ، أمْ لا[٤]، ذلك أنَّ ابنَ اللغةِ يصدر عن لغته صدوراً غيرَ واعٍ.

ويرتبط مفهومُ الملكةِ اللغويِّة ارتباطاً مباشراً بالمواضعةِ اللغويّة، التـي تنبِـئ عـن عَقْـد اجتماعي يؤمِّن سلامة الاتِّصال بين الباثّ والمتلقِّي.

ويتعلَّق بهذا المفهوم (الملكة اللغويّة) ظاهرة الاكتساب، التي تثير كثيراً من التـساؤلات، ولا سيما في تناول العربيّة، ليس تنظيراً أو تحديداً لقوانينها، وإنَّما كمهارةٍ للاتِّصال، فقد اسـتطاع ابـن خلدون، أنْ يعرضَ مخطَّطاً لتناول اللغة، جعل أساسَه الحدثَ الكلامي (Act of Speech)، ولـيس الكلمةَ كما كان الحال عند دي سوسير، ولا الجملة كما هو الأمر عند تشومسكي[٥].

إنَّ هذا الفَهْمَ، قد يكون لنا عوناً في مستوى من العربيّة، يُجمع عليه أهلُ اللغةِ فـي اختيـارٍ يرتبط بالأُصول، ويتمثَّل التطوُّر، ليفيَ بحاجةِ أبناءِ العربيّة، وليقدِّمها بصورةٍ مقبولةٍ لمـن يرومُهـا من غير النَّاطقين بها، ولنا في تجاربِ الأُمم في لغاتهم أُسوة.

(١) زكريا، ميشال: **الملكة اللسانيّة في مقدِّمة ابن خلدون**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٦م، ص٢٥.

(٢) زكريا، ميشال: **الملكة اللسانيّة في مقدِّمة ابن خلدون**، مرجع سابق، ص٤٧.

(٣) ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمّد: **المقدّمة**، تحقيق: علي عبدالواحد وافي، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنـشر، ط٣، (د.ت)، ١٢٩٠/٣.

(٤) زكريا، ميشال: **الملكة اللسانيّة في مقدِّمة ابن خلدون**، مرجع سابق، ٤٨.

(٥) الراجحي، عبده: **اللغة وعلوم المجتمع**، بيروت: دار النهضة العربية، ط٢، ٢٠٠٤م، ص١٢.

**مفهوم الملكة اللغويّة عند ابن خلدون:**

عرفنا أنَّ الملكة بمعناها العام، هي القدرة على عمل أو التصرُّف بـه، بحـذقٍ، وبـصورةٍ تلقائيّة، بعد أن تستولي عليه النَّفس، فيحصل من جرَّاءِ ذلك الاتّصاف والتحقيق. وهـي عنـد ابـن خلدون لا تخرج عن هذا المعنى العام، إلاَّ أنَّها قد خُصِّصتْ بالوصف، فهي ملكة لسانيّة (لغويّة).

واللغة في عُرْفهِ جملة اصطلاحات الأُمة، بعد أن تحدِّد بكونها عبارة المتكلِّم عن مقـصوده، بفعل لساني يصير ملكة متقرِّرة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان[١]. لكنَّ هذه اللغة تقتضي قوانين تسيِّرها وتحفظ انتظامها، غير أنَّ استعمال اللغة لا يتوقَّف على معرفةٍ واعيةٍ لتلك القوانين، فالحدث الكلامي، يكتسب تلقائيّاً عن طريق التحصيل بالأُمومة؛ أي محاكاةً وتلقيناً بالمباشرة، على حدِّ عبارة ابن خلدون[٢]. ولكنَّ هذا الاكتساب الأُمومي سرعان ما يتحوَّل إلى ضـربٍ مـن الإدراكِ الخفـيِّ لقوانين تلك اللغة، ذلك أنَّ الظاهرة اللسانيّة من شروطها الأوليّة، أنَّها عَقْدٌ جماعي يلتزم بـه الفـرد ضمنيَّاً بعد أن يحذق استخدام ما تنصّ عليه بنوده الصوتيّة والنحويّة والمعجميّة والدلاليّة[٣]. وهذا لا يمنع أن تُحصَّل الملكة بالعلم والتعليم، والإلقاء، غيـر أنَّ حـصول الملكـات عـن المباشـرة (أي الاكتساب بالمحاكاة والتلقين) أشدّ، استحكاماً، وأقوى رسوخاً[٤].

إنَّ الملكة اللسانيّة (اللغويّة) اصطلاح خلدونيّ، مع أنَّنا نجده في الفكر اللساني العربيّ عنـد أصحاب النظر العام، غير النحاة، وتتردَّد أحياناً على ألسنة النحاة*، ويُقصد به قدرة اللـسان علـى التحكُّم في اللغة والتصرُّف فيها، وهو ما يوافق ما أجمعت على تفسيره المعاجم، فهي تعني (الملكة) احتواء الشيء مع الاستبداد به، لكنَّها هنا (ملكة لسانيّة)، فهي منسوبة إلى اللسان، الذي هو محلّهـا، وتصير ملكة له، إذا احتوى اللغة وتمكَّن منها واستبدَّ بها[٥].

وهي بهذا الفهم أساس كل دراسات اللسان العربي[٦]، فهي تفسِّرُ لنا كثيـراً مـن القـضايا اللغويّة، من مثل: الاكتساب اللغوي والاختيار، والمستويات اللغويّة... وغيرها من القـضايا التـي تحتاج إلى حلولٍ غير تقليديّة في المشكلة اللغويّة.

---

(١) المقدّمة، ١٢٦٤/٣.

(٢) المرجع نفسه، ١٢٥٥/٣.

(٣) المسدي، عبدالسلام: **اللسانيَّات وأُسسها المعرفيّة**، تونس: الدار التونسية للنشر، الجزائر: المؤسسة الوطنيـة للكتـاب، ١٩٨٦م، ص٣١.

(٤) **المقدّمة**، مرجع سابق، ١٢٥٥/٣.

* انظر الموسى، نهاد: **مقدِّمة النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث**، هامش (٥٢).

(٥) عيد، محمّد: **الملكة اللسانيّة في نظر ابن خلدون**، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٧٩م، (التقديم).

(٦) **المرجع نفسه**.

لقد استطاع ابن خلدون بنظرةٍ شموليّة أن يميِّزَ بين الملكة وصناعة العربيّة، وهذا مدخلٌ موفَّق في معالجة مسألة الاكتساب؛ لأنَّ المعرفة لا تصنع مهارة، فهو يقول(١): "ذلك أنَّ صناعة العربيّة، إنَّما هي معرفة قوانين هذه الملكة، ومقاييسها خاصة، فهو علمٍ بكيفيّة، فليست نفس الملكة، وإنَّما هي بمثابةِ من يعرفَ صناعة من الصنائع علماً، ولا يحكمها عملاً (...)، ويقول(٢): "وهكذا العلم بقوانين الإعراب مع هذه الملكة في نفسها، فإنَّ العلم بقوانين الإعراب، إنَّما هو علم بكيفيّة العمل وليس هو نفس العمل (...)، فمن هذا تعلم أنَّ تلك الملكة هي غير صناعة العربيّة، وأنَّها مستغنية عنها بالجملة".،

لقد نفذ ابن خلدون بحسِّه اللغوي الفذّ إلى التمييز بين (المهارة اللغويّة) و(المعرفة اللغويّة، وهو في هذا التمييز، يبني تصوُّراً لغويّاً نافعاً في اكتساب اللغة، ولا سيما في بناء (المحتوى اللغوي)؛ فالحديث عن بنية اللغة من حيث: الأصوات وأبنية المفردات، وأنماط الجمل...، يؤدِّي في أحسنِ الأحوال إلى معرفة علميَّة باللغة، ولكنَّه لا يؤدِّي بالضرورة إلى مهارات لغوية(٣).

إنَّ الرؤية الخلدونيّة اللغويّة، تقرُّ أنَّ (المهارة)، لا يمكن أن تكتسب من طريق المعرفة اللغويّة(٤). وإنْ كانت هذه المعرفة تُساعد أوْ تخدم تلك المهارة.

وقد أدَّت المبالغة في المعرفة اللغويّة، ولا سيما في عرض قواعد النحو وتركيزها، وعدم العناية بتنمية المهارات اللغويّة والاقتصار على التحليل الإعرابي حول تعليم اللغة إلى معرفة نظريّة، وفي هذا يقول ابن خلدون: "فأصبحت صناعة العربيّة كأنَّها جملةٍ من قوانين المنطق العقليّة أو الجدل وبعُدَتْ عن مناحي اللسان وملكته... وتلك القوانين، إنَّما هي وسائل للتعليم، ولكنَّهم أجبروها على غير ما قصد بها، وأصاروها علماً بحتاً وبعدوا عن ثمرتها"(٥).

وهكذا كان التركيز على "صنعة الإعراب"، وبدأ تصوُّر خاطئٌ يخلط بين الكفاءة اللغويّة، التي تُعدُّ ركناً أساسيَّاً في التكوين العلمي للمتعلِّم، وصنعة الإعراب، التي يُعنى بها المتخصِّصون في علوم اللغة(٦).

(١) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٢٨٦/٣.

(٢) **المرجع نفسه**، ١٢٨٧/٣.

(٣) حجازي، محمود فهمي: **النظريات الحديثة في علم اللغة وتطبيقاتها في تعليم العربية على المستوى الجامعي**، دمشق: مجلة التعريب، ع٤، ١٩٩٢م، ص٦٥.

(٤) عمر، أحمد مختار: **أزمة اللغة العربية المعاصرة**، والحاجة إلى حلول غير تقليديّة، (سلسلة كتاب قضايا فكرية)، القاهرة: الكتاب السابع والثامن عشر، مايو ١٩٩٧م، ص٦٩، ص٧٠.

(٥) **المقدِّمة**: ١٢٨٨/٣.

(٦) حجازي، محمود فهمي: **النظريات الحديثة في علم اللغة**، ص٦٧.

**أولاً: مفهوم الملكة والمواضعة اللغويّة.**

يرتبط مفهوم الملكة اللغويّة في موروث الحضارة العربيّة، بنظرية المواضعة اللغويّة، وظاهرة الاكتساب اللغويّ، ويتجلَّى هذا الفهم عند أصحاب النظر العام، وعلى رأسهم ابن خلدون، فكيف تناول هذا المشكل على ضوء علاقته بهذين المعطيين.

تناول الفلاسفة والمفكِّرون القدماء علاقة اللفظ بدلالته من وجهاتٍ مختلفة، غير أنَّها تتشعَّب إلى شعبتين أساسيتين:

الأولى: علاقة الارتباط الطبيعي؛ أي أنَّ لفظاً معيَّناً يُثير معنى معيّناً، أو أنَّ المسمَّى يوحي بسر اختيار الاسم له.

الثانية: علاقة مصطنعة؛ أي أنَّ الإنسان هو الذي يفرضها بإرادته، ويحكم طول ملابسة اللفظ للدلالة، فينشأ ما يُشبه التلازم بينهما[(١)].

وقد بقيت هذه العلاقة، التي أثارت هذا الخلاف منذ فلاسفة ما قبل الميلاد حتّى زماننا هذا، قضيّة أوليّة في فلسفة علم الدِلالة، تُثير سلسلة من التفسيرات المتناقضة، يقول ستيفن أولمان[(٢)]: "منذ بداية الفلسفة الغربيّة، وربَّما قبل ذلك بكثير، والعلاقات بين اللغة والحقيقة، هي المشكلة الأولى في فلسفة علم الدِلالة، ولقد أثارت سلسلة من التفسيرات المتناقضة".

لقد نظر فندريس إلى مسألة أصل الكلام، على أنَّها ليست من مسائل علم اللغة، فهو يقلو[(٣)]: "إنَّ مسألة أصل الكلام، ليست من سائل علم اللغة (...)، فغالبيّة أولئك الذين كتبوا عن أصل الكلام منذ مئة عام يهيمون في تيهٍ من الضَّلال؛ لأنَّهم لم ينتبهوا إلى هذه الحقيقة".

إنَّ هذه الرؤية لمسألة أصل الكلام، قد دفعت كثيراً من المحدثين إلى تجنُّب علاجها، فهي تضرب في طرق مسدودة كما يشعرون[(٤)].

إنَّ اللغة نظام من المواضعات، وهو نظام علامي مفيد، وقيمة الرَّمز اللغويّ فيه كما يقول ماريو باي[(٥)]: "لا تتعدَّى تقبُّل المجتمع له، واتفاقه على استعماله، ولو غيَّر المجتمع رأْيه، لتغيَّرت تبعاً لذلك قيمة هذا الرَّمز، أوْ فَقَدَ هذه القيمة كُلِيّة".

بل إنَّ القيمة التي يدلُّ عليها الرَّمز اللغويّ، تتمّ بطريق التحكُّم والفرض، وأنَّه ليس هناك

---

(١) مندور، مصطفى: **اللغة بين العقل والمغامرة**، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٤م، ص٤٢.

(٢) Ullmann: **The Principles of Semantics**, p. 66, Oxford, 1957.

(٣) فندريس: **اللغة**، تعريب: عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠م، ص٢٩.

(٤) مندور، مصطفى: **اللغة بين العقل والمغامرة**، هامش (٩٩).

(٥) باي، ماريو: **لغات البشر**؛ أُصولها وطبيعتها وتطوّرها، القاهرة، قسم النشر بالجامعة الأمريكيّة، ١٩٧٠م، ص٢٢.

أي رابطة فطريّة بين اللفظ ومدلوله[١].

وتعتمد المواضعة على القصد والوعي بما يتمّ التواضع عليه[٢]، والقصد هو القانون الداخلي في صلب المواضعة اللغويّة، الذي يحدِّد نوعيّة أجناس الخطاب، وهو العنصر الرَّابط بين اللغة والمواضعة، من خبرٍ أوْ أمرٍ أو استخبار، فيتحوّل بالصياغة اللسانيّة من الوظيفة الإبلاغيّة إلى الوظيفة الاقتضائيّة، كما في الأمر والنهي والطلب[٣].

فنظرية المواضعة، أو قانونها، هو المولِّد الحركيّ لكل ضروب الكلام في أجناسه، ودِلالته، وعلائق تركيبه[٤]. وهذا يعني كما يقول ماريو باي[٥]: أنَّ "اللغة (...) تعتمد على الاصطلاح، والاتِّفاق الجماعيّ بين أعضاء الجماعة اللغويّة، على المعنى، أو المعاني المعيّنة التي تستدعيها أصوات خاصة".

ولكنَّ الغرض الأساسي من المواضعة، "ليس مجرَّد أن تصبح الألفاظ رموزاً، أو علاماتٍ على أشياء (...) وإنَّما الهدف الأصلي من وضع المفردات لمسمَّياتها، هو أن يضمّ بعضها إلى بعض، لتتأتَّى الفائدة المركَّبة، وهذا شيء يعمّ جميع المفردات مع ما يتركَّب منها"[٦].

فالألفاظ المفردة – التي هي أوضاع اللغة – لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، كما يقول عبدالقاهر الجرجانيّ، ولكن لكي يضمّ بعضها إلى بعض، فيعرف ما بينها من فوائد[٧].

وقد عَدَّ المسدِّي (المواضعة) دعامة الانتظام الإبلاغي، والنظريّة المحوريّة في اللغة؛ من حيث هي تشكِّل دائمٌ ومخاضٌ مستمر[٨].

ولا شكَّ أنَّ المواضعة قائمة على مبدأ العَقْد اللغويّ، وهو ملزم للجميع، في المجتمع اللغويّ المتجانس، في جدوليه: الجدول الدِلالي المستمد من معاني الألفاظ مجرَّدة (محور الاستبدال)؛ المستند إلى الرصيد المعجمي، والجدول النظمي المجسَّم لدخول الألفاظ في سياق التركيب، وهو ما يجعل القانون معمَّماً على مبدأ الاستبدال ومبدأ التراكن في اللغة[٩].

(١) باي، ماريو: **أُسس علم اللغة**، ترجمة: أحمد مختار عمر، القاهرة، عالم الكتب، ط٣، ١٩٨٣م، ص٤١.

(٢) عبداللطيف، محمّد: **العلامة والعلاميّة**؛ دراسة في اللغة والأدب، القاهرة – بيروت: الوطن العربي للنشر والتوزيع، (د.ت)، ص٢٣.

(٣) المسدي، عبدالسلام: **اللسانيَّات وأُسسها المعرفيّة**، مرجع سابق، ١٤٦.

(٤) المرجع نفسه، ١٢٨.

(٥) باي، ماريو: **أُسس علم اللغة**، مرجع سابق، ٤٠.

(٦) عبدالمطلب، محمّد: **العلامة والعلاميّة**، مرجع سابق ، ٢٥.

(٧) المرجع نفسه، ٢٦.

(٨) المسدي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربيّة**، ٢٥.

(٩) المسدِّي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربيّة**، مرجع سابق، ص١٦.

ويتجلَّى فهم السَّامع لمحتوى رسالة المتكلِّم، باهتدائه إلى نسيج المواضعة، التي تألف عليها الكلام، فليس الكلام سوى "مقول" محيل على "متصوَّر"، يرجع بدوره إلى "واقع" مؤلِّف ضرباً من التركيب. وبانعدام المواضعة يرتفع العَقْد الجماعيّ بين أفراد المجموعة اللسانيّة الواحدة[١].

فعلى الصعيد النظريّ، لا يوجد اختصاص ما قبلي بين أي إنسان من البشر مع أيٍّ لغةٍ من اللغات، فالإنسان متكلِّم – بالقوة – بكل اللغات، بل بما لانهاية له من اللغات، وما يخرج تكلمه بها من حيِّز القوة إلى حيِّز الفعل، هو إدراك مواضعاتها[٢].

وعليه، فإنَّ العالم اللغوي فندريس ينفي نفياً قاطعاً، بل يستغرب ترتيب العلاقة بين اللغة والجنس، يقول[٣]: "فكرة الرَّبط بين اللغة والجنس (...) لا شيء أشدّ غرابة على القارئ من هذا الترتيب".

وهو يدعو إلى عدم الخلد بين الفكرتين، يقول[٤]: "لا نستطيع أن نقول بوجود روابط ضروريّة بين هاتين الفكرتين، إذْ لا ينبغي الخلط بين المميّزات الجنسيّة المختلفة، التي لا يمكن تحصيلها إلاّ بالدم وبين النظم من لغة ودين وثقافة، التي تعدُّ أعياناً قابلة للنقل، تعار وتتبادل".

بل إنَّه يَعدُّ أيَّة محاولة للتوحيد بينهما، عبث لا طائل تحته[٥]، "فكل محاولة تعمل للتوحيد بين اللغة والجنس، عبث لا طائل تحته".

تبرز نظرية "المواضعة اللغويّة" في فكر ابن خلدون، بصورةٍ تدلّ على فهم واعٍ للظاهرة اللغويّة بصورةٍ عامة، فاللغة بناءً على المواضعة، تنحلّ إلى شبكة من المواضعات النوعيّة، فيكون ناموسها (اللغة)، منصهراً في قانون المواضعة الكلي[٦].

إذاً المواضعة، جملة من القوانين المرتَّبة لبناء اللغة في نسيج دوالَّها. "لأنَّ الذي في اللسان والنّطق، إنَّما هو الألفاظ، وأمَّا المعاني، فهي في الضمائر موجودة عند كل واحدٍ وفي طوع كل فكر"[٧].

إنَّ تأليف الكلام للعبارة من المعاني، محتاجٌ للقوالب التي تفرزها المواضعة اللغويّة[٨]. وهذا

(١) **المرجع نفسه**، ص١٤١.
(٢) **المرجع نفسه**، ص١٤٢.
(٣) فندريس: **اللغة**، مرجع سابق، ص٢٩٧.
(٤) فندريس: **اللغة**، مرجع سابق، ص٢٩٨.
(٥) **المرجع نفسه**، ٢٩٨.
(٦) المسدي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربيّة**، مرجع سابق ، ص١٢٨.
(٧) **المقدّمة**، مرجع سابق ١٣١٢/٣.
(٨) المسدي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، مرجع سابق، ص٢١٦.

يعني انتفاء البرهان العقلي على مواضعات الكلام، وهو ما عناهُ ابن خلدون بقولـــه[(١)]: "إنَّ اللغـــة لا تثبت قياساً".

لقد اهتدى صاحب المقدِّمة إلى أنَّ اللغة مثالاتٌ مجرَّدةٌ تقوم مقـــام المنـــوال أو القالـــب أو الأُسلوب[(٢)]، ثمَّ يأتي اكتساب الكلام لجملةٍ منوالاته المؤكَّدة له، وبالاعتيـــاد والتكـــرار والممارســـة يتجرَّد في ذهنه من جملة هذه القوالب، قالب كليّ مطلق[(٣)] يحذو حذوه في التأليف.

**الملكة اللغويّة وظاهرة الاكتساب:**

إنَّ أوّل مراتب قضية الاكتساب، من الوجهة الدراسيّة العامّة، أنَّه تعلُّم مباشـــر لمواضـــعات اللغة. بحيث يصبح ممارسة لتلقين اللغة، فهو مواضعة لنواميس الكلام مستخرجة من ذاته[(٤)].

يرتبط تعليم اللغات كثيراً بظاهرة الاكتساب، بل إنَّ "كوردر" عَدَّ تعليمها فنّاً[(٥)]؛ أي أنَّه نشاط عمليّ يقتضي مِراناً عالياً، يكتسب بالدُّربة المتواصلة، وقد يتداخل مفهوم الفنّ بالعلم، غيـــر أنَّـــه إذا كانت معرفتنا بالعوامل الضابطة لهذا النشاط ناقصة، فيتعيَّن تحاشي الإجراءات الجازمة بغية درسِ مَنْ يمارس النشاط في خبراته؛ لأنَّ تعليم اللغات يتضمَّن معايير مختلفة؛ أي أنَّها ليست من الثوابـــت في شيءٍ، فلا يُستطاع سبر قيمها، ولو أَلَمَّ الإنسان بها[(٦)].

إنَّ أوّل مراتب قضية الاكتساب، من الوجهة الدراسيّة العامّة، أنَّه تعلُّم مباشـــر لمواضـــعات اللغة[(٧)]، بحيث يصبح ممارسة لتلقين اللغة؛ لكونه مواضعة لنواميس الكلام مستخرجة من ذاتـــه[(٨)]. وهذا ما يخرج اللغة من وظيفتها المرجعيّة؛ أي التبليغيّة إلى وظيفة ما وراء اللغة؛ أي الحديث عـــن اللغة باللغة. وهذه الوظيفة هي المرتبة الثانية، فيرتقي الإنسان من ممارسة تلقين اللغة فعليّـــاً إلـــى وصف عملية التعليم وطرقه، حيث يتحوَّل دور عالم اللغة من فاحصٍ لتحوُّل اللغة من أداة خطـــاب أولاً إلى أداة تلقين (مواضعةِ) الخطاب ثانياً، فإذا به يصوغ ملاحظته الاختبارية مـــن لغـــةٍ تـــصبح

(١) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٠٦٣/٣.

(٢) **المقدِّمة**، مرجع سابق، ١٢٩٩، ١٣٠١، ١٣٠٣.

(٣) **المرجع نفسه**، ص١٣٠٤.

(٤) المسدي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، مرجع سابق، ص٢١٣.

(٥) **مدخل إلى اللغويات التطبيقيّة**، ترجمة جمال صبري، الرباط: اللسان العربي، مج١٤، ج١، ١٩٧٦، ص٦٤-٧٦.

(٦) المسدي، عبدالسلام: **اللسانيات وأُسسها المعرفيّة**، تونس: الدار التونسيّة للنشر، الجزائر: المؤسسة الوطنيـــة للكتـــاب، ١٩٨٦م، ص١٣٦.

(٧) المسدي، عبدالسلام: **اللسانيات وأسسها المعرفية**، مرجع سابق ، ص١٤٣. وانظر: عبدالسلام، المسدي: **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، مرجع سابق ، ص٢١٣.

(٨) المسدي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، مرجع سابق، ص٢١٣.

كلاماً في الكلام الملقَّن به الكلام[(١)].

ويأتي أخيراً، تحسُّس المواضعةِ وسنن أنظمتها في اللغة المعنيّة بالدرس[(٢)].

ولعلَّ أكبر حدث لساني، وهو المتمثِّل في ظهور المدرسة التوليديّة، إنَّما هو ناتج عن موقف مبدئي من موضوع اكتساب اللغة، حيث حصل ذلك حينما انشقّ تشومسكي عن الهيكلين (البنـويين)[(٣)]، فعرَّف اللغة بأنَّها ملكة فطريّة تكتسب بالحدث، معتبراً أنَّ صيغها الأوليّة ليس إلاّ مجرَّد قـادح لشرارة هذه الملكة. في حين يعدُّ الهيكليون اللغة عادة من العادات تكتسب بالمحاكاة والقياس[(٤)].

ويلاحظ أنَّ الخط الفاصل بين كثيرٍ من مدارس اللسانيّات المعاصرة، يرجع إلـى اخـتلاف تحديد اللغة انطلاقاً من معايير اكتساب مواضعاتها[(٥)].

كان لروَّاد الفكر اللساني العربي، حديثٌ جادٌّ في ظاهرة الاكتساب، ولا سيما علماء النظـر في المناقطة والفلاسفة وعلماء الاجتماع، فقد استطاعوا أنْ ينفذوا إلى خصائص الظاهرة اللـسانيّة، بالاعتماد على ملابسات اقتنائها وطرائق تحصيلها.

يقول عبدالسَّلام المسدّي في هذا الشأن[(٦)]: "إنَّ أول ما يجيبنا به موروث الحضارة العربيـة في هذه القضية، تحديد اللغة بكونها ملكة، والملكة مفهوم متعدِّد الجوانب، متداخل المقاصد، غير أنَّه ينحصر إجمالاً في القدرة على اكتساب ما لم يكن مكتسباً من التملُّك والحوز".

يأتي ابن خلدون على رأس العلماء الذين ساهموا في الحديث عن مشكل العلاقة بين مفهـوم الملكية اللغوية، وظاهرة الاكتساب، وكان حديثه هذا فتحاً جديداً في الظاهرة اللغويّة، تتيح لدارسـي اللغة بداية طيِّبة في علاج مشكلاتها.

لقد نفذ ابن خلدون بحسٍّ لسانيّ دقيق إلى مفاعلات الاكتساب اللغوي انطلاقـاً مـن فكـرة الملكة وملابساتها التجريبيّة، وأوّل ما يتقرَّر لديه[(٧)]: "أنَّ الملكة في الحـدث اللـساني تـستند إلـى حصوله كلاً لا يتجزأ؛ أي أنَّ ممارسة الإنسان للغة بالملكة تنفي أن يكون واعيـاً مفرداتهـا عـن

---

(١) **المرجع نفسه**، ص٢١٣.

(٢) **المرجع نفسه**، ص٢١٣.

(٣) انظر باقر، مرتضى: **نظرات في النحو العربي**، ص١٠٢، مجلة كلية الآداب، جامعة البصرة، ع١١، ١٩٧٦.

(٤) إبراهيم، زكريا: **مشكلة البنية**، القاهرة: مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت)، ص٥٨، ص٥٩. وانظر: سامسون، جعفري: **مدارس اللسانيات**؛ التسابق والتطور؛ ترجمة محمّد زياد كبة، مطابع جامعة الملـك سـعود، ١٩٩٤، الفـصل الثالث؛ الوصفيون (ص٥١-٧٧).

(٥) المسدي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، مرجع سابق، ص٢١٣. وانظر: المسدي، عبدالسلام: **ابـن خلدون والفكر العربي المعاصر؛ الأسس الاختبارية في نظرية المعرفة عند ابن خلدون**، ص١٤٢.

(٦) المسدّي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق ، ص٢١٤.

(٧) المسدِّي: **ابن خلدون والفكر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص١٤١.

تراكيبها".

وعليه، فإنَّ الظاهرة اللغويّة في رأي صاحب المقدِّمة، تلحق الاكتساب عن طريق المنشأ الطبيعي بقوانين الإدراك الشموليّ، حيث يعي الإنسان الكلّ دون أن يكون حتماً قد وعى أجزاءه[1]، فهو يقول[2]: إنَّ اللغة هي عبارة المتكلِّم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لسانيّ، فلا بُدَّ أن تصير ملكة متقرِّرة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان".

ويعرض ابن خلدون فكرة الملكة بالاعتماد على مستويين[3]:

الأول: فصل أبنية الدوال في الكلام عن أبنية المدلولات.

والثاني: بيان مراتب التعبير إبلاغاً أو إبداعاً.

وهو في هذا يفسِّر كيف تنحصر مواضعات اللغة باعتبارها جملة القوانين المرتَّبة لبنائها في نسيج الدوال اللغويّة؛ لأنَّ الذي في اللسان والنّطق، إنَّما هو الألفاظ، وأمَّا المعاني فهي في الضمائر موجودة عند كل واحدٍ وفي طوع كل فكر "[4].

وهكذا، يكون تأليف الكلام للعبارة عن المعاني محتاجاً للقوالب التي تفرزها المواضعة اللغويّة[5].

ويخلص ابن خلدون إلى أنَّ[6]: "الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان، إذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يُحسن بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه، لفقدان القدرة عليه".

فيكون مفهوم الملكة اللغويّة متطابقاً مع مبدأين، هما[7]:

مبدأ العلم أو المعرفة، ومبدأ القدرة أو الاستطاعة، وبينهما من التفاعل العضوي مثل ما بين الإدراك والتعبير؛ أي مثل ما بين التلقِّي والبث أو التفكيك والتركيب.

لاحظ ابن خلدون أنَّ الدارسين للظاهرة اللغويّة قد خلطوا خلطاً واضحاً بين مفهومي الملكة من جانب، والطَّبع والجبلّة من جانبٍ آخر، بل إنَّهم عدُّوها بدائل لفكرة الملكة، إلاّ أنَّه استطاع

(١) المسدي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق، ص٢١٦.

(٢) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٢٦٤/٣.

(٣) المسدي: التفكير اللساني، مرجع سابق، ص٢١٦. وانظر: المسدي: ابن خلدون والفكر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٣٤، ص١٣٥.

(٤) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٣١٢/٣.

(٥) انظر في **المقدمة**، ١٣٠٣/٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦.

(٦) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٣١٣/٣.

(٧) المسدي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق ، ص٢١٦.

بالبحث والاستقراء أن يفصل بينهما، وهو في ذلك يعزل البعد اللغوي الذي تمثّله الظاهرة اللغوية عن مطعيات الجِبِلَّة، من حيث هي الطبيعة الأولى للإنسان[١].

يقول ابن خلدون[٢]: "ولذلك يظنّ كثير من المغفَّلين ممَّن لم يعرف شأن الملكات، أنَّ الصَّواب للعرب في لغتهم إعراباً وبلاغةً أمرٌ طبيعي، ويقول كانت العرب تنطق بالطَّبع وليس كذلك، وإنَّما هي ملكة لسانيّة في نظم الكلام تمكَّنت ورسّخت فظهرت في بادئ الرأي أنَّها جِبِلَّة وطبع".

ثمَّ يحتكم ابن خلدون إلى جوهر قضية الاكتساب، ليدعم به رأيه في تمييز الملكة عن الطّبع في شأن اللغة مؤكِّداً[٣] أنَّ: "هذه الملكة إنَّما تحصل بممارسة كلام العرب، وتكرّره على السَّمع، والتفطُّن لخواص تراكيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلميّة في ذلك التي استنبطها أهل صناعة اللسان، فإنَّ هذه القوانين، إنَّما تفيد علماً بذلك اللسان، ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلّها"[٤].

يتَّخذ ابن خلدون من اللسان محوراً مركزيّاً، إذْ ينسب إليه الاستعداد بالملكة والرياضة وبالصنعة، فهو يجعل مبدأ اجتماع عنصريّ الملكة والصناعة في مفهوم اللغة، وذلك بإدخال محلهما جميعاً وهو اللسان، فيصبح الكلام مهارة مكتسبة بالاستعداد والمران في نفس الوقت[٥].

وقد تنوَّعت عبارة ابن خلدون في وصف اللغة، فهي: "ملكة اللسان"[٦]، وهي "صناعة ذات ملكة"[٧]، وهي "ملكة في اللسان بمنزلة الصناعة"[٨].

قد يكون الاحتكام إلى جوهر قضية الاكتساب اللغوي، بالاهتداء إلى حقيقة الحدث اللساني، الذي هو ملكة تروّض كما تروّض اليدُ على التجارة أو الحِدادة، هو الذي قاد روَّاد أُصول النحو في التراث العربي، إلى التأكيد على أنَّ اللغة مثالات مجرَّدة، تُصاغ بالحدود والقوانين، وعنها يتولَّد بالقياس الكلام المنطوق، والمنجز فعلاً، وفي مفترق القالب والقانون تكمن ركائز الملكة الصناعيّة في أمر اللغة؛ لأنَّ رديف المثالات المجرَّدة، إنَّما هو الاستعداد الماقبلي لصياغتها وصياغة بدائلها،

---

(١) المسدي: **ابن خلدون والفكر العربي المعاصر**، مرجع سابق ص١٤٢.
(٢) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٢٨٩/٣.
(٣) المسدي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق ، ص٢١٧.
(٤) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٢٨٩/٣، ١٢٩٠.
(٥) المسدي: **ابن خلدون والفكر العربي المعاصر**، مرجع سابق ص١٤٣.
(٦) **المقدِّمة**، مرجع سابق، ١٣١٣/٣، ١٢٦٣/٣.
(٧) **المرجع نفسه**، ١٢٥٨/٣.
(٨) **المرجع نفسه**، ١٢٩٨/٣.

ولأنَّ القانون اللغوي، هو الممارسة الاختبارية... وهكذا يصبح اكتساب اللغة عمليّة جدليّة بين التلقِّي والإفراز[(١)].

والتلقِّي عنصرٌ أساس في الاكتساب اللغويّ، حيث يقرِّر ابن خلدون[(٢)] أنَّ "السمع أبو الملكات اللسانيّة؛ فلسان الإنسان صورة لِلسان من ينشأ بينهم؛ لأنَّه يسمع كلامهم وأساليب مخاطبتهم، وكيفيَّات تعبيرهم عن مقاصدهم ابتداءً بالمفردات في معانيها، وانتهاءً بالتراكيب في انتظام بعضها ببعض[(٣)]، و"لا يزال سماعهم يتجدَّد في كل لحظة، ومن كل متكلِّم، واستعماله يتكرَّر، إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة".

إنَّ الأساس المبدئي الذي يصدر عنه ابن خلدون في مفهوم الملكة، هو مبدأ الارتياض بالمعاودة؛ أي أنَّ الحدث الكلامي، هو محصول معادلة الممارسة والتكرار، وهذا هو حدُّ الملكة[(٤)]. يقول ابن خلدون[(٥)]: "والملكات، لا تحصل إلاّ بتكرار الأفعال؛ لأنَّ الفعل يقع أولاً، وتعود منه للذَّات صفة تتكرَّر، فتكون حالاً، ومعنى الحال، أنَّها صفة غير راسخة، ثمّ يزيد التكرار، فتكون ملكة، أي صفة راسخة"[(٦)].

ويمكن إيضاح فكرة ابن خلدون في الفعل اللساني المفضي إلى الملكة بالخطاطة الآتية:

| | |
|---|---|
| ١ - فعل لساني* | صفة الذات |
| ٢ - تكرار الفعل | حال (صفة راسخة) |
| ٣ - تكرار متزايد | ملكة (صفة راسخة) |

إنَّ لحظة عقد الاكتساب، تتحدَّد بحصول القدرة على التصرُّف في التعبير بحسب ما وعاه الإنسان من تراتيب الألفاظ وأساليب النظم. وقد أطلق عليه المسدّي، لحظة التحوُّل من الاختزان إلى الإنجاز بالتصرُّف العفويّ، والابتداء التلقائي[(٧)]. وهو ما يسمِّيه ابن خلدون: "فَتْق اللسان بالمحاورة والمناظرة"[(٨)].

(١) المسدي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق ، ص٢١٩، ص٢٢٠.
(٢) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٢٦٥/٣.
(٣) المسدّي: **ابن خلدون والفكر المعاصر**، مرجع سابق، ص١٤٣.
(٤) **المقدِّمة**، ١٢٩٧/٣.
(٥) المسدّي: **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، مرجع سابق ، ص٢٦٦.
(٦) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٢٧٩/٣.
* انظر في هذا: زكريا، ميشال: **الملكة اللسانية في مقدِّمة ابن خلدون**، مرجع سابق ، ص٧١.
(٧) المسدّي: **ابن خلدون والفكر المعاصر**، مرجع سابق ، ص١٤٤.
(٨) **المقدِّمة**، مرجع سابق، ١٠٢١/٣.

وممّا يذكر لصاحب المقدّمة في الجانب النظريّ، اهتداؤه إلى تحديد اللغة بأنَّها مثالات تقوم مقام المنوال أو القالب أو الأسلوب(١)، "لأنَّ مؤلِّف الكلام هو كالبنَّاء، أو النسَّاج، والصورة الذهنيّة المنطبقة كالقالب الذي يُبنى فيه، أو المنوال الذي ينسجُ عليه"(٢).

إنَّ ملكة اللسان، رهينة بالمعاودة المفضية إلى ارتسام المنوال الذي نسجت عليه مواضعات اللغة في مخيِّلة المتعلِّم، فهو في خطابه ينسجُ من حيث يشعر، أوْ لا يشعر على منوال سُننها(٣).

فإنْ تلقَّاه وحفظه عند الاستعمال والاختبار، وإنْ ذهب رسمه الحرفي الظاهر من الذاكرة، "فقد تكيَّفَتْ النَّفس به حتّى انتقش الأُسلوب فيها كأنَّه منوال يأخذ بالنَّسج عليه"(٤).

ثمَّ يأتي ابن خلدون على العلاقة الجدليّة بين ملكة اللسان وصناعته؛ أي تميُّز علم الشيء عن موضوع العلم به، يقول(٥): "إنَّ ملكة هذا اللسان غير صناعة العربيّة، ومستغنية عنها في التعليم، والسبب في ذلك إنَّ صناعة العربيّة، إنَّما هي معرفة قوانين هذه الملكة، ومقاييسها خاصة، فهو علم بكيفيّة لا نفس كيفيّة، فليست نفس الملكة، وإنَّما هي بمثابة من يعرف صناعة من الصنائع علماً ولا يحكمها عملاً (...)، وهكذا العلم بقوانين الأعراب مع هذه الملكة في نفسها...".

**الملكة اللغويّة عند ابن خلدون والدَّرس اللسانيّ الحديث:**

لم نرد من هذا الجزء، الذي نتناول فيه الملكة اللغويّة عند ابن خلدون ومقابلتها بما في الدرس الحديث من مفاهيم، أنْ نَحْمل هذا المفهوم قسراً على ما في النظريات الغربيّة من مفاهيم، هي وليدة ظروف مغايرة تماماً لمنهج الدرس اللغويّ العربيّ، ولكنَّنا نحاول أنْ نعرض لهذا المفهوم، الذي عُرِف في هذين المنهجين، بتحديد ملامحه في كليهما، مع التقدير ابتداءً أنّه في كل منهج ألصق ما يكون بإطاره الفكريّ الذي نشأ فيه.

للغة جانبان من الوجود، هما(٦):

وجود بالقوة (Potential)، أو ما يُعرف بالطاقة الكامنة، أو القدرة، وهذه يحكمها القانون اللغويّ.

(١) المسدّي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق ، ص٢١٩.
(٢) **المقدِّمة**، مرجع سابق، ١٣٠٣/٣.
(٣) المسدِّي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق ، ص٢٢٧.
(٤) **المقدِّمة**، مرجع سابق، ١٣٠٦/٣، ١٣٠٧. وانظر: المسدي: **التفكير اللغوي في الحضارة العربية**، مرجع سابق، ص٢٢٧.
(٥) **المقدِّمة**، مرجع سابق، ١٢٨٦/٣، ١٢٨٧.
(٦) بشر، كمال: **اللغة العربيّة بين الوهم وسوء الفهم**، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، ١٩٩٩م، ص٩٣.

والآخر: وجود بالفعل (Actual)، أي: الطاقة المنجزة، أو الأداء الفرديّ، وهذه يحكمها الممارسة الاختباريّة.

تبدأ الرسالة اللغويّة بنطق الكلمات والجمل والعبارات، وهي مشحونة بالعلاقات، والخواص التركيبيّة، التي تمثِّل القوانين الضابطة لتأليف الكلام، وهي المعروفة بقواعد اللغة المعيّنة التي تستخلص من الأحداث المنطوقة، وتنطبع في الذهن وتستقرّ فيه فتترك استعداداً للتأليف، فيما يجدُّ من أحداث فعليّة منطوقة[١]، لا على منوالها فحسب، بل بصور نطقية جديدة، لم يكن منها نُسَخٌ جاهزة من قبل؛ لأنَّ الكلام توليد، لا ترديد، فالنشاط اللغويّ الخلاَّق، يعتبر أحد أهم خصائص التمكُّن اللغويّ[٢].

وهذا يعني أنَّ الصور النطقيّة، والقواعد التركيبيّة المخزونة في الذهن، هي التي تمثّل جانب اللغة الموجودة بالقوة، وأنَّ الأحداث المنطوقة المسموعة، تعني الجانب الموجود بالفعل، والعلاقة بين الجانبين علاقة أساسيّة، فلا وجود لأحدهما دون وجود الآخر، وإنْ كان الموجود بالفعل أسبق من صاحبه، وهو الجانب الفعَّال الذي يمنح الجانب الأول (الجانب العقليّ، أو القواعد المخزونة في الذِّهن) وجوده ومادّته[٣].

يلاحظ أنَّ ابن خلدون قد قدَّم الجانب الموجود بالفعل؛ أي الأحداث اللغوية (المنطوقة) على الجانب الآخر (المخزونات العقليّة)؛ وذلك لأنَّه المصدر الذي يستمدُّ منه الجانب الثاني حقيقته، وقد أشار ابن خلدون في غير ما موضع من مقدّمته إلى أهمية الجانب الأول[٤].

ففي إصلاح الموجود بالفعل إصلاح للموجود بالقوّة، وفي إصلاح الموجود بالقوة، تفعيل لدوره في إصلاح الموجود بالفعل، فكيفما يؤدِّ الكلام ويسمع، يكن حال المخزون في الذهن صحة وخطأ[٥] ....، فهو كما يقول ابن خلدون: السمع أبو الملكات اللسانيّة[٦].

ومعنى ذلك، أنَّ السامع يتكلّم بناء على ما اختزنه في ذهنه، ممّا اكتسبه من نُظُم البنية اللغويّة التي يعيش فيها، فهو يتكلَّم بحسب العُرف والعادة للغة المجتمع الذي يعيش فيه، تلك التي اكتسبها

(١) **المرجع نفسه**، ص٩٤.

(٢) عياشي، منذر: **اللسانية والتنظير**، بيروت: معهد الإنماء العربي، ع٤٣، ١٩٨٦م، ص٢٣٥.

(٣) بشر، كمال: **اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم**، مرجع سابق ، ص٩٤.

(٤) انظر **المقدّمة**: ١٢٤٢/٣، ١٢٤٤، ١٢٥٢، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٧٨، ١٢٨٩، ١٢٩٣، ١٣٠٣، ١٣٠٤ ... الخ، طبعة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة – القاهرة، ط٣.

(٥) بشر، كمال: **اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم**، مرجع سابق ، ص٩٥.

(٦) **المقدّمة**، مرجع سابق، ١٢٦٥/٣.

بتدريب الملكة اللسانيّة وتعوّدها[(١)]. فالأساليب الذهنيّة التي تصير كالقوالب، إنّما يحصّلها الملقّي من حفظ أشعار العرب وكلامهم، وهي تَحْدُثُ عنده من النظر الطويل في هذين الفنّين[(٢)].

كان ينظر إلى "اللغة" قبل الخمسينيات من القرن العشرين، على أنَّها نوع من أنواع السلوك ليس فيه إلاّ ما نجده في ظاهره، وأنَّ تعلُّمها يجري كما يجري تعلُّم أنواع السلوك الأخرى، فلما ظهرت مدرسة القواعد التوليديّة على يد (تشومسكي)، أحدثت من التغيير ما يشبه الثورة[(٣)]، من مثل: أساليب البحث اللساني ومناهجه، والمنطلقات النظرية التي يتأسَّس عليها، وما تبع ذلك من إعادة تعريف لموضوعه –اللغة البشريّة والنظريّة اللسانيّة – ولعلَّ أهم تغيير أحدثته هذه المدرسة الأُسس الفلسفيّة التي يتأسس عليها البحث اللساني، فقد نظرت إلى اللغة كنظام معرفي عقلي، لا يكفي لمعرفته وصف ما يظهر منه، بل لا بدَّ أن تتعدَّى دراسته ذلك إلى تفسير طبيعته واكتسابه، واستخدامه ضمن ما تفرضه حدود العقل البشري عليه، وعلى غيره من النظم المعرفيّة أولاً، وضمن الصفات الخاصة بهذا النظام تحديداً، وهي السمات التي تسم حدوده ومبادئه ممّا يسم كل اللغات البشرية[(٤)].

بل إنَّ تشومسكي كان يرى أنَّ هدف الدرس اللساني، يتمثَّل ببناء نظرية للغة الإنسانيّة – وهذا ما يجعل من هذا الدرس علماً – نظرية تفسِّر الظاهرة التي يتصدَّى لها[(٥)].

وفي سبيل التعريف (بالمعرفة اللغويّة)، فرَّق تشومسكي بين النظام الداخلي؛ أي القدرات القواعديّة، أو النظام الشكلي اللغوي، وبين الجوانب الأخرى من الظاهرة اللغويّة، تلك التي تأتي نتيجة تداخل اللغة بغيرها من مجالات المعرفة؛ أي مجالات أو جوانب السلوك اللغوي أو الأداء اللغوي، وهو الذي يمثِّل الاستعمال[(٦)].

وهذا يعني أنَّه في سبيل الوصول إلى فهم الأداء اللغويّ، لا بُدَّ أن نبتدئ أولاً بفهم ذلك الجزء المهم، وهو فهم القابليّة اللغويّة؛ أي المعرفة الضمنيّة بنظام لغتنا القواعدي[(٧)].

عرَّف تشومسكي القابليّة اللغويّة بأنَّها ملكة تكتسب بالحدس، وإذا كان الإنسان لا يستطيع أن يتكلَّم باللغة إلاّ إذا سمع صيغها الأوليّة في نشأته، فإنَّ سماع تلك الصيغ ليس هو الذي يخلق القدرة

(١) عيد، محمّد: **الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون**، مرجع سابق ، ص٣١.

(٢) **المرجع نفسه**، ص٥٩.

(٣) سامسون، جفري: **مدارس اللسانيّات**؛ التسابق والتطوُّر، مرجع سابق، ص١٣٥.

(٤) باقر، مرتضى: **مقدِّمة في نظرية القواعد التوليديّة**، عمان: دار الشروق، ٢٠٠٢م، ص٩.

(٥) **المرجع نفسه**، ص١، ص٩.

(٦) **المرجع نفسه**، ص٢٦.

(٧) باقر، مرتضى: **مقدمة في نظرية القواعد التوليديّة**، مرجع سابق ، ص٢٨.

اللغويّة في الإنسان وإنَّما يقدح شرارتها فحسب[١].

ويذكر مازن الوعر أنَّ تشومسي عَرَّفَ النحو في بداية كتابه البُنى النحويّة، بأنّــه[٢]: "جهــاز من نوع خاص مصمَّم لإنتاج الجُمَل في اللغة"، وقد علَّق على ذلك قائلاً: "ومــن ســوء الحــظ أنَّ تشومسكي استخدم كلمة ينتج (Produce) ممَّا يحمل على الاعتقاد دون شكّ بأنَّ بنية اللغة النحويّــة توصف من وجهة نظر المتكلِّم وليس المستمع".

كان غرض تشومسكي الانتقال بالدرس اللسانيّ من دراســة الــسلوك اللغــوي الفعلــي، أو المحتمل، ونتاج ذلك السلوك، إلى دراسة نظام المعرفة الذي يتأسَّس عليه استخدام اللغــة وفهمهــا، ومن هذا إلى دراسة الموهبة الداخليّة التي وهبها البشر، التي تجعل توفّرهم على هذه المعرفة أمــراً ممكناً[٣].

إنَّ الطفل يُولد معه عموميَّات تشكِّل حدود وخصائص ملكة اللغة البشريّة في حالتها الأولــى (ح صفر)؛ أي حالة القواعد الكليّة* (Universal Grammar)، أمَّا ما تختلف به لغة بشرية عــن أخرى، فهو الذي يتعلَّمه الطفل في سني اكتسابه للغة، حيث يبني شكلاً أكثر تحديداً لهــذا النظــام، وبمواجهة الطفل للغة – يستمر تغيُّر حالات ملكة اللغة حتّى تصل إلى مرحلة تكون فيها في حالــة استقرار أو حالة نضج؛ أي (ح ق)[٤].

ويرى تشومسكي، أنَّ اكتساب اللغة لا يكون مجرَّد تعلُّم ن طريق محاكاة الطفل لِمَا يتلقاه مــن تلك المادة اللغويّة[٥]. فالنشاط اللغوي لا يقوم على الترديد، بل هو نشاط "خلاَّق"، وهــو أحــد أهــم خصائص التمكُّن اللغوي، بل هو أهمّها على الإطلاق[٦].

**الخاتمة:**

أصبح تعلُّم اللغات الطبيعيّة أمراً ضروريًّا، نتيجة تداخل المعارف، والتقاء الحضارات، حيــث عمدت بعض الدول إلى تسويق لغاتها، بعد أنْ أجرت تخطيطاً محكماً، في ظلِّ تولُّــد علــم اللغــة التطبيقي (Applied Linguistics) في الخمسينيات من القرن العشرين.

(١) المسدّي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربيّة**، مرجع سابق، ص٢٠.
(٢) الوعر، مازن: تشومسكي، **اللسان العربي**، ع٣١، ١٩٨٨، ص١٦٦.
(٣) باقر، مرتضى: **مقدِّمة في نظرية القواعد التوليديّة**، مرجع سابق، ص٣٠.
* وهي مجموع الخصائص العامة التي تحدِّد اللغات البشريّة، التي تُعرف ما هو هذا النظام المعرفي الذي يُدعى لغة. انظر: باقر، مرتضى: **مقدمة في نظرية القواعد التوليديّة**، مرجع سابق، ص٤٧.
(٤) باقر، مرتضى: **مقدِّمة في نظرية القواعد التوليديّة**، مرجع سابق، ص٤٩.
(٥) **المرجع نفسه**، ص٤٧.
(٦) عياشي، منذر: **اللسانية والتنظير**، مرجع سابق، ص٢٣٥.

ولا شكَّ أنَّ المشكلة اللغويّة في البلاد العربيّة تحتاج إلى ثمرة هذا العلم في تقديم رؤية واضحة لبناء لغوي محكم، تأتي ظاهرة الاكتساب اللغويّ فيه من أولوياته، حيث يعمد إلى اختيار لغوي لاصطناع (مُناخ) يحلّ فيه الاكتساب بالتعلُّم، مكان الاكتساب الأُموميّ، الذي غابت فيه الملكة اللغويّة (القدرة الطبيعيّة) لدى الإنسان العربيّ، في بيئة تعدَّدت فيها المستويات اللغويّة، وتحيَّر اللغويُّون في تحديد (الاختيار)، الذي يخدم المتلقِّي، ممّا يحتِّم عليهم إعادة النظر في المسألة اللغويّة في العربيّة، والإفادة من الآراء النافعة لدى علمائنا، وتمثّل النظريات الغربيّة واختيار المناسب منها لكي يتمكَّن الدَّارسون من الانتفاع من كل ذلك.

# الظعينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشر بن أبي خازم الأسدي: قراءة تأويلية ثقافية

د. يوسف محمود عليمات *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٩/١٨ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٢٠

**ملخّص**

تحاول هذه الدراسة فحص موضوعة الظعينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند الشاعر الجاهلي بشر بن أبي خازم الأسدي.

وقد جاءت مناقشة موضوعة الظعينة في محورين أساسيين هما:

**أولاً**: المحور التنظيري، ويركّز على فاعلية تأويل النصوص الشعرية، ودراسة إشكالياتها الموضوعاتية، واستكناه أبعادها الدلالية والنسقية في ضوء المناهج النقدية الما بعد حداثية. وفي إطار هذا المهاد النظري تمكن الناقد الثقافي من الكشف عن قيمة التأويل الثقافي للنص الشعري، ودوره الفاعل في توليد الأنساق الثقافية المضمرة في البنى النصية.

**ثانياً**: المحور الإجرائي، وقد تمت فيه معاينة موضوعة الظعينة عند بشر بن أبي خازم، وتحديداً في إطار قصيدتي الهجاء والمديح.

وقد أبرزت الدراسة، من خلال منهجها النقدي، أن الظعينة تشكل في شعر بشر ظاهرة متكررة تستحق الفحص والتأويل؛ نظراً لما تطرحه هذه الموضوعية من رؤى نافذة للشاعر الجاهلي تجاه الموضوعات الكونية بفضاءاتها الإنسانية واللاإنسانية، والمكانية، والزمانية.

## Abstract

**Women in Camel- Howdahs in Two Poems of Hija and Madih of Bishr B.ABI Khazim AL-Asadi – A Cultural Hermeneutic Reading**

This paper seeks to examine the subject of Women in Camel- Howdahs in Two Poems of Hija and Madih of Bishr B.ABI Khazim AL-Asadi.

The theme of women in Camel Howdahs is discussed on two levels:

**First:** the theoretical level, which concentrates on the efficacy of hermeneutically interpreting poetic texts, studying their thematic ramifications, and fathoming their indicative, and symmetrical dimensions in the light of post modernistic critical theory. Within this theoretical frame work, the cultural critic succeeded in revealing the culturally hermeneutic value of the poetic text and its active role in activating The cultural patterns inherent in the textual structures.

**Second:** the procedural level. The theme of women in Camel Howdah has been procedurally examined in the poetry of Bisher B.Abi Khazim and, specifically, in the framework of his two poems of Hja' and Madih. This paper, through its critical appraisal, has highlighted that women in Camel howdah's is a repeated phenomenon deserving a hermeneutical examination, since this theme puts forward the pre-Islamic poet's penetrating vision of universal issues of human and non-human concerns, and of time and spatial dimensions.

---

* قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الهاشمية.

**١:١ مهاد نظري: تأويل النصّ الشعري في ضوء النقد الثقافي**

يرتبط مصطلح التأويل أو الهيرمنيوطيقا Hermeneutics في دلالتــه الأوليــة بــالمعنى الديني أو الأسطوري. فمصطلح "هيرمنيوطيقا" مشتق من كلمة "هيرمينيا Hermeneia " التي تتعلــق بوضوح باسم الإله هرمس (Hermes)الذي كان واحداً من آلهة الأرض عند الإغريق(١). وقد كــان هرمس كائناً متقلباً وغامضاً، إذ إنه كان أباً لكل الفنون وربّاً لكل اللصوص، كما كان شيخاً وشــابّاً في الوقت ذاته(٢).

وقد ظل مصطلح التأويل مقتصراً على تأويل الكتاب المقــدّس، لكنّــه وسّــع مجالــه فــي غضــون القــرن التاسع عشر ليطال إشكالية التأويل النصّي قاطبة(٣). ومن ثم جــاء شليــــرماخر (Schleier Macher) فكان "أوّل من نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي، ليكون علماً أو فنــاً لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص"(٤). بعدها أخذ هذا المصطلح يحظــى باهتمــام عـــــدد مــن الفلاسفــة والمفكــرين الألمــان، إذ "يعــد المفكــران الألمانيــان شــليــرماخر ( Schleier Macher ) وديلثي (Dilthey) سلفا هايدغر(Heidegger) الأكثر شهرةً في هــذا المجال،أمّــا خلفــه الأشهر فهو الفيلسوف الألماني المعاصر هانز جورج غادامير (H.Gadamer) صاحب كتاب الحقيقة والمنهج(١٩٦٠)"(٥).

يحدّد أمبرتو إيكو(Umberto Eco) التأويل بقوله:" فالتأويل هو تفاعل مع نــصّ العــالم، أو تفاعل مع عالم النصّ عبر إنتاج نصوص أخرى"(٦).أي أن التأويل وفقاً لهذا التحديد "علم يبحث فــي فهم النصّ بشكل عام، وذلك بإثارة أسئلة معقّدة ومتشابكة حول النص: طبيعته وعلاقته بمحيطه من جهة، وعلاقته بمنشئه وبقارئه من جهة أخرى"(٧).

وترتكز النظرية التأويلية Hermeneutic Theory في مفهومها المعاصر على جملــة مــن المفاهيم التي تؤسس بكليتها لتحقيق ما يسمّى بالقراءة العالمة أو العارفة Informed Reading. وهــذه

(١) Vollmer, Kurt Mueller, The Hermeneutics Reader, Basil Blackwell(UK), 1986, P134.

(٢) إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربــي، ط١، (الــدار البيضاء-بيروت)، ٢٠٠٠، ص ص ٢٨-٢٩.

(٣) إيغلتون، تيري، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٥، ص١١٨.

(٤) أبو زيد، نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٢، ص٢٠.

(٥) إيغلتون، نظرية الأدب، ص ص ١١٨-١١٩.

(٦) إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص١١٨.

(٧) الرباعي، عبد القادر، التأويل: دراسة في آفاق المصطلح ، عالم الفكر، العدد٢، المجلد٣١، المجلــس الــوطني للثقافــة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر/ديسمبر، ٢٠٠٢، ص١٥٣.

المفاهيم هي:

الفهم Understandin ، والفهم الذاتي self-understanding، وسوء الفهم misunderstanding، والدائرة التأويلية Hermeneutic circle.

إن عملية الفهم في التأويل النصّي تشكل جهازاً مفاهيمياً مهّماً بالنسبة للمؤول لاستكناه النصّ وسبر أغواره؛ وهذا الجهاز المفاهيمي يجسّد كفاءة معرفية وخبراتٍ ثقافية وتاريخية مسبقة تؤهله لولوج عالم النصّ ومساءلته. ولا شك في أن هذه القدرات المعرفية التي تغدو منوطة بالمؤول تحقق عملية الفهم الذاتي أو الخاص بالمرجعيات والأنساق التي يضمرها النص.

وبناء على ذلك، فإذا كان الفهم يفترض عملاً سابقاً يشكل توافقاً أنطولوجياً وتاريخياً مع النصّ-الآخر، فإن كل علاقة بالنص (خاصة إذا كان نصاً تراثياً) تفترض خلق وضعية هرمنيوطيقية ينصهر فيها أفقان:

-أفق المؤول المرتبط بحاضره التاريخي والمتحرك فيه، وهو أفق تلعب فيه الآراء المسبقة دوراً مركزياً، ومن ثمة طابعه الإشكالي بوصفه بؤرة توتر ونزاع.

-أفق الماضي الذي يمنح للأفق السابق وجوده، وهو يتشكل من مجموع الأسئلة التي يطرحها التراث عبر النص(١).

وأما الدائرة التأويلية، فهي انفتاحٌ لا نهائي على لغة التساؤل المعرفي، كما أنّها انفتاح على لا نهائية الإنتاج الدلالي والنسقي في النص الأدبي. فالمؤول حسب مفهوم الدائرة التأويلية يملك حرية اختيار (Selection) نقطة البدء في مساءلة النصّ، بيد أنّ فهمه الخاص وخبراته المعرفية المتراكمة تاريخياً لا تسعفه في إنتاج المعنى النهائي للنصّ، أي أن الفهم الخاص لمعنى النص في الدائرة التأويلية يؤدي بالنتيجة إلى سوء الفهم؛ وهذا ما يتساوق تماماً مع فكرة تعددية المعاني بتعدّد القرّاء في نظرية استجابة القارئ Reader Response Theory، ومفهوم القراءة الآثمة في النقد التفكيكي All Readings are Misreading. فهناك نظريات حديثة، كما يذهب إيكو، تقول بأنّ القراءة الوحيدة الجدية للنصوص هي قراءة خاطئة، والوجود الوحيد للنصوص يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها"(٢).

ولهذا، فإنّ "الدائرة التأويلية عند غادامير هي التي تتحوّل بثبات الشكل إلى أقصى قواه الدينامية"(٣)، إذ إنّ هذه الدائرة "تدور حول ثلاثة أقطاب: المؤلف التاريخي، والمفسّر الذاتي، والنصّ

---

(١ ) الزاهي، فريد، النصّ والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط١، ٢٠٠٣، ص١٠.

(٢ ) إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص٢٢.

(٣ ) طلبة، منى، الهرمنيوطيقا: المصطلح والمفهوم، إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الرابع،أبريل، ١٩٩٨، ص٥٨.

في معناه الكلي، وهي دائرة لا تنتهي، وكل سؤالٍ فيها يؤدي إلى سؤال جديد"(١). وبالتالي يتحول النص إلى "كون Open-end مفتوح بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية"(٢).

وهكذا، فإن المنهج التأويلي، كما يرى غادامير، يسعى إلى إيجاد المكان الملائم لكل عنصر من عناصر النص في كل متكامل، وذلك في عملية (سيرورة) اشتهرت باسم "الحلقة التأويلية"، حيث يتم فهم الخصائص الفردية بارتباطها مع السياق كاملاً، ويتم فهم السياق الكامل عبر الخصائص الفردية(٣).

وانطلاقاً من هذا المفهوم المتحصل للدائرة التأويلية، فإنّ هاته الدراسة تؤكد في مجالها النظري أنّ تأويل الأنساق الثقافية Cultural Categories المضمرة في البنى النصية تتطلّب وعياً معرفيّاً بطبيعة جدلياتها وتحوّلاتها الدائبة من قبل المؤول، بحيث تتكئ حالة الوعي المعرفي هاته على مسألة أنطولوجيا الفهم التي أشرنا إليها أثناء الحديث عن الدائرة التأويلية. وبما أنّ النقد الثقافي، كما يشير فنسنت ليتش V.Leitch، يوظف المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي(٤)، فإنّ هاته المعطيات والمرجعيات بكلية وظائفها تولد أنساقاً متعددة العوالم والإشاريات. وبالنتيجة؛ فإن "النسق في ضوء انفتاحه على مكوّن الثقافة –اللغة يؤسس نظاماً من العلاقات المرجعية الخاصة، والاحتمالات الإشارية اللانهائية، حيث تضحي العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية لا حد لها(٥).

لقد ذهب عبد الله الغذامي في حديثه عن القيم الدلالية والسمات الاصطلاحية الخاصة بالنسق إلى أنّ النسق "يتحدد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرّد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلاّ في وضع محدّد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر"(٦).

---

(١) طلبة، منى، الهرمنيوطيقا: المصطلح والمفهوم،ص ص٥٨-٥٩.

(٢) إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،(مرجع سابق)، ص٤٢.

(٣) إيغلتون، تيري، نظرية الأدب، ص١٣٠.

(٤) الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي:قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء،المغرب-بيروت،لبنان)، ط١، ٢٠٠٠، ص٣١. والمرجع الذي يحيل إليه:
Leitch, V.B., Cultural Criticism, Literary Theory, Post-Structuralism, Columbia University Press,NewYork, 1992,IX.

(٥) عليمات، يوسف، جماليات التحليل الثقافي:الشعر الجاهلي نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٤، ص٤٢.

(٦) الغذامي، النقد الثقافي،(مرجع سابق)، ص٧٧.

إنّ مقولة الغذامي بوجود نسقين متعارضين ظاهر ومضمر سرعان ما تنتفي في ضوء ما تطرحه هذه الدراسة عبر مصطلحها الجديد "التأويل الثقافي". فالنسق الظاهر بما هو وجود متعين في النصّ الأدبي لا يمكن أن ينتج نسقاً أحادياً مضمراً كما أشار الغذامي؛ بل إن هذا النسق الظاهر يتميز بالمخاتلة التي تفرض على المؤول الثقافي التحصّن بكفاءات وخبرات لفحص هذا النسق ومساءلة إضماراته؛ مما يجعل المؤول الثقافي، وكما هي الصورة في الدائرة التأويلية، يكتشف أن النسق الظاهر ينتج سلسلة من الأنساق المضمرة اللامتناهية. ولهذا يرى غادامير أنّ "معنى العمل الأدبي لا تستنفده أبداً مقاصد مؤلفه؛ وكلما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تُغربل منه معانٍ جديدة ربما لم يتوقعها أبداً مؤلف العمل أو جمهور معاصريه"[١].

ومن هنا تبدو مسألة الفهم الخاص لأنساق الخطاب الأدبي من الضرورة بمكان بالنسبة للمؤول الثقافي، وذلك من أجل الكشف عن حركية هذه الأنساق وفاعليتها في بنية الخطاب الأدبي. وقد بين الناقد الثقافي الأمريكي ستيفن غرينبلات(Stephen GreenBlatt) أهمية الفهم في التحليل الثقافي للنصوص بقوله:" مهمتنا التفسيرية يجب أن تكون الفهم الدقيق لنتائج تلك الحقيقة(العلاقة المتبادلة) عن طريق دراسة كل من الحضور الاجتماعي في عالم النصّ الأدبي، والحضور الاجتماعي للعالم في النص الأدبي"[٢].

إنّ طرحنا لمقولة التعدّد النسقي في التأويل الثقافي للخطاب الأدبي يغدو مسوّغاً كذلك، إذا ما أدركنا أنّ انتماء النصّ إلى سياقٍ ثقافي أو تاريخي محدّد يفترض مؤولاً ثقافياً عارفاً بتلك السياقات، ليتمكن من فك مغاليقها وتأويل أنساقها الثقافية والأيديولوجية المضمرة في الخطاب الأدبي. فكلّ مظاهر الثقافة، كما يقول ديك هابدغ(Dick Hebdige)، تمتلك قيمة سيميوطيقية، كما أن معظم الظواهر المفترضة يمكن أن تؤدّى بوصفها إشارات: أي بوصفها عناصر في النظام الاتصالي المحكوم بوساطة قواعد وشيفرات دلالية، والتي لا تكون نفسها مدركة بشكل مباشر في التجربة[٣]. وهذه الإشارات، حسب هابدغ، تكون آنئذ معمية تماماً كالعلاقات الاجتماعية التي تنتجها وتمثلها[٤].

---

(١) إيغلتون، تيري، نظرية الأدب،(مرجع سابق)، ص١٢٦.

(٢) حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النصّ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والآداب، الكويت، عدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣، ص٢٥٦. والمرجع الذي يشير إليه:

Greenblatt, Stephen, Renaissance Self-Fashiong: From More to Shakespeare (Chicago: Chicago University Press), 1980,P.5.

(٣) Hebdige, Dick,From Culture to Hegemony, Literary Criticism(Literary and cultural studies) 4th Edition, Edited by: Robert Con Davis and Ronald Schleifer (Longman), 1998, P.660.

(٤) Ibid., П660.

وتأسيساً على هذا، يمكننا القول إنّ "تأويل الحدث الأدبي يتبع الدائرة التأويلية في مراجعتها لنسيج المعنى التقليدي، والتي بدورها تكوّن موضوعات/موتيفات Motives خاصة بالفاعلين الاجتماعيين[١]. ونظراً لأنّ التأويل الثقافي للنصّ معني بفحص الرؤى الأيديولوجية والممارسات الاجتماعية في بنية الخطاب الأدبي بوصفها أنساقاً غير بريئة، فإننا نجد أنّ "الأثر الأدبي، أيديولوجياً، لا يتجلى فقط في ملكية "العاطفة" و "الذوق" و"الحكم"، وليس كذلك في الأفكار الجمالية الأدبية، إنّه يقدم العملية نفسها: طقوس الاستهلاك الأدبي، والممارسة "الثقافية"[٢].

إنّ التأويل الثقافي للنص الأدبي يعني "وضع ذلك النصّ داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ من ناحية أخرى"[٣]، وهو ما يشي وفقاً للنظرية التأويلية، باندماج أفق المؤول مع الأفق الخاص بالنص.

ولهذا تبدو قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي عامة، وعند بشر بن أبي خازم الأسدي نموذج الدراسة خاصةً، مرتبطة من وجهة نظر المؤول الثقافي بموقف سياسي ورؤية أيديولوجية للشاعر الجاهلي إزاء قضية الحرب في المجتمع الجاهلي. فالقصيدة الظعينية بفعل ارتباطها بالحرب، تجسد خطاباً حجاجياً معارضاً يتبناه الشاعر الجاهلي نتيجة الطارئ والمتحول الذي يهدّد مجتمعه.

فالشاعر يرى أن رحلة الظعينة هي تصريح بانتفاء الذات أمام هيمنة الآخرHegemony، وهي الجدلية التي تفضي حتماً إلى انهيار دولة النظام /القبيلة، وبالتالي تفكك منظومة العقد الاجتماعي.

وتأكيداً لمقولتنا المنصرمة بلا نهائية الأنساق في ضوء التأويل الثقافي للخطاب الأدبي، فإن هاته الدراسة تحاول فحص موتيف الظعائن في قصيدتي الهجاء والمديح عن بشر بن أبي خازم الأسدي، إذ ترى الدراسة الآنية أنّ هذين الغرضين التقليديين يتضمنان في بنيتهما عتبات نصية وتشكيلات نسقية ظاهرة ذات أبعاد دلالية ونسقية مكثفة.

---

(١) Bleicher, Josef, The Hermeneutic Imagination-Outline of a positive Critique of scientism and sociology, Rotledge and Kegan Paul, London, 1982,P138.

(٢) Eagleton, Terry and Milne, Drew, Marxist Literary Theory-A reader, Blackwell Publishers Ltd(U.S.A), 1996,P.290.

(٣) حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه،(مرجع سابق)، ص٢٥٩.

**١:٢ الإجراء: الظعينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشر بن أبي خازم الأسدي: قراءة تأويلية ثقافية:**

تشكل الظعينة في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي ظاهرةً تكرارية بارزة تستحق الفحص والتأويل، حيث يشمل ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي إحدى عشرة قصيدة ورد فيها ذكر الظعائن/الخليط[١]. ويمكننا القول، بداءة، إن الظعينة في رؤية بشر بن أبي خازم تجسّد موقفاً إنسانياً قلقاً تجاه مفردات الوجود بموضوعاته الإنسانية والمكانية والزمانية وحتى اللاإنسانية، الأمر الذي جعل موتيف الظعينة Motif يمثّل عتبة نصيّة ودالّة في جلّ شعر بشر بن أبي خازم وتحديداً في قصيدتي الهجاء والمديح، وكذلك مقطعاً بنيوياً فاعلاً ومتوالداً في إطار علاقته الكليّة بما يثيره النص الشعري من موضوعات وإشكاليات.

وتكشف القراءة الثقافية الفاحصة لموتيف الظعينة عند بشر بن أبي خازم الأسدي عن شبكة من العلاقات النسقية، التي تتمظهر بفعلها معالم الصراع الإنساني في ضوء إشكالية الحرب كما تتجلّى في المحورين التاليين:

**أولاً: الظعينة ونسقية النصّ الهجائي.**

**ثانياً: الظعينة ونسقية النصّ المدحي.**

**أولاً: الظعينة ونسقية النصّ الهجائي:**

تأتي الظعينة في شعر بشر بن أبي خازم مرتبطة في بعض القصائد بغرض الهجاء. وهذا يعني أنّ الظعينة تكوّن نواةً مركزية ذات وظيفة نسقية مؤثرة في القصيدة الهجائية. يقول بشر في وصف الظعينة وهجاء أوس بن حارثة[٢]:

تَعنَّى القَلْبَ من سَلْمى عناءُ ... فما للقَلبِ مُذْ بانوا شِفاءُ[٣]

هُدوءاً ثمّ لَأْياً ما اسْتَقلُّوا ... لوجهتِهم وقَدْ تَلَعَ الضَّحاءُ[٤]

---

(١) عز الدين، حسن البنّا، شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام:قصيدة الظعائن نموذجاً، دار المفردات للنشر والتوزيع،الرياض،ط٢، ١٩٩٨، ص٦٩.

(٢) ابن أبي خازم الأسدي، بشر، ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، قدم له وشرحه:صلاح الدين الهواري، راجعه: ياسين الأيوبي، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط١، ١٩٩٧، ص ص ٢٧-٢٨.

(٣) تعنّى القلب: أضناه وأرهقه. بانوا: رحلوا وافترقوا.

(٤) لأياً: بعد إبطاء. استقلوا: ذهبوا وارتحلوا. تلع الضحاء:ارتفع وانبسط.

وآذَنَ أهْلُ سلمى بارتحالٍ فما للقَلْبِ إذْ ظَعنوا عزَاءُ[١]
أكاتِمُ صاحبي وجْدي بِسلمى وليْسَ لوجْدِ مُكتتمٍ خَفَاءُ
فلمَّا أدْبَروا ذَرَفَتْ دُموعي وجَهْلٌ من ذوي الشَّيْبِ البُكاءُ
كَأَنَّ حُمُولَهم لمّا اسْتقلُّوا نخيلُ مُحلِّمٍ فيها انحناءُ[٢]
وفي الأَظعانِ أَبكارٌ وعُونٌ كَعِيْنِ السِّدْرِ أَوجُهها وِضَاءُ[٣]
عَفَا مِنهنَّ جِزْعُ عُرَيْتِنَاتٍ فَصَارَةُ فالفَوارِعُ فالحِسَاءُ[٤]

يقدم بشر في هذه الأبيات صورة سلبية للواقع المأساوي الذي استحال إليه بعد رحلة الظعائن. فالرحلة الأنثوية، كما يبدو، تسهم في خلقٍ واقعٍ جديدٍ يرتبط بفكرة الشقاء الإنساني التي تتجلى ظهوراتها في حياة الشاعر" تعنى القلب...، فما للقلب شفاء...، فما للقلب إذ ظعنوا عزاء...، فلما أدبروا ذرفت دموعي...، وليس لوجد مكتتم خفاء".

لقد كان بشر منفعلاً بحدث الرحلة الظعينية في هذه الأبيات؛لأنّ هذه الرحلة تجسد في مفهومها تجربة الفقد وتلاشي الحضور الإنساني.

إنّ حزن الشاعر على فراق الظعينة/سلمى هو مرثاة حقيقية لمعالم الحياة التي كانت مبثوثة في المكان قبل رحلة المحبوبة الظاعنة. وقد جاء هذا الرثاء حاراً وممثلاً لمعنى اللوعة والحزن عند الشاعر؛ إذ إنّ المحبوبة سلمى تستحضر في وعي الشاعر صورة الخصب المندثر، ومنظر التشتت القهري للجماعة.

ولذلك، فإن غياب المحبوبة والمجموع الإنساني عن المكان هو نتاجٌ بدهي للقوة التدميرية التي سببتها الحرب للإنسان والمكان على حدّ سواء.أي أنّ الرحلة الظعينية في القصيدة الجاهلية بشكل عام، وعند بشر بن أبي خازم الأسدي تخصيصاً هي رحلةٌ قسرية اضطرارية مجهولة المصير بسبب الفعل الإنساني لا الزمني. ومن هنا، فقد كانت هذه الرحلة مجسدة لشمولية الغياب

(١) آذن بالأمر: أعلم به وأخبر. ظعنوا:ارتحلوا بأمتعتهم.

(٢) الحمول: واحدها: حمل، وهو البعير عليه الهودج. محلّم: اسم موضع.

(٣) الأظعان:جمع –مفردها الظعينة، وهي المرأة في الهودج،العون: جمع العوان، وهي المرأة النصف التي ليست بالكبيرة ولا الصغيرة. العين: واحدتها: العيناء، وهي واسعة العين، يريد بقر الوحش. السدر: شجر النبق، وهو شجر شديد الحلاوة، طيب الرائحة.

(٤) عفا: خلا. عريتنات، وصارة، والفوارع والحساء: مواضع.

في رؤية الشاعر: غياب المحبوبة(سلمى:غياب السّلم) ، وغياب الجماعة (القبيلة)، وغياب الجمال(وفي الأظعان أبكارٌ وعون...)، وغياب/عفاء لحضارة المكان (عفا منهنّ جَزْعُ عريتنات...).

وبما أنّ رحلة الظعينة أسهمت في صنع سلسلة من التحوّلات المتعلقة بفكرة الشر، فإنّها تبدو، لأول وهلة، على وشيجة تامة مع مقطع الهجاء في القصيدة نفسها. يقول بشر بن أبي خازم[1]:

فيا عَجَباً عَجبتُ لآلِ لأمٍ ... أمَا لَهمُ إذا عَقَدوا وفَاءُ[2]

مجَاهيلٌ إذا نُدبوا لجَهْلٍ ... وليْسَ لهُم سوى ذاكُم غَنَاءُ[3]

وأَنكَاسٌ إذا اسْتَعَرتْ ضَروسٌ ... تَخلَّى من مخافتِها النِّساءُ[4]

سأقذِفُ نحوهم بِمشنَّعاتٍ ... لها من بَعْد هلكهم بَقَاءُ[5]

فإنَّكم ومِدحتكم بجيراً ... أباً لجأ كما امتِدحَ الألاءُ[6]

يراه الناسُ أخْضرَ من بعيد ... وتمنعه المرارةُ والإباءُ

كذلك خلته إذ عَقَّ أوسَاً ... وأدركهُ التّصَعلكُ والذكاءُ

من اللافت في هذه الأبيات أنّ فكرتها تثير صراعاً حادّاً بين نسقين ضديين؛ يتمثل الأول في صوت الشاعر الذي يوجّه هجاءً جارحاً لآل لأم (قبيلة أوس بن حارثة خصم الشاعر). وقد أسهب الشاعر في تعرية نسقه المضاد، وكذلك في كشفه العيوب النسقية الخارجة على العرف الثقافي الاجتماعي، حيث يحرص آل لأم على الغدر بالآخرين "أما لهم إذا عقدوا وفاء"، ويغيّبون قيمة العقل مما يوقعهم في التخبط والطيش " مجاهيل إذا ندبوا لجهل..." ، كما أنهم لا يحفظون أعراضهم عندما تشتد المعارك والخطوب:

وأَنكَاسٌ إذا اسْتَعَرتْ ضَروسٌ ... تَخلَّى من مخافتِها النِّساءُ

(١ ) بشر، ديوانه، ص ص ٢٨-٢٩.

(٢ ) آل لأم: يريد بهم رهط أوس بن حارثة.

(٣ ) ندبوا: دُعوا. الجهل: الحمق والطيش. الغناء: النفع.

(٤ ) أنكاس: جمع نكس، وهو من الرجال: الضعيف المقصر عن الجود والكرم. استعرت: اشتعلت. ضروس: صفة الحرب.

(٥ ) المشنعات: صفة لقصائد الهجاء.

(٦ ) بجير: هو ابن أوس بن حارثة بن لأم وكنيته أبو لجأ. الألاء: شجر الدفلى، وهو حسن المنظر مرّ الطعم.

إنّ هذه الصفات اللاخلقية التي أضحت مسلكاً قصدياً في عالم النسق المضاد أثارت حفيظة الشاعر ودهشته على حدّ قوله:" فيا عجبا لآل لأم...". ولا شكّ في أنّ انتهاكات الآخر للقيم الإنسانية النبيلة جعلت الشاعر يرفض مثل هذا السلوك اللاواعي واللاملتزم، ويشرع في هجاء قبحياته.

ويبدو أن رفض الشاعر لتجاوزات الآخر جاء منطقياً؛ إذ إنّ هذه السلوكيات السلبية في الحياة لا يمكن أن تولّد سوى الموت والتدمير للإنسان والمكان على حدّ سواء، وهو ما يؤدي بالنتيجة إلى إفراز نموذج الظعينة الذي وصف الشاعر صورته بإسهاب في مفتتح النص.

إنّ حضور صورة النسق المضاد/ آل لأم يعني في ثقافة الشاعر غياباً لفكرة الجمال في الوجود كما تمثّل في رحلة الظعينة. فالشاعر يرى، إذن، أنّ صفات الغدر والجهل والتخلي عن صون الأعراض التي يكرّسها آل لأم في الحياة، إنما هي سبب فعليٌّ في خلق نموذج الظعينة وتبدّد الوحدة القبلية. لذا، فإننا نلحظ أنّ هجاء بشر لآل لأم جاء مرتبطاً بموضوعة الظعينة وفكرة الحرب، وكأنه يريد إخبارهم بأنهم لو التزموا بمبادئ الوفاء والتعقّل والحميّة تجاه الذات لما انوجدت هذه المأساة الإنسانية التي خلفتها الحرب، ولتمكنت القبيلة من صون وحدتها، والذود عن محرّماتها، وتأسيس معالم الحياة في إطار المكان.

وبما أنّ النسق الجمعي كان في رؤية بشر خارجاً على كلّ هذه القيم، فإن الشاعر يتخذ من الهجاء أداةً قمعية بغية إظهار مساوئ الآخر، وتخليد صورته السيئة في الذاكرة الإنسانية:

سأقذِفُ نحوهم بِمشنَّعاتٍ    لها من بَعْد هلكهم بقَاءُ

وهكذا تبدو لغة الشاعر مفعمة بالتهديد والوعيد لآل لأم؛ فهو يرى في الهجاء قوة تدميرية تجرّد الخصم من المناقب الحميدة، وتحوّله إلى نموذج هامشي مستصغر في عيون الناس. فإذا كانت الظعينة ضحيّة للحرب القائمة على الغدر وعدم الالتزام الأخلاقي في الدفاع عن النموذج المثال، فإنّ الهجاء يضحي هو الآخر معادلاً للحرب، إذ إنّه يجعل من المهجوّ ضحيّةً لنقد الشاعر الهاجي وتهديده. وهذا المعنى يتفق كلية مع ما ورد في المخيال الأسطوري والثقافي العربي حول أثر الهجاء في القضاء على خصوم الشاعر. فقد روي أنّ "الشاعر في الجاهلية كان إذا أراد الهجاء لبس حُلّةً وحلقَ شعر رأسه إلاّ ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه وانتعل نعلاً واحدة"[(١)].

ويمضي الشاعر دائباً في الكشف عن زيف النسق المضاد /آل لأم من خلال توصيف مدحهم بجيراً:

(١ ) ينظر المرتضى، أمالي المرتضى: غرر الفوائد ودرر القلائد، القسم الأول، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٦٧، ص١٩١.

فـــــإنَّكم ومِـــــــدحتكم بجيـــــــراً أبـــــا لجــــأ كمــــا امتــــدحَ الألاءُ

يـــراه النـــاسُ أخْــضرَ مـــن بعيـــد وتمنعــــــه المــــــرارة والإبــــــاءُ

كــــذلك خلتــــه إذ عـــــقَّ أوسَــــاً وأدركـــــهُ التـــــصعلكُ والــــذكاءُ

فالمدح يتحول في ثقافة آل لأم إلى وسيلة كاذبة ومخاتلة، وهذا يـشي بـأنّ الكـذب يغـدو ممارسة سلوكية تهدف إلى خداع الممدوح بالكلام الزائف المعسول؛ إذ شبّه الـشاعر هـذا المـدح الزائف بشجر الدفلى، الذي يغري الناس بجمال منظره، مما يجعلهم في نهاية المطـاف يتجرعـون مرارة مذاقه، وكأن الشاعر يعمد من وراء هذا التشبيه إلى تعزيز الصورة السالبة التي آل اليها بنـو لأم في رؤيته، إذ إن من يصغي إلى كلامهم، أو يرتضي مديحهم يقع في شرك الخديعـة والـوهم الذي لا يجرّ على صاحبه إلاّ الدمار والهلاك. وهذا المديح يعني من وجهة نظر القراءة الفاحـصة حيلة نسقية خادعة هدفها تحريض الممدوح وإخضاعه لفتنة القول ليكون ضـحيّةً مأسـاوية بفعـل اندهاشه للمديح المراوغ، الأمر الذي يسمح بغياب جانب التعقل لدى الممدوح والانخراط في عـالم الطيش والجهل.

كما يتخذ الشاعر من انفصام العلاقة بين بجير وأبيه "أوس" مثلاً حيّاً علـى مـشهد التهـدم والتشرذم الذي يصيب العلاقات الإنسانية؛ وهو لا شك مشهد سلبي سرعان مـا يـذكره بالمـشهد الظعيني الذي أورثه التوتر والانفعال.

ويبرز في الهجاء أيضاً نسقٌ ضدي آخر للشاعر يتمثل في شخصية أوس بن حارثة، الـذي حرص الشاعر على تقريعه ومواجهة تهديداته بثقافة الهجاء. يقـول بـشر فـي هجـاء أوس بـن حارثة[1]:

فيـا عجبـا! أيوعـدني ابـن سُـعدى وقـــد أبـــدى مـــساوئه الهجـــاءُ[2]

وحـــولي مـــن بنـــي أســـد حلُـــولٌ كمثـــلِ الليـــل ضـــاقَ بهـــا الفـــضاءُ[3]

هُـــمُ وردوا الميــــاه علـــى تمـــيمٍ كـــوردِ قطـــاً نـــأت عنـــه الحِـــساءُ[4]

(١ ) بشر، ديوانه، ص ص ٢٩-٣١.

(٢ ) ابن سعدى: هو أوس بن حارثة، وسعدى أمّه.

(٣ ) حلول: اي قوم حلول، حلوا بالمكان ونزلوا فيه.

(٤ ) القطا: جمع قطاة، طائر معروف، سمي بذلك لثقل مشيه. الحساء: منخفض من الأرض يستنقع فيه الماء.

فَظَلَّ لهم بنا يَومٌ طويلٌ لنا في حوضِ حَوزَتِهم دُعاءُ[١]
وجَمْعٍ قد سَمَوْتُ لهم بجَمْعٍ رحيب السَّرب ليس له كِفاءُ[٢]
لُهامٍ ما يُرامُ إذا تَهافى ولا يُخفي رقيبهم الضّراءُ[٣]
له سَلَفٌ تندُّ الوحشُ عنهُ عريضُ الجانبين له زهاءُ[٤]
صَبَحنَا هُ لنَلبِسَهُ بزَحْفٍ شديد الركن ليس له كِفاءُ[٥]
بشِيبٍ لا تخيمُ عن المنادي ومُرْدٍ لا يروِّعها اللقاءُ[٦]
على شعثٍ تَخُبُّ على وَجَاها كما خَبَّت مُجوَّعةٌ ضِراءُ[٧]

تكشف القراءة الثقافية الفاحصة لهذه الأبيات عن محاولة الشاعر الجادة في اتخاذ الهجاء ثقافة سلطوية ينتصر بها على خصمه أو نسقه المضاد. وقد بدا هذا الأمر جليّاً في استهزاء بشر بتهديد الخصم "فيا عجبا! أيوعدني ابن سعدى"، إذ يبلغ هذا الاستهزاء مبلغه عندما ينسب الشاعر خصمه إلى أمه لا إلى أبيه، وكأنه يريد أن يجرّده من صفات الرجولة والبطولة. ولكي يبرهن بشر على خاصيّة الاستعلاء على خصمه، فإننا نلحظه يتجه نحو التوحّد بالجماعة/القبيلة، من خلال الفخر بتاريخها البطولي، وتفوقها على أعدائها:

هُمُ وردوا المياه على تميمٍ كوردِ قطاً نأت عنه الحساءُ

إنّ اندغام الشاعر بالقبيلة القوية سلوك واعٍ يقصد من خلاله إثبات قدرة الذات على صنع المجد والبطولة في ظلّ حركة هذه الذات داخل الجماعة. أي أنّ توحد القبيلة هو الذي يكبح جماح الطامعين في مكانها وإنسانها، كما أنّه توحد يضمن للفرد قيم الحرية والأمن والطمأنينة في حدود

(١ ) الحوزة: الناحية. الدعاء: التنادي.
(٢ ) سموت: علوت. السرب: الطريق. كفاء: مثيل.
(٣ ) اللهام: الجيش الكثير كأنه يلتهم كل شيء. تهافى: من هفا في المشي إذا أسرع وخفّ فيه. رقيب القوم: حارسهم. الضراء: ما وارى الإنسان من شجر وغيره عمن يليذه ويختله.
(٤ ) السلف: الجماعة المتقدمون أمام الجيش. ندَّ عن الشيء: نفر وفرَّ هائماً على وجهه. زهاء الشيء: قدره.
(٥ ) اللبس: اختلاط الأمر. الزحف: الجماعة يزحفون إلى العدو. كفاء: نظير.
(٦ ) خام يخيم: إذا نكص وجبن عن القتال. مرد: جمع أمرد، وهو الشاب الذي بلغ خروج لحيته، وطرَّ شاربه ولم تبدُ لحيته.
(٧ ) شعث: أي خيل شعث، وهي الخيل المغبرّة. الخبب:السرعة. الوجى: الحفا. مجوعة: يريد كلاباً مجوعة.

المكان.

ونلحظ بشراً يحاول في هذا المقطع الهجائي أن يعلن مبدأ مهماً في الحياة في ضوء فكرة الصراع وثقافة الحرب، ويكمن هذا المبدأ في أنّ كثرة القبيلة يجب أن تكون سلاحاً فعالاً في حمايـة عرضها وكرامتها؛ ولذلك فإنه يغدو متعيناً على هذه القبيلة أن تملأ بقوتها الفضاء الزماني " كمثـل الليل ضاق بها الفضاء"، وأن تكون مبادرة في قتالها الآخرين "هم وردوا المياه على تميم"، "وجمـع قد سموت لهم بِجَمْعٍ..."، "صبحناه لنلبسه بزحفٍ..".

إنّ غاية الشاعر من التوحد بالجماعة تنطوي في حقيقتها على مضمراتٍ نسقية تبدو علـى صلةٍ تامّة بموضوعة الظعينة التي أرقتّه وأثارت حفيظته في بداية النص. فالجماعة تمثل في وعـي الشاعر تعويذةً تحميه من صورة الوحدة والاغتراب التي عاشها بعد رحلة الظعينة مع القبيلة، مثلما يضمن هذا التماهي الجمعي، في الوقت نفسه، ثبات الظعينة رمز الخصب والشرف فـي مكانهـا، نظراً لقدرة القبيلة على الذبّ عنها والحفاظ على حضورها الجمالي في الوجود. كما أنّ اعتداد بشر وتبجحه بقوة قبيلته يجعله قادراً على تفويض سلطة القبائل الأخرى، من خلال حرصه على إثبـات مركزية قبيلته، وفاعلية أبنائها في الذود عن حماها،وكأن الشاعر في كل هذا يبدو حريصاً علـى أن لا تتكرر صورة الظعائن المأساوية التي خبرها جرّاء ثقافة الخوف والانهزام:

صَبَحناهُ لنَلبِسَهُ بزَحْفٍ ... شديد الركن ليس له كِفاءُ
بشَيبٍ لا تخيمُ عن المنادي ... وَمُرْدٍ لا يروِّعها اللقاءُ

وتظهر القراءة الفاحصة في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي أنّ القصة الحيوانيـة تـشكل تقانة رمزية ذات أبعادٍ نسقية فاعلة، سواء ارتبطت هذه القصة بأغراض المدح أو الفخر أو الهجاء. ومثالنا على ذلك هذه القصيدة التي يجتمع في بنيتها الحديث عن الحبيبة الظاعنة، وهجاء الخـصم، وقصة الثور الوحشي. يقول بشر في هجاء عتبة بن جعفر بن كلاب، وقد قتل رجل من أسـد فـي جواره ولم يمنعه[١]:

أليلىَ على شَحْطِ المزَارِ تَذَكَّرُ ... ومن دونِ ليلى ذو بِحارٍ ومَنْوَرُ[٢]
وصَعْبٌ يزلُّ الغَفْرُ عن قُذُفاتهِ ... بحَافاتِهِ بانٌ طوالٌ وعَرْعَرُ[٣]

(١ ) ديوان بشر بن أبي خازم، ص ص ١٠٩-١١١.
(٢ ) الشحط:البعد. ذو بحار ومنور: جبلان.
(٣ ) الصعب: الجبل الصعب. الغفر: ولد الوعل. قذفات الجبال: ما أشرف منها. يزل: يزلق ويهوي. البان:شجر له هدب طوال، وكذلك العرعر.

سَبَتْــهُ ولم تَخْــشَ الــذي فَعَلَــتْ بــهِ مُنَعَّمَــةٌ مــن نَــشْءِ أَسْــلَمَ مُعْــصرُ[١]
هي العَيْشُ لو أنّ النَّــوى أسْــعفَتْ بهــا ولكــنَّ كــراً فــي رَكُوبــةَ أعْــصَرُ[٢]
فَدَع عنك ليلـــى، إنّ ليلـــى وشَـــأْ نَهـــا وإنْ وَعــــــدَتْكَ الوَعْـــــدَ لا يتيـــــسَّرُ

يمكننا الذهاب بعد عملية الاستقراء الفاحصة للنماذج الأنثوية في شعر بشر بن أبـــي خـــازم الأسدي على تعدد أسمائها وطيوفها -يمكننا الذهاب إلى أنها تؤول جميعاً إلى موضوعة واحدة هـــي المرأة أو المحبوبة الظاعنة. ولا مندوحة في ذلك، ما دام جلّ شعر بشرٍ إن لم يكن كلّه جاء مندرجاً في إطار فكرة الحرب.

يصور بشر في الأبيات السابقة إحساسه بتجربة الفقد المريرة، لا سيما بعد رحيل محبوبتـــه ليلى التي سلبت عقله، وحلّت في مكان صعب جديد يفرض على الشاعر تحديات كبيرة تحول بينـــه وبين تحقيق لحظة الوصال مع محبوبته:

وصَـــعْبٌ يـــزلُّ الغَفْـــرُ عـــن قُذُفاتِـــهِ بحَافاتِـــــهِ بــــانٌ طـــــوالٌ وعَرْعَـــــرُ

لقد أكد الشاعر أنّ ليلى تجسد في وعيه مركزية كونية وجودية من حيث صـــنعها لجـــوهر الحياة "هي العيش.."، ولكنه أمام هذا الشعور المتعاظم بمركزية المحبوبة الظاعنة بات يدرك جليّـــاً أنّه يقف أمام مفارقات الزمن ويقين اليأس "لو أنّ النوى أسعفت بها...، ولكـــنّ كـــراً فـــي ركوبـــة أعصر".

ولعل إدراك الشاعر لهاته الحقيقة هو ما دفعه إلى استحداث طرائق أخـــرى يتوســـل بهـــا للخروج من محنة الانفصام، أو ما أسماه بـــ"شعور الهمّ ".

فَدَعْ عنْـــكَ ليلـــى، إنّ ليلـــى وشـــأنَها وإنْ وَعَـــــدَتْكَ الوْعـــــدَ لا يتيـــــسَّرُ
وقَـــدْ أتناســـى الهـــمَّ عنـــدَ احتـــضارِهِ إذا لم يكُـــنْ فيـــه لـــذي اللُّـــبّ مَعْبَـــرُ[٣]
بأدمـــاءَ مـــن سِـــرِّ المهـــارَى كَأنَّهـــا بِحَرَبَـــةَ موشـــيُّ القـــوائِمِ مُقفِـــرُ[٤]

(١ ) سبته: أسرته وذهبت بعقله. منعمة: مترفة. المعصر: الجارية التي بلغت عصر شبابها وأدركت.
(٢ ) النوى: البعد. الكرّ:الرجوع. أعصر: من الاعتصار وهو المنع.
(٣ ) المعبر: الشطّ المهيأ للعبور.
(٤ ) أدماء: أي ناقة أدماء، والأدمة: السمرة. المهاري: جمع مهرية، وهي إبل منسوبة إلى مهرة بن حيدان، وهم حيّ عظـــيم، وإبلهم عتيقة كريمة.موشي القوائم: أي ثور وحشي في قوائمه بياض. حربة: رملة كثيرة البقر.

فباتَتْ عليه ليلةٌ رَجَبيَّةٌ تُكَفِّئُهُ ريحٌ خَريقٌ وتُمْطِرُ[(١)]
وباتَ مُكِبّاً يَتَّقيها بِرَوْقِهِ وأرطَاةِ حِقْفٍ خَانَها النَّبْتُ يَحفِرُ[(٢)]
يُثيُر ويُبْدي عن عُروقٍ كأنّها أَعِنَّةُ خَرّازٍ تُحَطُّ وتُبْشَرُ[(٣)]
فأضحى وصِئبانُ الصَّقيعِ كأنَّها جُمانٌ بِضاحي مَتْنِهِ يتَحدَّرُ[(٤)]
فأَدّى إليه مَطلعُ الشَّمْسِ نَبْأَةً وقَدْ جَعَلَتْ عنهُ الضَّبَابَةُ تَحْسِرُ[(٥)]
تَمارَى بها رَأْدَ الضُّحى ثَمَّ رَدَّها إلى حَرَّتيهِ حافظُ السَّمْعِ مبصِرُ[(٦)]
فَجالَ، ولما يَستَبِنْ، وفؤادُهُ بريبَتِهِ ممَّا تَوجَّسَ أَوْجَرُ[(٧)]
وباكَرَهُ عندَ الشّروقِ مُكَلِّبٌ أَزَلُّ كَسِرحانِ القَصيمةِ أَغْبَرُ[(٨)]
أبو صِبْيَةٍ شُعْثٍ، تطيفُ بَشَخْصِهِ كَوالِحُ أَمْثَالُ اليَعاسِيْبِ ضُمَّرُ[(٩)]

بدا الشاعر هاهنا حريصاً على التخلص من ذكر محبوبته الراحلة "فدع عنك ليلى..."؛ إذ إنه لم يعد قادراً على بناء لحظة الأمل باسترجاع ماضيها الجميل. ولهذا، فقد وظف الشاعر الناقة بوصفها أداةً ثقافية تمّهد للحظة التجاوز والتخطي التي ينتويها في البرهة الآنية "بأدماء من سرّ المهارى...".

إنّ ناقة بشر تجسّد، في حضورها، رغبة حالمة بالتخلص من ألم الفراق، إذ إنّ " رحلة الشاعر على ناقته هي رحلة الحياة نفسها، وأن الشعراء كانوا يعبرون عن وجدان الجماعة العربية

(١) ليلة رجبية: من ليالي شهر رجب. تكفئه: يقال: أكفأ الشيء: أماله. الخريق: الريح الشديدة الهبوب.

(٢) الروق:القرن. الأرطاة: واحدة الأرطى، وهو شجر ينبت بالرمل، ورائحته طيبة. والحقف من الرمل: المعوج.

(٣) أعنة الخراز: سيور الجلد التي يقدها ويصنعها.

(٤) الصئبان: ما يتحبب من الجليد كاللؤلؤ الصغار. المتن: الظهر.

(٥) النبأة: الصوت ليس بالشديد ولا بالمسترسل. تحسر: تنكشف.

(٦) تمارى: شكّ. رأد الضحى: انبسطت شمه وارتفع نهاره. حرتاه: أذناه.

(٧) جال الثور: جرى وطاف. توجس: تسمع إلى ذلك الصوت الخفي وقد وقع في نفسه الخوف. أوجر: من الوجر: الخوف.

(٨) باكره: بادر إليه، والبكور: الخروج أول النهار قبل طلوع الشمس. المكلب: الصياد. الأزل: السريع. السرحان:الذئب. القصيمة: ما سهل من الأرض وكثر شجره.

(٩) شعث: جمع أشعث، وهو الذي تلبد شعره واغبر. كوالح: عوابس. اليعاسيب: جمع اليعسوب، وهو طائر أصغر من الجرادة.

قبيل الإسلام في قلقه ومخاوفه ومسراته وأحلامه، وأن هذا الشعور ليس غناء خالصاً، ولكنه شعر درامي يتصدى لمشكلات الحياة الكبرى من حوله، ويحاور في أمرها"(١). ولذلك فقد أضفى الشاعر على ناقته صفاتٍ خارقةٍ في قدرتها على تحدّي الآخر المضاد: الإنسان، والمكان والزمان، بفعل تشبيهها بالثور الوحشي الذي يمضي ليلته الرجبية في مواجهة المطر والريح والصياد بثباتٍ وعزم يعزّ نظيرهما.

ولعله من نافلة القول أن يشير المؤول الثقافي في موضع تحليل قصة الثور الوحشي إلى أنّ السرد الحكائي يضمر في بنيته العميقة وتشكيله الجمالي، دائماً، أنساقاً ثقافية مخاتلة ذات أبعاد ودلالات رامزة. فالثور بما هو نسق مضمر في هذه الحكاية يمثل قناعاً مهماً لشخصية الشاعر، لأن القناعMask، كما يتجلى في النقد والشعر المعاصرين، يعد ظاهرة فنية، وتقنية رمزية يلجأ الشاعر إلى توظيفها بغية "التعبير عن رؤياه للعالم من ناحية، والحيلولة دون سقوط القصيدة تحت هيمنة عواطفه المباشرة، ومشاعره التلقائية من ناحية أخرى"(٢). فإذا كان الشاعر قد أضحى وحيداً بائساً بعد فراق الظعينة ليلى كما أشرنا في بداية التحليل، فإن قناعه أصبح متفرداً يعيش حالة من الوحدة والاغتراب في مواجهة مصيره المجهول، وفي صراعه المحتدم مع مفردات الشر: الزمان والإنسان.

وتظهر القراءة التأويلية لهذه القصة الحيوانية وجود زمنيين متعينين في بنيتها،الأول زمن فيزيائي حقيقي يمثله هذا الصراع الدائر بين الثور/القناع وعناصر هذا الزمن الفيزيائي الليلي:الريح والمطر:

فباتَتْ عليه ليلةٌ رَجَبيَّةٌ تُكَفِّئُهُ ريحٌ خَريقٌ وتُمْطِرُ

وأمّا الزمن الآخر، فهو زمن نهاري إنساني تتجلى فيه صورة الصياد الفقير كما يقول بشر:

وباكَرَهُ عند الشّروقِ مُكَلِّبٌ أَزَلُّ كَسِرْحانِ القَصيمةِ أَغْبَرُ

أبو صِبْيَةٍ شُعْثٍ، تطيفُ بَشْخْصِهِ كَوالِحُ أَمْثَالُ اليَعاسِيْبِ ضُمَّرُ

وتسمح القراءة الثقافية لهذين الزمنين بطرح سؤال محوري هو: لماذا جاء توصيف الشاعر لصورة الثور/ القناع النسقي في الزمن الليلي مسهباً، في حين كان الحديث عن صورته أو موقفه في الزمن الإنساني مقتضباً؟.

(١ ) رومية، وهب: الرحلة في القصيدة الجاهلية: مؤسسة الرسالة، دمشق، ط٢، ١٩٧٩، ص٢١٩.

(٢ ) ينظر حول بنية القناع في الشعر المعاصر: العلاق، علي جعفر: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧، ص١٠٥.

لقد كان بشر مشغولاً منذ بداية النص بقضية محوريّة مؤرقة تكمن في رحلة اللاعودة للمحبوبة. ولأنّ هذه الرحلة خلقت للشاعر زمناً آنياً مأساوياً، فقد جاء حديثه عن الرحلة مختصراً في أربعة أبيات، إذ إنه بدا حريصاً على الخروج من إسار اللحظة الآنية السلبية المتعلقة بمشهد الألم، ومن ثم الانطلاق نحو خلقٍ مكوّنات ثقافية جديدة، كما في صورة الناقة، تنسيه وإن كان كذباً، واقعه الزمني المليء بالهموم، وتولدّ في نفسه يقين الانتصار على الزمن من خلال تشكيل صورة الفرد/ القناع العامل الذي يكرس قدراته الجسدية والعقلية في مواجهة سلطة الزمن. ولا شك في أن صورة البطل العامل تبدو ماثلة في الدلالات التي تظهرها الصيغ الفعلية الآتية:" وبات مكبّاً يتقيها...، وأرطاة حقفٍ خانها النبتُ يحفر، يثير ويبدي عن عروق...، فأضحى وصئبان الصقيع كأنها...".

إنّ نشاط الثور/القناع، وحركيته الدائبة في العمل الجادّ إشارة واضحة على رغبته الجامحة في حماية نفسه من سطوة الزمن وآلامه على المستوى الزمني الآني والمستقبلي. فلم يعد هذا الثور/القناع يأمن تقلبات الزمن، كما أنه أضحى جادّاً في تحقيق لذة الانتصار على الزمن؛ لأنّه لم ينس، والحال هذه، صورة الظعينة التي حال الزمن دون تحقيق لحظة الوصال معها، بل كانت صورة هذا الفراق المؤلم حاضرة في ذهن الشاعر كما يدلنا قوله:

وقد أتناسى الهمَّ عند احتضاره إذا لم يكن فيه لذي اللّبِّ مَعْبَرُ

وبالفعل، فإن يقين الشاعر بلذة الانتصار يتحقق في النهاية على الزمن الليلي، بما فيه من آلام نفسية ضاغطة على الثور/القناع الإنساني الذي يتحمل وحده مسئولية الصراع مع الزمن. ولا ضير في أنّ انتصار الشاعر على زمنه الليلي يؤكد من زاوية أخرى تفرد الإنسان، وقدرته على الانتصار على الهمّ والمأساة، وربّما انتصار حلمه ومبدئه في الحياة.

لقد تمكن الثور/قناع الشاعر من ترسيخ قوة الذات بفعل ثقافة العمل، والاحتماء بتلك الأرطاة المتفردة في أسطوريتها وخصوبتها وقداستها كما تبدو في المخيال الإنساني، وكأن طقسية الاحتماء هذه تتحول إلى إشارة ثقافية دالة على أهمية احتماء الفرد وانخراطه بالقبيلة،فتضحي الأرطاة وفقاً لذلك معادلاً موضوعياً Objective Correlative لقبيلة الشاعر، ولصورة الثبات الإنساني على صفحة الأرض/المكان.

وفيما يتعلق بالزمن الثانوي/الزمن الإنساني، فإنّه لم يكن زمناً مركزياً في رؤية الشاعر، بقدر ما كان زمناً هامشياً. ومن اللافت للنظر في هذه القصيدة أن قصة الثور الوحشي جاءت مختزلة بشكل واضح، إذ غابت فيها، كما يلحظ المؤول الثقافي، أحداث الصراع بين الثور والكلاب والصياد، بل إنّ حديث الشاعر عن الصياد جاء في بيتين يخلو منهما الصراع تماماً؛ على الرغم

من أنّ صورة الصراع بين الثور والكلاب كانت تقليداً ثقافياً معهوداً عند الشعراء الجاهليين كما يبدو في قولة الجاحظ المأثورة: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظةً أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال كأنّ ناقتي بقرة من صفتها كذا أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم"(١).

وبعد المقارنة المتأملة بين الزمنين الليلي والإنساني يتضح للدارس أنّ صراع الشاعر مع الزمن الليلي كان شاقاً؛ لأنه يؤسس لحالة التصادم الدائمة مع الزمن الذي سبب له تجربة الفقد، ومعاناة البحث عن الآخر المفقود/ليلى، في حين أن الزمن الإنساني جاء خلواً من حركة الصراع، إذ كان تغييب الشاعر له في هاته الحكاية قصدياً ومفتعلاً، لكي يبدي جانب المعاناة الإنسانية عند النموذج الإنساني السلبي. فعلى الرغم من أنّ صورة الصياد في حكاية الثور الوحشي تقترن بالشر، من خلال ترويض الصياد للكلاب/أدوات الشر وتحريضها على قتل الثور بعد معركة طاحنة، فإن صورة الصياد الفقير تثير في نفس الشاعر إحساساً بالنبل تجاه هذه الشخصية، وكأن بشراً يرى في صنيع الصياد هذا بفعل توظيفه لأدوات الشر/الكلاب عملاً مستحسناً إذا كان الهدف منه تأسيس عالم الحياة وإنقاذ الإنسان (المحبوبة/ليلى-الصبية/رمز البراءة والجمال) من الموت وجبروت الزمن:

وباكَرَهُ عند الشّروقِ مُكَلِّبٌ أَزَلُّ كَسِرْحانِ القَصيمةِ أَغْبَرُ

أبو صِبْيَةٍ شُعْثٍ، تطيفُ بِشَخْصِهِ كَوالِحُ أَمْثَالُ اليَعاسِيْبِ ضُمَّرُ

وأمّا مقطع الهجاء في هاته القصيدة فإنه ينبني في دلالاته المضمرة على فكرة الصراع النسقي التي أقامها الشاعر مع الزمن في مقطع الثور الوحشي، كما أن لهذا المقطع الهجائي امتداداتٍ إشارية وثيقة الصلة بالحالة النفسية التي آل إليها الشاعر بعد رحيل الظعينة. يقول بشر في هجاء عتبة بن جعفر(٢):

فَمَنْ يَكُ من جَارِ ابنِ ضَبّاءَ ساخِراً فقد كانَ في جارِ ابنِ ضَبّاء مَسْخَرُ(٣)

(١) الجاحظ، الحيوان، الجزء الثاني، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٩، ص٢٠.

(٢) بشر، ديوانه، ص ص ١١٤-١١٩.

(٣) جار ابن ضياء: المقصود عتبة بن جعفر الذي قُتل ابن ضياء في جواره ولم يثأر له.

أَجَارَ فلم يْمَنَعْ منَ الضَّيم جَارَهُ ولا هُوَ إذْ خَافَ الضَّيَاعَ مُسَيَّرُ(١)

فَلَوْ كُنْتَ إذْ خِفْتَ الضياعَ أسَرْتَهُ بِقَادِمِ عَصْرٍ قَبْلَما هُوَ مُعْسِرُ(٢)

لأَصْبَحَ كالشَّقْراءِ لم يَعْدُ شَرُّها سَنَابِكَ رِجْلَيْها، وَعِرْضُكَ أَوْفَرُ(٣)

وقد كانَ عندي لابن ضبَّاءَ مَقْعَدٌ نِهاءٌ، ورَوضٌ بالصَّحارى مُنوِّرُ(٤)

وتِسْعَةُ آلافٍ بحُرٍّ بِلادهِ تَسَفُّ النّدَى مَلبُونَةً وَتُضمّرُ(٥)

دَعا دَعْوةً دُودَانَ، وَهْوَ بِبلدَةٍ قَليلٍ بها المعرُوفُ، بل هو مُنْكَرُ(٦)

وفي صَدْرِهِ أظْمَى كأنَّ كُعوبَهُ نَوى القَسْبِ عَرَّاصُ المَهزَّةِ أَسْمَرُ(٧)

دَعا مُعْتِباً جارَ الثُّبورِ، وغَرَّهُ أَجَمُّ خَدُورٌ يُتْبَعُ الضَّأنَ جَيْدَرُ(٨)

جَزيزُ القَفا شبعَانُ يَربُض حَجْرَةً حَديثُ الخِصَاءِ وارِمُ العَفْلِ مُعْبَرُ(٩)

تَظُّلُّ مَقاليتُ النِّساءِ يَطَأْنَهُ يَقُلْنَ: أَلاَ يُلْقَى على المَرءِ مِئْزَرُ(١٠)

حَبَاكَ بها مَوْلاكَ عن ظَهْرِ بِغْضَةٍ وَقُلِّدَها طَوْقَ الحمامَةِ جَعْفَرُ

رَضيعةُ صَفْحٍ بالجباهِ مُلمَّةٌ لها بَلَقٌ يعلو الرؤوسَ مُشَهَّرُ(١١)

---

(١) أجار: حمى وأنقذ. الضيم: الظلم.

(٢) بقادم عصر: بمعنى زمن سابق. معسر: من الإعسار، وهو الوقوع في الضيق.

(٣) الشقراء: اسم فرس، قيل إنها جمحت بصاحبها يوماً فأتت على وادٍ، فأرادت أن تثبه فقصرت، فاندق عنقها، وسلم صاحبها، فسئل عنها فقال: إن الشقراء لم يعد شرها رجليها. والسنابك: جمع سنبك وهو طرف الحافر.

(٤) النهاء: غاية الشيء.

(٥) الندى: الكلأ. تضمر: تذلل.

(٦) دودان: هو دودان بن أسد بن خزيمة.

(٧) في صدره أظمى: أي في صدره رمح أسمر. القسب: التمر اليابس. رمح عراص: إذا هزّ اضطرب. الأسمر: أصلب الرماح.

(٨) معتب: هو عتبة بن جعفر بن كلاب. الثبور: الهلاك والخسران والويل. أجمّ: أي كبش أجمّ لا قرن له. الخدور: الذي يتخلف عن القطيع. الجيدر: القصير.

(٩) جزيز القفا: كثير الأكل. الحجرة: الناحية. العفل: شحم خصي الكبش وما حوله. المعبر: التيس الذي ترك عليه شعره سنوات ولم يُجز.

(١٠) المقاليت: جمع مقلات، وهي المرأة التي لا يعيش لها ولد.

(١١) صفح: اسم رجل من كلب قتل غدراً في جوار بني عامر. البلق: سواد وبياض. مشهر: مشهور.

فــأوفُوا وَفَــاءً يَــغْــسِلُ الــذَمَّ عَــنْكُمُ ولا برَّ مِــن ضَــبَّاءَ والزَّيْــتُ يُعْــصَرُ
إذا قَرْقَــرَتْ فــي بِطْــنِ وادٍ حَمَامَــةٌ دعــا بــابنِ ضَــبَّاءَ الحَمــامُ المُقَرْقِــرُ

تتمحور هذه الأبيات حول فكرة الصراع بين نسقين متضادين حول قضيّة أخلاقيــة، يــنجم عن تجاوزها في المجتمع الجاهلي آنذاك خطيئة كبيرة لا يمكن أن تنمحي من ذاكــرة القبيلــة أيــة قبيلة. إنها مسألة الغدر وعدم الوفاء بحماية المستجير، كما هو الحال في نموذج ابن ضبّاء في هــذا النص، الذي استجار بــ"عتبة بن جعفر"، ولكنّه خذله ولم يضمن له الحماية، الأمر الــذي أدّى إلــى مقتل ابن ضباء" " أجار فلم يمنع من الضيم جاره...".

ويوجّه النسق الأولي/صوت الشاعر هجاءً لاذعاً وساخراً نحو النسق الضدي الآخر/عتبــة بن جعفر، من أجل إبراز هذا الجانب اللاإنساني في موقفه من ابن ضباء، فيكون الهجاء وقتئذ آليــة ناجعة للنيل من خصمه وإشهار مساوئه في المجتمع.

ويبدو جلياً أن موقف بشر المتوتر من نسقه المضاد/عتبة بن جعفر كان مسوغاً في علتــه، لأن ابن ضباء هذا يجسد في ثقافة بشر نموذجاً إنسانياً لقبيلة بني أسد التي ينتمي إليها الشاعر. فهــو أي الشاعر يرى في هذا السلوك الذي أبداه عتبة بن جعفر تجاه ابن ضباء استهانة بقبيلة بنــي أســد من جهة، كما أنّه باعثٌ حقيقي لتكرار مثل هذا الفعل السلبي مع أي فرد من أفرادها في قابل الأيام.

ونلحظ الشاعر في مقطع الهجاء يقدّم وصفاً دقيقاً للموقف اللاإنــساني فــي عــالم النــسق الضدي، فهذا النسق لم ينقذ حياة ابن ضباء من القتل بأن أخلى سبيله، وجعله يهرب مــن الأعــداء، وإنما تمكّن الأعداء منه من غير أن يثأر له أو يدفع ديته كما تنص الأعراف الجاهلية:

فَلَوْ كُنْــتَ إذْ خِفْــتَ الــضّيَاعَ أسَــرْتَهُ بِقَــادِمِ عَــصْرٍ قَبْلَمــا هُــوَ مُعْــسِرُ
لأَصْــبَحَ كالــشَّقْراءِ لــم يَعْــدُ شَــرُّها سَــنَابِكَ رِجْلَيْهــا، وَعِرْضُــكَ أَوْفَــرُ

ويبلغ تواطؤ النسق الضدّي مبلغاً عظيماً في الإساءة إلى ابن ضباء رمز قبيلة بنــي أســد، عندما يتحول ابن ضباء إلى ضحيّة للعدو والمجير على حدٍّ سواء، فيبلغ الانتهــاك الخلقــي أوجــه لدرجة أنّ عتبة بن جعفر لم يمنع لحم من استجار به بعد الموت من الإهانة، كما يتبدى في صــوت النساء القائل:

تَظَــلُّ مَقاليــتُ النِّــساءِ يَطَأْنَــهُ يَقُلْنَ: ألاَ يُــلقَى علــى المَــرءِ مِئْــزَرُ

بيد أن بشراً على الرغم من إمعانه في الكشف عن العيوب النسقية لنسقه المضاد، فإنــه لا يستغرب في الوقت نفسه مثل هذا الصنيع السيء الذي أظهره عتبة بن جعفر، نظراً لما يتسم به من

طبائع مألوفة ومشهورة في قبحيتها:

دَعـــا دَعْـــوةً دُودَانَ، وَهْـــوَ ببلـــدَةٍ     قَليلٍ بهـــا المعـــرُوفُ، بـــل هـــو مُنْكَـــرُ

دَعـــا مُعْتِبـــاً جـــارَ الـــثُّبورِ، وغَـــرَّهُ     أَجَـــمُّ خَـــدُورٌ يُتْبَـــعُ الـــضَّأنَ جَيْـــدرُ

جَزيزُ القَفاَ شَبعَـــانُ يَـــربْضُ حَجْـــرَةً     حَـــديثُ الخـــصاءِ وارِمُ العَفْـــلِ مُعْبَـــرُ

كان الشاعر يحاول أن يكون إنساناً فادياً أو مخلصاً لابن ضباء/ رمز القبيلة، بتفعيل ثقافة العمل والفداء، نظراً للمكانة السامية التي يحظى بها الرمز في القبيلة:

وقد كانَ عنـــدي لابـــن ضـــبَّاءَ مَقْعَـــدٌ     نِهـــاءٌ، ورَوضٌ بالـــصَّحارى مُنـــوِّرُ

وتِـــسْعَةُ آلافِ بِحُـــرِّ بـــلادهِ     تَـــسَفُّ النَّـــدَى مَلبُونَـــةً وَتُـــضمّرُ

ولكنّ النسق المضاد/ عتبة بن جعفر لم يترك لثقافة الفداء هذه سبيلاً بفعل تبرّؤه مـــن القـــيم الأخلاقية المقدسة في المجتمع الجاهلي، مما جعله رمزاً للشر والعار الأبدي، وهو ما يتـــضح فـــي حرص الشاعر على نمذجة هذا الرمز السالب، وجعله مثالاً لخلود فكرة الشر في التجربة الإنسانية، من خلال تضادها الدائم مع فكرة الخير والسلام التي توحي بهـــا صـــورة الحمـــام فـــي المخيـــال الإنساني. وهذا ما نلحظه في قول بشر:

حَبَاكَ بها مَوْلاكَ عـــن ظَهْـــرِ بِغْـــضَةٍ     وَقُلِّـــدَها طَـــوْقُ الحمامَـــةِ جَعْفَـــرٌ

..........................................     ..........................................

إذا قَرْقَـــرَتْ فـــي بِطْـــنِ وادٍ حَمَامَـــةٌ     دعـــا بـــابنِ ضَـــبّاءَ الحَمَـــامُ المُقَرْقِـــرُ

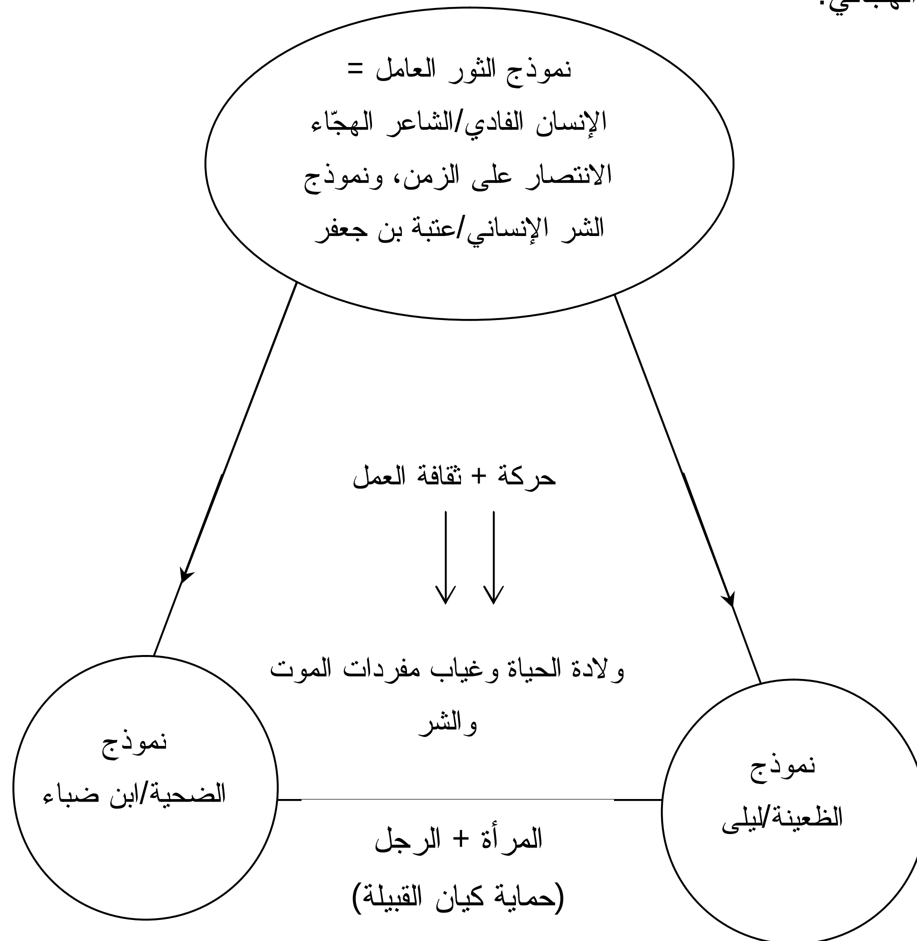
ولا يمكن للقراءة الثقافية أن تغفل ما تضمنه مقطع الهجاء هذا من صراعٍ أيديولوجي بـــين الشاعر والمهجو، دون أن تكتشف علاقة جذرية ناظمة لحيثيات هذا الصراع، ومن ثم ربطه بفحوى الصراع الذي دار بين الشاعر والزمن عبر قناعه الحيواني النسقي.

إنّ هجاء الشاعر لعتبة بن جعفر يصبح فعلاً ممدوحاً ومنطقيـــاً فـــي رؤيتـــه، لأن الهجـــاء بوصفه سلطة كلاميّة مرتبطة بتعزيمات تنتمي إلى عالم الشر، ينزع إلى تقـــويض ســـلطة الخـــصم والقضاء على وجوده المتحقق في الحياة.

ولأن الهجاء في ثقافة بشر يعدّ ممارسةً فاعلةً في إعزاز صورة الـــذات وإبـــراز مكانتهـــا السامية عبر قتل نماذج الشّر؛ فقد أضحى الشر عند بشر خير وسيلة لمواجهة الشر، وهو مـــا بـــدا لأول وهلة في صراعه مع عتبة بن جعفر. لذا، فإن المؤول الثقافي يجد أنّ هذا الشر الذي انتهجـــه

بشر في مقطع الهجاء، هو الشر نفسه الذي سكت عنه أو ارتضاه للصياد في لوحة الثور الوحــشي، كما أنّه الثقافة نفسها المؤسسة على قانون التحدّي في مجابهة الزمن/الشر كما بدت أيضاً في مــشهد الثور الوحشي.

وهكذا نستنتج أنّ نصّ بشر هذا يمثل بؤرة التوتر الذي أضحى الشاعر يواجهه مع الوجــود في إطار علاقته العضوية بالقبيلة، وما يدور فلكها من نزاعات وصراعات دائمــة. أي أن الــشاعر أصبح يصنع رؤاه وأفكاره ومواقفه تجاه موضوعات الحياة الكبــرى، انطلاقــاً مــن فكــرة العقــد الاجتماعي المقدس الذي يصهره بالقبيلة. وبناء على هذا، فإن نسقية القناع/ الثور الوحــشي تمثــل نموذجاً علويّاً يحتذى في ثقافة بشر بغية مواجهة قيم الشّر والحفاظ علــى انــسجام الــذات وبنــاء كينونتها. فهذا النموذج العامل كما أسميناه هو الذي يوقف حركة الظعينة القسرية نحو الموت، كمــا أنّه نموذجٌ سلطوي يقتضي حضوره، في ظل تمسّكه أو دورانه في فلك القبيلة، حماية أبنائهــا مــن الغدر والقتل، وحتى لا يصبح ابن ضباء مأساة قابلة للتجدد في حياة القبيلة. ولعل بمكــن الخطاطــة التالية تجلية رؤية الشاعر لإشكالية الصراع مع الأنساق المضادة له في الوجود، كما بدت في هــذا النص الهجائي:



**ثانياً: الظعينة ونسقية النص المدحي:**

وأما الظعينة في قصيدة المديح عند بشر بن أبي خازم الأسدي، فإنها تعدُّ نسقاً ثقافياً فاعلاً في ضوء فكرة الحرب والصراع الأيديولوجي كما تبدو في ثقافة بشر.

وإذا كانت قصيدة الهجاء قد أماطت اللثام عن ذات إنسانية انفعالية تتبنى ثقافة الرفض لكل ما يتضاد مع عقيدتها وفلسفتها، ومع كل إشكاليّة تزعزع قيمة الحياة وتهدّد الوجود الإنساني بالانقراض والموت؛ فإن قصيدة المدح تأخذ منحىً مغايراً ومحايثاً في الوقت نفسه لنسقية القصيدة الهجائية في ظل ارتباطها بموتيف الظعينة؛ إذ "إنّ خصائص وحدة المديح الجوهرية هي، دون استثناء بارز، تأكيد الحياة وتعميقها: إنقاذها أو الحفاظ عليها أو الصراع من أجلها أو إبرازها أو خلقها "[(١)]. وانطلاقاً من هذه الفكرة المحورية التي تبلورها قصيدة المديح، تحاول القراءة الثقافية معاينة المضمرات النسقية في القصيدة المدحية، ومن ثم استكناه الأبعاد الأيديولوجية والثقافية الثاوية في ما وراء المعنى الظاهر.

والنص الذي تروم القراءة الثقافية فحصه هنا يتكون من مقاطع ثلاثة هي: وصف الظعينة، ووصف الرحلة والناقة، ومديح عمرو بن أم إياس.

يقول بشر في المقطع الظعيني[(٢)]:

أطلالُ ميَّةَ بالتِّلاعِ فمِثْقَبِ ... أضْحَتْ خَلاءً كاطراد المُذْهَبِ[(٣)]

ذَهَبَ الأُلى كانوا بِهِنَّ فَعادَني ... أَشْجانُ نَصْبٍ للظَّعائنِ مُنْصِبِ[(٤)]

فانْهَلَّ دَمْعي في الرِّداءِ صَبَابةً ... إثْرَ الخَليطِ، وكُنْتُ غَيْرَ مُغَلَّبِ[(٥)]

فكأَنَّ ظعْنهمُ غداةَ تحمَّلوا ... سُفُنٌ تكفَّأُ في خليجٍ مُغْرِبِ[(٦)]

تتأسس هذه الأبيات على ثنائية ضدية وعلاقة جدلية بين موضوعتين: الطلل/الظعينة. فالتحول السلبي الذي طرأ على المكان جعله مثلاً للجدب والخواء الذي تنتفي معه صورة الحياة

(١ ) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة-نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي-البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٥٠٦.

(٢ ) بشر، ديوانه، ص ص ٥٧-٥٨.

(٣ ) التلاع، ومثقب: موضعان. اطراد المذهب: تسلسل خطوط الذهب فيه بشكل منسق.

(٤ ) النصب: الإعياء والتعب.

(٥ ) الصبابة: رقة الشوق وحرارته. الخليط:اسم مفرد يعني الجمع، وهو الناس يختلطون فيما بينهم فيأتلفون.

(٦ ) تكفأت السفينة، إذا تمايلت. المغرب: المملوء.

وصفة الحضور الإنساني. فالمكان الحضاري الذي كان عابقاً بمقومات الحياة، بوصفه علامة على التئام الشمل وتوحّد الجماعة، أصبح الآن مكاناً متهدّماً يشي بقسوة الحرب التي تكره المجموع الإنساني على التخلي قسراً عن حضارة المكان التي أسسها عقل الإنسان.

ولذلك فإن بكاء الشاعر على الظعائن شكل شعيرة طقسية حاول من خلالها إحياء المكان اليباب "أضحت خلاء كاطراد المذهب"، وإحداث حالة الانبعاث الإنساني بفعل استحداث الذاكرة التي تحفظ الذكريات الإنسانية، وتسجل تاريخ أفعالها ونشاطها على صفحة المكان:

ذَهَبَ الأُلَى كانوا بِهِنَّ فَعادَني ... أَشْجانُ نَصْبٍ للظَّعائنِ مُنْصِبِ

فانْهَلَّ دَمْعِي في الرِّداءِ صَبَابَةً ... إِثْرَ الخَلِيطِ، وكُنْتُ غَيْرَ مُغَلَّبِ

ونلحظ الشاعر في هذا النصّ، وكعادته دائماً، يرفض الاستسلام لطللية المكان أو مأساوية الحرب، إنّه سرعان ما يلجأ إلى توظيف أدواته الثقافية الخاصة للخروج من أزمة الواقع، فهو يتخذ الناقة التي تتمتع بمزايا خارقة وسيلة لعبور واقعه المأزوم، وأملاً بابتعاث الحياة وتجديدها. يقول بشر مشبهاً ناقته بالحمار الوحشي(١):

ولقد أُسلي الهَمَّ حينَ يعودُني ... بِنَجاءِ صادقَةِ الهواجِرِ ذِعْلِبِ(٢)

حَرْفٍ مذكَّرَةٍ، كأنَّ قُتودَها ... بعد الكلال على شتيمٍ احْقَبِ(٣)

جَوْنٍ أضَرَّ بملمعٍ يعلو بها ... حدب الإكام وكل قاع مُجْدِبِ(٤)

ينوي وَسيقَتَها، وقد وسِقَتْ لَهُ ... ماءَ الوسيقَة في وعاءٍ مُعجِبِ(٥)

فَتَصُكُّ مَحْجِرَهُ إذا ما استَافَها ... وَجبينَهُ بحَوافرٍ لم تُنْكَبِ(٦)

وتَشجُّ بالعَيْرِ الفلاةَ كأنَّها ... فَتْخَاءُ كاسِرةٌ هَوَتْ مِن مَرْقَبِ(٧)

---

(١ ) بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوانه، ص ص ٥٨-٦١.

(٢ ) نجاء الناقة: سرعة سيرها. صادقة الهواجر: الناقة تصدق في سيرها وتصبر عليه في الهواجر. الذعلب: الناقة السريعة.

(٣ ) الحرف الإبل: النجيبة الماضية. المذكرة: الناقة المتشبهة بالجمل خلقاً. القتود: جمع قتد، وهو خشب الرحل.الكلال: الإعياء. الشتيم:الكريه الوجه، يريد حمار الوحش. الأحقب:الحمار الوحشي في بطنه بياض.

(٤ ) الجون: الأبيض والأسود، وهو من الأضداد. الملمع من النوق والبقر: التي استبان حملها أو تحرك الولد في بطنها. الحدب: الغلظ من الأرض في ارتفاع.

(٥ ) وسقت الدابة: حملت.

(٦ ) صك الشيء: دفعه بقوة. المحجر: المساحة المحيطة بالعين. النكب: داء يصيب مناكب البعير وغيره.

(٧ ) تشج الفلاة:تشقها وتمضي فيها. العير:الحمار. الفتخاء:العقاب اللينة الجناح. المرقب:موضع المراقبة.

والعيــرُ يُرْهِقُهَــا الخبــارَ وجحــشُها ... ينْقضُّ خَلفَهُمــا انقــضَاضَ الكوكــبِ[(١)]

فَعَلاهمــا سَــبِطٌ، كــأنَّ ضَــبابَهُ ... بجنــوبِ صــاراتٍ دواخِــنُ تَنْــضُبِ[(٢)]

فَتَجارَيــا شَــأْواً بَطينــاً ميلــه ... هَيْهــاتَ شَــأوُهما وشــأو ُالتَّوْلــبِ[(٣)]

أو شِــبْهُ خَاضِــبَةٍ كــأنَّ جَناحَهــا ... هِــدْمٌ، تجاســرُ فــي رئــالٍ خُــضَّبِ[(٤)]

يشبه بشر هنا ناقته بـــ"حمار الوحش" الذي يطارد أتانه في الفلاة من أجل إلقاحها، وهو مـا يظفر به في النهاية على حدّ وصف الشاعر:

جَــوْنٍ أضَــرَّ بملمــعٍ يعلــو بهــا ... حــدب الإكــام وكــل قــاع مُجْــدِبِ

ينــوي وَســيقَتَها، وقــد وسِــقَتْ لَــهُ ... مــاءَ الوســيقَة فــي وعــاءٍ مُعجِــبِ

ويصور لنا أيضاً في مقطع الحمار الوحشي حقيقة إصرار الحمار الوحشي على إنجاز نيتـه "ينوي وسيقتها"، المتعلقة بفكرة الولادة والإنجاب على الرغم من مقاومة الأتان له وهروبها منه:

فَتَــصُكُّ مَحْجِــرَهُ إذا مــا اســتَافَها ... وَجبينَــهُ بحَــوافِرٍ لــم تُنْكَــبِ

وتَــشجُّ بــالعَيْرِ الفــلاةَ كأنَّهــا ... فَتْخَــاءُ كاسِــرةٌ هَــوَتْ مِــن مَرْقَــبِ

والعيــرُ يُرْهِقُهَــا الخبــارُ وجحــشُها ... يــنْقضُّ خَلفَهُمــا انقــضَاضَ الكوكــبِ

إن الحمار الوحشي من منظور التأويل الثقافي يوازي في حركته الوجودية حركة الظعينـة الراحلة، وكذلك حركة الشاعر بناقته نحو الممدوح، أي أن هذا الحمار الوحشي ما هو في جـوهره سوى نسقٍ قناعي رامزٍ إلى الشاعر نفسه في بحثه اللامتناهي عن الظعينة. فالرحلة التي يقوّم بهـا الحمار الوحشي مع أتانه في الفضاء الصحراوي كانت محفوفة بالمشقة والإرهاق "يعلو بهـا حـدب الإكام وكل قاع مجدب...، والعير يرهقها الخبار..."، لذا فإن صورة الرحلـة فـي عـالم الحمـار

(١ ) الخبار: ما لان واسترخى من الأرض، وساخت فيه قوائم الدواب.

(٢ ) السبط: المطر الواسع الكثير. صارات: اسم جبل. تنضب: شجر ضخمة، تقطع منها العمد للأخبية.

(٣ ) الشأو البطين: الشوط الواسع البعيد. الميل: مسافة من الأرض متراخية ليس لها حد معلوم. التولب: ولد الحمار.

(٤ ) الخاضب من النعام: الذي أكل الخضرة. الهدم: الشيخ الكبير. تجاسر: تطاول وارتفع رأسه. الرئال: جمع رأل، وهو ولـد النعامة.

الوحشي تسير في خطٍّ نسقي موازٍ لرحلة الظعينة، وكذلك رحلة الشاعر بما فيهما من تحديات وصراعات.

ولكننا نلحظ أنه على الرغم من اتساق المقاطع الثلاثة في هذا النصّ(مقطع الظعينة، ومقطع الحمار الوحشي، ومقطع المديح) في رحلة الشقاء، فإنها تتفق جميعاً في حركيتها القصدية الواعية نحو توليد الحياة من رحم الموت، وهذا ما تشي به فكرة المائية التي يبعثها الشاعر في المقاطع الثلاثة على التوالي:

| | | |
|---|---|---|
| مقطع الظعينة | فانْهَلَّ دَمْعِي في الرِّداءِ صَبَابةً | إثْرَ الخَليطِ، وكُنْتُ غَيْرَ مُغَلَّبِ |
| | فكأنَّ ظعنهم غداةَ تحمَّلوا | سُفُنٌ تكفَّأُ في خليجٍ مُغْرَبِ |
| مقطع الحمار الوحشي | ينوي وَسيقَتَها، وقد وسِقَتْ لَهُ | ماءَ الوسيقَة في وعاءٍ مُعجِبِ |
| مقطع المديح | بحْرٍ، يفيضُ لمن أناخ ببابهِ | من سائلٍ، وثَمالِ كلِّ مُعَصَّبِ |

ويلحظ المؤول الثقافي لقصة الحمار الوحشي في هذا النصّ أنها وردت مختزلةً في تفاصيلها السردية، إذ من المعهود في القصيدة الجاهلية أن يرافق حمار الوحش أتنه، ويجوب بها عرض الصحراء بحثاً عن الماء؛ وما إن تقترب من ماء الحياة حتى تفاجأ بالصائد الذي يتربص بها ريب المنون ويرميها بسهام الموت، فيقتل بعضها ويهرب بعضها الآخر بعد أن يخيب حدسها في إنجاز الحلم وتحقيق ما تصبو إليه. وقد علّق علي البطل على غياب جانب الصراع في قصة الحمار الوحشي، لا سيما في قصيدة قافيّة لبشر بن أبي خازم، قائلاً:" فالشاعر يصور رحلةً فوق ناقة كأنّها حمارٌ وحشيٌ له أسرة، رحيب الصدر. ثم ينقطع هذا الجزء من الصورة، وكان من المتوقع أن يكمل الوصف الجسدي له وأسرته...، مما يشير إلى أنّ هذه الانقطاعات في الصورة سببها ضياع الأبيات التي جاءت بها هذه العناصر، وليس إهمالاً من الشاعر لها، وهذا الضياع كثيراً ما يعتور صور الحمار الوحشي..." (١).

إنّ تفسير علي البطل للانقطاعات المتحصلة في صورة الحمار الوحشي بعيد في جوهره عن جادة الصواب، فهو تفسير مسبق لا يستند تبنيه إلى عملية الفحص القرائي للنصوص الشعرية

(١ ) البطل، علي،الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١.ص ص١٤١-١٤٢. والقصيدة القافية التي يشير إليها البطل هي:

أهمّتْ منكَ سلمى بانطلاقِ وليسَ وصالُ غانيةٍ بباقي

انظر القصيدة في ديوان بشر، ص ص ٢١٤-٢٢٠.

التي تحفل بصورة الحمار الوحشي، وحتى الثور الوحشي والقصص الحيوانية سواء أكان ذلك عند بشر أم عند غيره من الشعراء الجاهليين. ولابدّ من الإشارة إلى أن اختزال الشاعر للقصّ الحيواني في أية قصيدة يكون بطريقة قصديةٍ واعية، بحيث ينسجم هذا الاختزال في إشارياته ومراميه مع حركة الموضوعات والإشكاليات التي يحويها النصّ الشعري. ففي هذه القصيدة، مثلاً، اختزل بشر بن أبي خازم مضمون قصة الحمار الوحشي من خلال حذف كثير من عناصرها؛ إذ غابت في هذا المقطع حركة الجماعة في صحراء الحياة (الحمار الوحشي+ الأتن)، واقتصر الترميز على الحركة الفردية (الحمار الوحشي+ الأتان)؛ وهذه الحركة (حركة الحمار الوحشي مع أتانه) التي تتغيا تجديد الحياة بفعل الولادة لا ترد بتفاصيلها في قصة الحمار الوحشي في رحلته مع أتنه نحو الماء. وينضاف إلى ذلك أنّ مشهد الصّياد الماهر الذي ينتظر بفارغ الصبر مجيء الحمار الوحشي وأتنه إلى الماء يُحذف أيضاً في هذه القصة.

إنّ سببية الاختزال عند بشر في هذا النص تعود إلى أنّ حركة النصّ منذ البداية تدحض فكرة الصراع وهيمنة الموت على فكر الشاعر؛ لأن النصّ مبنيٌّ في أساسه على ثقافة العمل والأمل، وهو الأمر الذي ناقشه المؤول الثقافي في إطار الحديث عن فكرة المائية. كما نجد في مقطع الحمار الوحشي أنّ الصراع لم يكن صراعاً خارجياً(الحمار الوحشي+ الأتن+ الصياد) يفرض صورة المأساة والموت، وإنما بدا هذا الصراع داخلياً بين الحمار الوحشي وأتانه (الذكر والأنثى) من أجل صنع عالمٍ يعج بأسباب الحياة:

فَعَلاُهمـا سَـبْطٌ، كـأنَّ ضَـبابَهُ ... بجنـوبِ صـاراتٍ دواخِـنُ تَنْـضُبِ
فَتَجارَيـا شَـأْواً بَطيئـاً ميلـه ... هَيْهـاتَ شَـأوُهما وشـأو الـتَّوْلبِ

وهذا المعنى المجتلى المرتكز على إعلاء قيمة الحياة ونفي صورة القتل في مقطع الحمار الوحشي، يتفق تماماً مع معنى ثقافة العبور من المأساة والحالة المأتمية (مشهد الظعينة) إلى لحظة تحقيق الحلم والاندماج بالممدوح/البطل المخلص، حيث ينتصر الشاعر على اليأس ويتجاوز محنة الواقع المؤلم بعد طول مكابدة وعناء. يقول بشر مادحاً عمرو بن أم إياس(١):

فـإلى ابـنِ أمِّ إيـاس عمـروٍ أرقَلَـتْ ... رتَكَ النَّعامَةِ فـي الجَـديبِ السَّبْـسَبِ(٢)

(١) ديوان بشر، ص ص ٦١-٦٣.

(٢) أرقلت في سيرها: أسرعت. رتك البعير: عدا في مقاربة الخطو. السبسب: المفازة.

أَرمـــي بهـــا الفَلَـــواتِ ضـــامزَةَ إذا سمِعَ المجـدُّ بهـا صَـريرَ الجُنْـدُبِ[١]

حتَّـى حَلَلْـتُ نُـسوُعَ رَحْـلِ مطيَّتِـي بِفِنـــاء لا بَـــرمٍ ولا متغـــضِّبِ[٢]

بَحْـرٍ، يفـيضُ لمـن أنـاخَ ببابِـهِ مـن سـائلٍ، وثِمـالِ كـلِّ معـصَّبِ[٣]

ولأنْـتَ أحيـا مـن فتـاةٍ غَالهـا حَذَرٌ، وأشْـجَعُ مـن هَمُـوسٍ أَغْلَـبِ[٤]

الحـافظُ الحـيَّ الجميـعَ إذا شـتوا والواهـبُ القينـات شـبه الرَّبْـرَبِ[٥]

والمـانحُ المئـة الهِجـانَ بأسْـرِها تُزْجـى مَطافِلُهـا كَجَنَّـةِ يَثْـرِبِ[٦]

ولَـرُبَّ زحْـفٍ قـد سـموتَ بجمعِـهِ فَلَبِـستَهُ رَهْـواً بـأَرْعَنَ مُطْنِـبِ[٧]

بـالقومِ مُجتـابي الحديـدِ كـأنّهم أُسْـدٌ علـى لُحُـقِ الأياطـلِ شُـزَّبِ[٨]

يضفي الشاعر على ممدوحه في مقطع المديح صفاتٍ إنسانية نبيلة، لا تنفصم في دلالاتها وأبعادها عن عالم الحياة الذي ابتغى الشاعر تأسيسه على أنقاض المكان الطللي بعد غياب الظعينة. فالممدوح في رؤية بشر صانع لنعمة الحياة والبقاء من خلال أفعاله المرتبطة بالكرم والشجاعة "بحر يفيض...، وأشجع من هموس أغلب...، الحافظ الحيّ الجميع...، والواهب القينات...، والمانح المئة الهجان...".

ومن الملامح التي يمكن رصدها في مقطع المديح، أنّ الشاعر لم ينس قضيته المركزية الماثلة في رحلة الظعينة، وهذا ما نلمسه من خلال كثافة الحضور الأنثوي الدال في مقطع المديح " ولأنت أحيا من فتاة غالها حذر...، والواهب القينات شبه الربرب". ولا غرو في أنّ هذا الحضور

---

(١) ضمز الحيوان: إذا أمسك بجرته في فيه فلم يجتر من القرع وغيرها. المجد:المجتهد في السير. الجندب: نوع من الجراد يصرّ ويقفز ويطير.

(٢) النسوع: جمع النسع، سير عريض طويل تشد به الحقائب أو الرحال ونحوها. البرم: اللئيم، والضجر من كثرة فضول وغيره.

(٣) الثمال: الملجأ والغياث. المعصب:الفقير.

(٤) غالها: أخذها من حيث لا تدري فأهلكها. الهموس: الأسد الخفي الوطء. الأغلب: ذو العنق الغليظ.

(٥) الربرب: القطيع من الظباء أو بقر الوحش.

(٦) الهجان من الأشياء: اجودها وأكرمها أصلاً. المطافل: جمع مطفل، وهي ذات الطفل من الإنسان والحيوان.

(٧) الرهو: الساكن. اللبس: الشبه وعدم الوضوح. الأرعن: الجيش العظيم الجرّار. المطنب: الذي لا يرى أقصاه لكثرته.

(٨) اجتاب القميص والدرع: لبسه.الأياطل:جمع أيطل، وهو الخاصرة كلها. اللحق: الضامر. الشزّب:المضمّرات.

الأنثوي يجسد في واقع الحال إيمان الشاعر بمركزية المرأة/الظعينة في حياة المجتمع القبلي الجاهلي؛ لذا فقد تعددت الصور التي تشي في مجملها بهذه الهيمنة الأنثوية على فكر الشاعر ووجدانه، بوصفها أسَّ الحياة وقوامها.

وبناء على ذلك، فإن مقطع المديح يؤدي وظيفة نسقية مخاتلة، تهدف إلى صنع البطل المخلّص الذي يتجاوب مع طمع الشاعر ورغبته الجامحة في الحفاظ على وحدة الجماعة/القبيلة في الملمات " الحافظ الحيّ إذا شتوا""، والذي يحوّل المكان الجديب/الطلل الظعيني إلى جنّةٍ عابقة بالحركة والولادة والحياة:

والمانحُ المئةَ الهِجانَ بأسْرِها ... تُزْجى مَطافِلُها كَجَنَّةِ يَثْرِبِ

ولهذا بات قارّاً في وعي الشاعر أنّ هذه الجنّة "جنة يثرب"، التي تنعم بالسلم والخصب تحتاج إلى نموذج البطولة/عمرو بن أم إياس من أجل حمايتها وصون "مطافلها" وظعنها بثقافة السلاح، الذي يصنع معنى السمو الإنساني في المجتمع:

ولَرُبَّ زحْفٍ قد سموتَ بِجمعِهِ ... فَلَبِستَهُ رَهْواً بأَرْعَنَ مُطْنِبِ

بالقومِ مُجتابي الحديدِ كأنّهم ... أُسْدٌ على لُحُقِ الأياطِلِ شُزَّبِ

وأما القصيدة المدحية الثانية فإنها تناقش إشكالية رحلة الظعينة في إطار مديح الجماعة بدلاً من مديح الإنسان الفرد. وبالتالي، فإن هاته المدحة تتألف من ثلاثة مقاطع يمكن للقراءة الثقافية الفاحصة معاينتها وتأويلها من خلال المحاور التالية:

أ-وصف المشهد الظعيني.

ب-مشهد الصراع بين الثور والكلاب.

ج-نموذج الجماعة في قصيدة المديح.

وترى القراءة الثقافية أنّ موتيف الظعائن في قصيدة المدح كما هو الأمر في قصيدة الهجاء، يتحرك في فضاء النصّ ليكون بنية مركزية تتفاعل في تشكلاتها النسقية مع ما يضمره النص من آفاقٍ موضوعاتية. يقول بشر واصفاً المشهد الظعيني(١):

بَانَ الخليطُ ولم يُوفُوا بما عَهِدُوا ... وزَوَّدوك اشتياقاً أَيَّةً عَمَدوا(٢)

---

(١ ) بشر، ديوانه، ص٨٢.

(٢ ) بان: بعد وانفصل. أيةً عمدوا: أينما قصدوا.

شَــقَّتْ عليــكَ نَــواهَمْ حِــينَ رِحْلَــتِهم فَأَ نتَ في عَرصَــات الــدَّارِ مُقْتَــصَدُ[١]

لمَّــا أُنيخَــتْ إلــيهم كُــلُّ آبِيــةٍ جَلْسٍ ونُفِّــضَ عنهــا التَّامِــكُ القَــرِدُ[٢]

كــادَتْ تُــسا قِــطُ منّــي مُنَّــةً أَسَــفَاً معاهِدُ الحــيِّ والحُــزْنُ الَّــذي أَجِــدُ[٣]

ينطوي المشهد الظعيني على نقدٍ لاذعٍ يوجهه الشاعر للخليط بسبب انعدام وفائهم بعهودهم تجاه الشاعر/رمز القبيلة؛ وكذلك غياب تعهدهم بالتمسك بمبدأ العقد الاجتماعي، الذي يوحّد الجماعة في الإطار المكاني ضدَّ مفاهيم التبدّد والموت والبحث في المجهول.

إنّ حالة التوتر التي يبديها الشاعر إزاء حركة الخليط/ الظعينة تشي في واقعها بجدلية عميقة تتجلى في قصائد الحرب عند الشعراء الجاهليين، إنّها جدلية التحوّل/رحلة الخليط+الظعينة "بأن الخليط ولم يوفوا بما عهدوا..."، والثبات /الشاعر " فأنت في عرصات الدار مقتصد".

وينكشف لنا في هاته الجدلية الضدية أنها تتمحور، في تجليها، حول المكان الذي يشكل وعاءً يحفظ وجدان القبيلة، ومعاهد الحيّ من التلاشي والضياع أمام حركية الزمن ومتاهات الصراع؛ لأنّ "الهدم الذي أصاب الحضارة لا بدّ أن يفضي إلى تشرد جماعي، وهذا التشرد هو ما يؤرق الشاعر الجاهلي ويدفعه إلى نزعة نحو معطى متحضر ومستقر"[٤].

فالشاعر، كما يبدو، يبذل كلّ ما بوسعه من إمكانات فكرية وعاطفية من أجل إبقاء الجماعة/الخليط في حدود المكان الواحد، ولكنّه يفشل بالنتيجة في تحقيق ما يصبو إليه، لأنّ قرار الجماعة بهجرة المكان كان قصدياً واعياً، كما نفهم من قوله:

لمَّــا أُنيخَــتْ إلــيهم كُــلُّ آبِيــةٍ جَلْــسٍ ونُفِّــضَ عنهــا التَّامِــكُ القَــرِدُ

ولهذا، فإن انفعال بشر ودهشته برحلة الخليط لم يأتِ من فراغ، فهو يحمل هذا الخليط مسئولية خواء المكان، واغتراب الإنسان ووحدته بعد الانضواء في روح الجماعة " شقت عليك نواهم حين رحلتهم...، كادت تساقط منّي مُنّةً أسفاً ".

(١ ) عرصات الدار: ساحاتها. مقتصد: من أقصدت الرجل: إذا طعنته أو رميته بسهم.

(٢ ) الآبية: الناقة المستعصية. ناقة جلس: شريفة وثيقة الجسم عظيمة. التامك: السنام. القرد: من قرد البعير والصوف: إذا تجعد وانعقدت أطرافه.

(٣ ) المنة: القوة.

(٤ ) اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، الجزائر، ١٩٨٠، ص١٥٨.

ولأن الشاعر أضحى ناقماً على فعل الجماعة/الخليط، ورافضاً في الوقت نفسه لمنطق التحول لدى هذا الخليط، فإننا نراه يبحث عن أدوات ثقافية علّها تعوّضه عن لذة الفقد. ولعلّ الناقة بما هي تشكيل أسطوريٌ حالمٌ من نسج الشاعر وخياله، تمثل نسقاً ثقافياً فاعلاً ومتكرراً عند بشر بن أبي خازم، يستعين به الشاعر بحثاً عن فرصة التطهير والخلاص من عناء التجربة المأساوية. يقول بشر مشبهاً ناقته المؤسطرة بالثور الوحشي[(١)]:

ثـمّ اغتـرزْتُ علـى عَـنْسٍ عُـذافِرَةٍ ... سِـيٌّ عَليهـا خَبـارُ الأرضِ والجَـدَدُ[(٢)]
كَأَنَّها بعـد مـا طـال الوجيـفُ بهـا ... منْ وحْشِ خُبةَ موشـيُّ الـشوَى فَـرِدُ[(٣)]
طـاوٍ بِرَمْلَـةِ أَوْرالٍ تَـضَيَّفَهُ ... إلـى الكِنَـاسِ عَـشِيٌّ بـاردٌ صَـرِدُ[(٤)]
فَباتَ فـي حِقْـفِ أرطـاة يلـوذُ بِهـا ... كَأَنَّـهُ فـي ذَرَاهـا كَوكَـبٌ يَقِـدُ[(٥)]
يجْري الـرَّذاذُ عَليـهِ وهـو مُنْكَـرِسٌ ... كما استكانَ لـشكْوى عَيْنِـهِ الرَّمِـدُ[(٦)]
بَاتَـتْ لَـهُ العَقْـرَبُ الأولـى بِنَثْرَتِهـا ... وبَلَّـهُ مـن طُلُـوعِ الجبْهَـةِ الأَسَـدُ[(٧)]
فَفاجَأَتْـهُ، ولـم يَرْهَـبْ فُجاءَتَهـا ... غُضْفٌ نَواحِـلُ فَـي أعناقِهـا القِـدَدُ[(٨)]
مَعْرُوقَةُ الهـامِ، فـي أشْـدَاقِها سَـعَةٌ ... وللمَرافِـقِ فيمـا بَيْنَهـا بَـدَدُ[(٩)]
فَـأَزْعَـجَتْهُ ، فَـأَجْلَى، ثُـمَّ كَرَّلَهـا ... حامي الحقيقَـةِ يحمـي لَحْمَـهُ نَجِـدُ[(١٠)]

---

(١ ) بشر، ديوانه، ص ص ٨٢-٨٥.

(٢ ) اغترز:ركب. العنس: الصخرة في الماء. العذافرة: الناقة الشديدة الأمينة الوثيقة. سيٌّ عليها: أي سواء عليها. الخبار: التراب المجتمع بأصول الشجر. الجدد: الأرض المستوية.

(٣ ) الوجيف: ضرب من سير الإبل والخيل. خبة: اسم ماء. الشوى: أطراف الجسم. موشي الشوى: يريد الثور الوحشي. الفرد: الثور المنفرد.

(٤ ) طاوٍ: خمص بطنه من الجوع. رملة أورال: تلة من الرمل دون مكة. الكناس: مولج في الشجر يأوي إليه الوحش. الصرد: البرد.

(٥ ) الحقف: ما استطال من الرمل واعوج.

(٦ ) الرذاذ: المطر الضعيف. منكرس: منكب.

(٧ ) العقرب والأسد: برجان من بروج السماء.

(٨ ) غضف: غضف الكلب أذنه: أرخاها إلى مقدمه. نواحل: دقّ جسمها وهزل. القدد: جمع القد، وهو السير يقد من الجلد لخصف النعال.

(٩ ) معروقة الهام: قليلة لحم الرأس. البدد: بعد ما بين فخذيه من كثرة اللحم.

(١٠ ) أجلى: خرج من مكمنه مسرعاً. الحقيقة: ما يجب على الرجل حفظه وحمايته. نجد: شجاع، جريء.

فمارَسَــــتْهُ قلــــيلاً، ثُــــمَّ غَادَرهـــــا مُجــــرَّبُ الطّعْـــنِ فَتَّـــالٌ لهـــا جَـــسَدُ[١]

تتدرج صورة الصراع بين الثور والكلاب في إطار جدلية الثبات والتحوّل التي بينها الناقد الثقافي في المشهد الظعيني، فالشاعر يسعى إلى التحرّر من الآلام القاسية التي خلفتها رحلة الخليط من خلال وسيطه الثقافي /الناقة، التي تملك قدرات كبيرة يعوّل عليها الشاعر بغية التأكيد على قيمة العمل الإنساني المؤثر في إعادة تشكيل المكان المهجور، وإحيائه بديمومة الحضوري الجمعي الإنساني.

تأتي قصة الثور في صراعه مع الكلاب مكتملة البناء في هذا النصّ الشعري كما نرى، إذ يقف الثور الوحشي وحيداً في مواجهة أعباء زمنه الليلي في ظل شجرة الأرطاة، التي يتوسم فيها القدرة على حمايته من عواصف الليل المطري وتوالي الأنواء عليه:

فَباتَ فـــي حِقْــفِ أرطـــاة يلـــوذُ بِهـــا كَأَنَّـــــهُ فــــي ذَرَاهـــــا كَوكَـــــبٌ يَقِـــــدُ

يِجْري الرَّذا ذُ عَليـــهِ وهـــو مُنْكَـــرِسٌ كمــــا اســــتكانَ لـــشكْوى عَيْنِـــهِ الرَّمَـــدُ

بَاتَـــتْ لَـــهُ العَقْـــرَبُ الأولـــى بِنَثْرَتِهـــا وبَلَّـــــهُ مــــن طُلُــــوعِ الجبْهَــــةِ الأَسَــــدُ

وما إن ينتهي الثور من صراعِه مع الزّمن الليلي حتى يفاجأ بالكلاب التي يمنحها الشاعر صفة القسوة والرعب " غضفٌ نواحلُ في أعناقها القدد..، معروقة الهام في أشداقها سعة...، وللمرافق فيما بينها بدد". وهذه الكلاب كما نفهم من قول الشاعر كانت حريصة على أن لا تترك الثور يهنأ بالانتصار الذي تحقق بفعل ثباته أمام قوة الفعل الزمني " فأزعجته...فمارسته قليلاً". ولكن صمود الثور وثباته أمام سلطة الزمن منحته ثقةً بالنفس مكّنته من الانتصار على الكلاب في نهاية الصراع:

فمارَسَــــتْهُ قلــــيلاً، ثُــــمَّ غَادَرهـــــا مُجــــرَّبُ الطّعْـــنِ فَتَّـــالٌ لهـــا جَـــسَدُ

إنّ اكتمال البنية القصصية في قصيدة المديح يعني بإشارة رامزة جنوح الشاعر إلى تقديم نموذجٍ حيّ وفاعلٍ لإرادة الحياة، من خلال تأكيد جدوى الثبات أثناء خوض غمار المعركة مع النقيض. وهو ما يقدم صورةً مثلى للتحدّي تغاير في تجلياتها تلك الصورة السالبة التي خبرها

(١ ) مارسته: عالجته. فتال: كثير الفتل يجيد فن القتال.

الشاعر في مقطع الخليط المتحول. فالثور في هذا النص نسقٌ ثقافي مضمرٌ يفتعله بشر لخلق النموذج الإنساني المثال الذي يؤدي ثباته في المكان، وبفعل اندغامه بالقبيلة الأم/ الأرطاة إلى تغيير مجريات الأحداث التي تقض مضجع الجماعة وتجبرها على التفرّق. فهذا الثور/ النسق الإنساني يلوذ بالطوطم/الأرطاة رمز القبيلة "فبات في حقف أرطاة يلوذ بها..."، ويتمسك بثقافة العمل في دائرتها على الرغم من شدة وطأة الزمن عليه " يجري الرذاذ عليه وهو منكرسٌ..."، فيؤدي ثباته هذا إلى إبراز تفوقه على الزمن الليلي المطري، مما يؤهله هذا الانتصار إلى ترميم الذات، واستشعار قوة فعلها في مواجهة الخصوم/ الكلاب النسقٌ المضمر للقبائل المعادية، ومن ثمّ الذبّ عن حمى القبيلة وظعائنها من خلال الثبات في وجه الآخر/العدو "ولم يرهب فجاءتها"، وتطهير الدّنس الذي لحق بالقبيلة بتكريس ثقافة سفك دماء النسق المضاد:

فمارَستْهُ قليلاً، ثُمَّ غَادَرها    مُجرَّبُ الطّعْنِ فَتَّالٌ لها جَسَدُ

إنّ تشبيه الشاعر لناقته الذكوريّة العاملة بهذا النسق الثقافي العامل/الثور الوحشي يدلّل على يقينه بانتصار حُلمه، وتجاوز حالة التغير والتحوّل إلى حالة الثبات التي كان ينشدها في المقطع الظعيني، وهو ما ينجح فعلاً في تحقيقه في مقطع المديح الذي يحتفي بالجماعة/بني بدر، ويؤسطر لثقافة الثبات الجمعي في إطار القبيلة الواحدة. يقول بشر في مديح بني بدر(١):

لمَّا تخالجتِ الأهواءُ قلتُ لها:    حَقٌّ عليكِ دُؤوبُ الليلِ والسَّهدُ(٢)

حتَّى تَزُوري بني بَدْرٍ فإنَّهُمُ    شُمُّ العَرانين لا سُودٌ ولا جُعُدُ(٣)

لو يُوزنونَ كِيالاً أو مُعايَرَةً    مالوا بِرَضْوى ولم يَعْدِلْهمُ أُحُدُ(٤)

القاعدينَ إذا ما الجَهْلُ قيمَ به    والثّاقِبينَ إذا ما مَعْشَرٌ خَمَدوا(٥)

لا جَارُهُم يَرْهَبُ الأَحداثَ وَسْطَهُمُ    ولا طَريدُهمُ ناجٍ إذا طَرَدُوا(٦)

---

(١ ) بشر، ديوانه، ص ص ٨٦-٨٨.

(٢ ) تخالجت الأهواء: تحركت واضطربت. دؤوب الليل: من دأب في العمل. إذ جدّ فيه. السهاد: الأرق.

(٣ ) شمّ العرانين: أي في أنوفهم شمم. الجعد: جمع الجعد، وهو البخيل اللئيم.

(٤ ) الكيال والمعايرة بين الشيئين: معاينتهما والمقارنة بينهما وزناً وقدراً ومكانةً. رضوى: جبل بالمدينة.

(٥ ) الجهل: الخفّة والطيش. الثاقبين: المضيئة وجوههم. خمدوا: ذهب ضوؤهم.

(٦ ) الأحداث: المصائب والنوب.

ومَــا حَــسَدْتُ بنــي بَــدْرٍ نَــصيبَهُمُ في الخيرِ، دامَ لهمْ من غَيــريَ الحَــسَدُ!

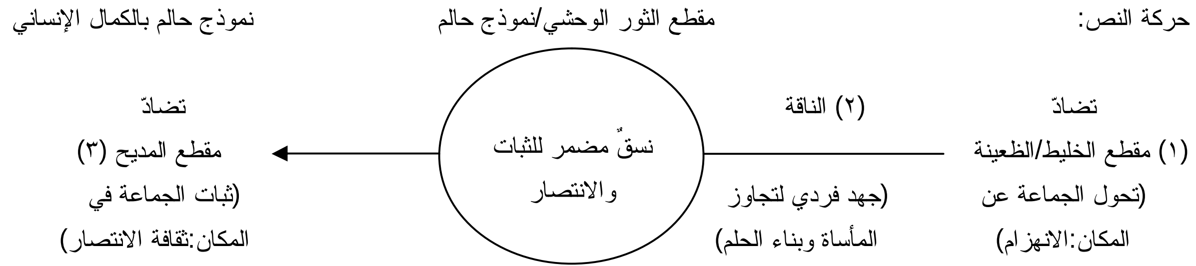
يرى الشاعر في "بني بدر" نموذجاً رائعاً وحالماً لوحدة الجماعة وثباتها على المبدأ؛ وهو ما يشكل نموذجاً إنسانياً يتضاد جذرياً مع النموذج الإنساني المتحول الذي تمظهر في مقطع الظعينــة. فالمكانة السامية التي يؤكدها بشر لبني بدر" فإنّهم شمّ العرانين..."، لم يكن لتتوافر لهاتــه الجماعــة لولا تمسكها بهوية الذات والمكان، وهذا ما جعلهم يتفوقون علــى غيــرهم فــي ســمة الحــضور السلطوي، وسمو الفكر:

لــو يُوزنــونَ كِيــالاً أو مُعــايَرَةً مــالوا بِرَضْــوى ولــم يَعْــدِلْهمُ أُحُــدُ

القاعــدينَ إذا مــا الجَهْــلُ قــيمَ بــه والــثّاقِبينَ إذا مــا مَعْــشَرٌ خَمَــدوا

ومن الملاحظ، أسلوبياً، في هذا المقطع أن بشراً يركّز في مديحه لبني بدر علــى أســلوب النفي" لا سودٌ ولاجُعدُ...، ولم يعدلهم أُحُدُ...، لا جارهم يرهب الأحداث وسطهم...، ولا طريــدهم ناجٍ إذا طردُوا...، وما حسدتُ بني بدرٍ نصيبهم..."، إذ نجد أن هذا الأسلوب يضمر في طياته ثورةً واحتجاجاً مبطّناً على رحلة الخليط في مطلع النص؛ فلو استمسك ذلك الخليط بثقافة الثبات في الحدّ المكاني، وخاصية الوحدة الجماعية/القبيلة، لتمكّن من بلوغ هاته السلطة الاستعلائية النموذجية التــي أنجزها بنو بدر، بوصفهم نسقاً ضديّاً لأنساق الضعف والتحول والاستسلام كما أبرزهــا النمــوذج الظعيني.

إن هذا النموذج الإنساني الثابت/المكتمل (بنو بدر: البــدر: الاكتمــال والنــضوج والــسمو والضياء) يغدو في رؤية الشاعر مطلباً مهّماً وفاعلاً في حالة الحرب والصراع؛ لأنه نموذج يضمن للإنسان لذة العيش والطمأنينة " لا جارهم يرهب الأحداث وسطهم..."، كما أنه يفرض احترامه على الخصوم قسراً بفعل امتلاكه لمقومات المنعة والدفاع عن الذات "ولا طريدهم ناجٍ إذا طردوا"، الأمر الذي يجعل من هذا النموذج الإنساني الجمعي الذي يتمناه الشاعر ضمناً "وما حسدت بنــي بــدر..." رمزاً للثبات والبقاء يحول دون تكرار التجربة الظعينية. وبعد استكناه الأنساق المضمرة في قــصيدة المديح عند بشر بن خازم لأسدي وتأويل دلالاتها المتعاضدة، يمكننا تمثل حركة الأنساق وجــدلياتها في هاته القصيدة على النحو الآتي:




## الخلاصة:

لقد أثبتت هاته الدراسة، بفعل توسلها بمنهج القراءة التأويلية الثقافية، أن الظعينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشر بن أبي خازم الأسدي، تمثل نموذجاً حيًّاً لقدرة النص الشعري الجاهلي على إضمار الأنساق الثقافية ذات الأبعاد الفكرية والأيديولوجية المرتبطة بثقافة الحرب وجدليات الصراع، ومن ثمّ صوغ عوالم وجودية متنامية ومتنوعة الظّلال تعكس، في دلالاتها، حقيقة انفعال الشاعر الجاهلي بالقضايا والإشكاليات التي تؤرقه داخل مجتمعه، وتحفزه، تالياً، على خلق أدوات ثقافية يتجاوز بوساطتها وطأة الواقع المعيوش بعلاقاته الإنسانية، ورهاناته الزمانية والمكانية، الأمر الذي يسمح له بتشكيل معالم الحياة كما بدت في قصيدة (الحياة)المديح، والتعالي على كلّ نسق ضدي يحاول أن يقمعه أو يهيمن عليه كما تجلى في قصيدة (الموت) الهجاء.

# عمان في شعر حسن بكر العزازي

د. حامد كساب عياط *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٠/٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٢٠


## ملخّص

تحاول هذه الدراسة أن تتعرف على صورة عمان كما بدت في شعر حسن بكر العزازي، الذي قصر معظم شعر ديوانه "عيون سلمى" عليها، وقد جاءت هذه الصورة في ثلاثة أبعاد: الأول- البعد الوجداني الذاتي، الذي تجلّى في أربع صور: الأولى- صورة صلة الشاعر بعمان، بدا فيها على صلة وثيقة بها على الرغم من اغترابه عنها فترة متواصلة تزيد على ربع قرن لم يزرها خلالها إلا مرتين سريعتين، الثانية- صورة فراق الشاعر لها، إذ بدا فيها خائفا متألما مضطربا وهو يغادرها، الثالثة- صورة غربته عنها، وفيها ظهر تائها تلفّه الوحدة ويكتنفه اليأس والمرارة، الرابعة- صورة الشوق إليها الذي كان يعانيه الشاعر بعيدا عنها. الثاني- البعد الوطني السياسي، بدا فيه الشاعر معجبا بمواقف عمان السياسية والوطنية، فقد صورها تقدِّم هموم أمتها على همومها الخاصة، لا تدخر جهدا في البذل والتضحية، وفي هذا الشأن أشار الشاعر إلى نكسة سنة ١٩٦٧ التي حلّت بالأمة، وإلى دور عمان في التخفيف من وطأتها؛ ما أبعده عن اليأس وجلد الذات شأن كثير من الشعراء العرب المحدثين الذين قالوا في هذا الحدث الكبير، وما قربَّه من روح التحدي التي بدت في كثير من قصائده. الثالث- البعد الجمالي، الذي بدت فيه عمان - كما أحسها الشاعر - بصورة المرأة الجميلة المحبوبة، التي يفوق جمالها جمال سائر النساء، يرى مظاهر جمالها في كل ما له علاقة بها، كما يراها في أحلام نومه ويقظته، وفي صورتها متجسدة بطيف الخيال يزوره، وقد جاءت هذه الصورة الجمالية صورة مثالية غير مادية، ريفية بعيدة عن البهرج والتزويق.



## Abstract

### Amman in the poetry of Hasan Bakr Al-Azzazi

This study is an attempt to understand the picture of Amman as it was portrayed in the poetry of Hasan Bakr Al-Azzazi whose work "Uyoon Salma" was mostly devoted to it. The came in three dimensions: First: the emotional individual which was displayed in four pictures, These were: 1–The poet's relationship with Amman where he seemed quite attached to it despite the fact that he was away from it for a quarter of a century during which he was able to visit Amman only twice, 2–The picture of the poet's departure leaving the city in a state of fear, confusion, and pain, 3–The picture of the poet living in exile in which he appeared lonely and feeling bitterness and despair, 4–The picture of the poet feeling homesick living away from Amman. Second: the national and political dimension in which he admired Amman's national and political positions, The poet portrayed Amman as giving more focus to national rather than local concerns. Amman has been described as sacrifice giver despite its limited resources. In this context the poet made reference to the 1967 defeat which happened to the nation and the role of Amman in reducing the impacts of this tragedy, A sense of defiance was apparent in his poems. Third: the aesthetic dimension in which Amman seemed to the poet as a beautiful beloved woman. Her beauty was seen in every thing that had to do with her. She was portrayed in the form of a shadow of imagination which visited him in his day and night dreams. This aesthetic picture came as idealistic rather than materialistic appearing as far from being artificial or decorative. The study sheds light on the classical grammarians' explanation for this phenomena and conveys that this explanation is mainly contextual. It explains why these expressions exist in the language as being negated with no affirmative counterparts. It also classifies these expressions into different categories according to different reasons that make these expressions exist as being only negated.


* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك.

**المقدمة:**

تحاول هذه الدراسة التعرُّف على عمان كما بدت في شعر حسن بكر العزازي[1]، فقد عبَّر الشاعر عن موقفه من هذه المدينة، وعن مشاعره المتوقدة تجاهها، وعن المعاني التي يرى أنها تحملها، والجماليات التي يحس أنها تتصف بها، ذلك الموقف وتلك المشاعر والمعاني والتصورات التي حوّلها خياله إلى قصائد ترسم صورتها كما تصوّرها أو أحسها. وغني عن القول، إن الإبداع الفني مهما حاول التعبير عن منشئه فإنه لا يتعدى أن يكون ظلالا باهتة لحياة خاصة يحسها هذا

(١) ولد الشاعر حسن بكر العزازي في عمان سنة ١٩٣٦م، وأنهى دراسته المدرسية فيها، ومن أساتذته عودة قموه في "دير اللاتين"، ومحمد سليم الرشدان في"كلية الحسين". ينحدر من عشيرة أصلها من قرية عاقر في فلسطين، استوطنت الكرك فترة من الزمن، ثم هاجرت إلى مادبا، حيث أقطعتها الدولة العثمانية جزءا من أراضي المدينة، ثم هاجر قسم من عشيرة العزازي إلى حوران وفيها اعتنقوا الإسلام، أما القسم الذي بقي في مادبا فظل على نصرانيته، ومن القسم الذين أسلموا هاجر جماعة إلى مصر واستقروا فيها. عمل الشاعر مدة قصيرة في الخليج العربي، قبل أن يغادر الأردن سنة ١٩٥٧ إلى هولندا طلبا للعلم والعمل، فنال شهادة الماجستير في العلوم السياسية من جامعة أمستردام، وعمل في إذاعة أمستردام منذ مطلع الستينيات حتى أصبح رئيسا لتحرير قسم الشرق الأوسط فيها. تزوج من فتاة هولندية رزق منها بابنته الوحيدة (سلمى)، وقد زار مسقط رأسه بعد هجرته مرتين: الأولى بُعيد النكسة سنة١٩٦٧م، والثانية سنة ١٩٨٢م حيث شارك في مهرجان جرش، ولم يمنعه من تكرار زياراته لعمان إلا المرض وملازمة المستشفيات في هولندا وخارجها، وقد أدى التهاب مفاجئ في عينيه إلى كفٍّ بصره أواخر أيامه، توفي في١٦/١٢/١٩٨٣م، ودفن في الدنمارك. جمع شعره – أثناء إقامته في المستشفى سنة ١٩٨٢م– في ديوان سماه "عيون سلمى"، وتمثّل هذه الأشعار الشطر الثاني من فترة هجرته في أوروبا، ولا نعرف شيئا عن أشعاره قبل ذلك، وقد كان أغلب شعر ديوانه مقصورا على عمان، له عدة مخطوطات في الشعر والقصة والتراجم، كتب في مجلات عربية وأوروبية، وله مقالات في النقد الأدبي، وكتابات قصصية أذاعها باللغة الإنجليزية في إذاعات هولندا وأمريكا وأستراليا، وكانت هذه القصص تتحدث في الغالب عن هموم العمال العرب والأجانب في أوروبا، خاصة أنه قد عرف كثيرا من هموم هذه الفئة الكادحة عن قرب، فقد كان عضوا منتخبا في مجلس العمال الأجانب في هولندا. قامت دار البتراء بنشر ديوانه في١٩٨٣، وقد عرّف الشاعر بنفسه في توطئته لهذا الديوان بطريقته الخاصة، معبرا عن مشاعره الجياشة تجاه وطنه قائلا: "أنا نسمة صَبا أردنية هبَّتْ، وقد تكون مضت قبل أن يصلك هذا الديوان"، حسن حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، دار البتراء للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣، ص١٧، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: حسن بكر العزازي، عيون سلمى، للمزيد من المعلومات عن حياة الشاعر انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، [توطئة الشاعر لديوانه]، ص١٥-١٧، و[مقدمة روكس بن زائد العزيزي] للديوان نفسه، ص٩-١٣، ومحمد سمحان، **مقالات في الأدب الأردني المعاصر**، جزء أول، وزارة الثقافة والشباب والآثار، عمان، ١٩٨٤، ص٤٧، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد سمحان، مقالات في الأدب الأردني المعاصر، ومحمد المشايخ، **الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن**، [مطابع الدستور]، عمان، ١٩٨٩، ص١٣٤، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد المشايخ، الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، وانظر: محمد على الصويركي الكردي، **عمان: تاريخ وحضارة وآثار، المدينة والمحافظة**، دار عمار، عمان، ١٩٩٩، ص٣٩٣-٣٩٤، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد الكردي، عمان تاريخ وحضارة، ومجموعة من الباحثين، **معجم أدباء الأردن: الجزء الأول: الراحلون**، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١ م، ص٤١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: مجموعة من الباحثين، معجم أدباء الأردن: الجزء الأول: الراحلون.

المنشئ، وفي أحسن الحالات فإنه يلامس هذه الحياة الخاصة ملامسة رقيقة من الخارج[١]، إلا أن العزازي قد كان مختلفا في ذلك، فهو نسيج وحده في رسمه صورة عمان في شعره، فقد برع في رسمها بشكل يتصف بالخصوصية ويتميز بالفنية والحيوية؛ ما أشار إلى شدة قربه منها، وتعلقه بها. وقد جاءت صورتها في شعره بأشكال عديدة أظهرته بصورة العاشق المتيم بها[٢]، وأظهرتها بصورة مثالية تكاد تشبه إلى حد بعيد صورة المدينة الفاضلة. وقد تجلت صورة عمان في شعر العزازي في ثلاثة أبعاد هي:

١- البعد الوجداني الذاتي، رسم الشاعر فيه صورة صلته بعمان، وصورة فراقه لها، وصورة إحساسه بالغربة بعيدا عنها، وصورة شوقه المتوقد إليها.

٢- البعد الوطني السياسي، رسم الشاعر فيه صورة عمان بما تمثله في نفسه من أمل في توحيد الأمة، وفي إزالة آثار النكسة، التي أصابتها سنة١٩٦٧.

٣- البعد الجمالي، رسم الشاعر فيه صورة عمان ممثلة بصورة المرأة المحبوبة.

ولا بدَّ قبل الدخول في الدراسة من الإشارة إلى أن العديد من الأدباء قد عنوا بالمكان الأردني في أعمالهم الشعرية، كعرار وحسني زيد الكيلاني ورفعت الصليبي وعبدالمنعم الرفاعي وحيدر محمود وخالد محادين وعائشة الخواجا الرازم وحبيب الزيودي...إلخ، وفي أعمالهم الروائية كعبدالرحمن منيف وزياد قاسم وسميحة خريس...إلخ، ولا بد من الإشارة أيضا إلى أن العديد من الدراسات قد عنيت بدراسة المكان – بتجلياته المختلفة - في الأدب العربي في الأردن ومنه الشعر، فقد درس تركي المغيض المكان بتجلياته المختلفة في شعر عرار[٣]، ودرس قاسم المومني الأرض في شعر عرار أيضا[٤]، ودرس محمد إبراهيم العضايلة المكان الأردني العام في الشعر الأردني المعاصر[٥]، ودرس عبدالله رضوان الأردن في شعر عرار[٦]، ودرس حسن ربابعة ما سمّاه ظاهرة المكان في ديوان "أغنيات للوطن" للشاعر قاسم أبو عين[٧] وهناك دراسات أخرى ليس هنا مجال حصرها أو إحصائها.

(١) عبدالرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عبدالرحمن منيف، سيرة مدينة عمان.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، [مقدمة روكس بن زائد العزيزي]، ص٩.

(٣) تركي المغيض، "جماليات المكان في شعر عرار"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد٤، العدد٢، ١٩٨٩، ص١٨٧-٢٢٥.

(٤) قاسم المومني، "الأرض في شعر عرار"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد٦، العدد١، ١٩٩١، ص١٧٣- ٢٠٩.

(٥) وذلك في رسالة ماجستير عنوانها "**المكان الأردني في الشعر الأردني المعاصر**"، جامعة مؤتة، ٢٠٠٣م.

(٦) عبدالله رضوان، "الأردن في شعر عرار"، **مجلة أفكار**، شهرية، ١٩٨٣، عدد٦٢، ص٧-٢٠.

(٧) حسن ربابعة، **المكان ظاهرة في ديوان اغنيات للوطن للشاعر قاسم أبو عين**، المركز القومي، إربد، ١٩٩٩.

**المدخل:**

كانت عمان في بداية نشأتها قرية صغيرة، استوطنها مهاجرون من بلاد القفقاس، فارّين بدينهم من بطش روسيا القيصرية، جذبهم إليها طبوغرافيتها التي تشبه طبوغرافية البلاد التي قدموا منها، وعينُ ماء جارية في واديـــها، شاركهم السكن فيها البدو المحيطون بها من جهاتها الأربع، وهي قبـــل ذلـــك المدينة الغنية بآثارها اليونانية والرومانية، وقد بقيت عمان على هذه الحال إلى أن اتخذت عاصمة للبلاد بعد تشكيل الكيان السياسي الأردني؛ فنمت القرية - حول المسجد الحسيني ومسجد الفتح - حتى صارت بلدة كبيرة، وازداد عدد سكانها بفعل ذلك زيادة كبيرة وسريعة، تلاه زيادات أخرى كبيرة ومفاجئة بفعل هجرات قسرية تعرض لها أشقاء في مناطق مجاورة، فوجدوا فيها أهلا احتضنوهم وملجأ آواهم، ثم اطّرد عدد سكانها بسبب النمو الاقتصادي الذي تمتعت به المدينة، والذي جذب إليها عددا كبيرا من أبناء الوطن الصغير من القرى والأرياف، وعددا لا بأس به من أبناء الوطن العربي الكبير، الذين وجدوا فيها مناخا مناسبا لنشاطهم الاقتصادي والسياسي.

وقد ذُكرت عمان في الشعر الأردني كثيرا كما أسلفنا، ولا غرابة في ذلك، فذكرُ المكان في الشعر العربي عامة أمر قديم، فقد ذكره الشعراء العرب في أشعارهم منذ أن عرفوا الشعر(١)، فابتدأوا به كثيرا من قصائدهم، ولكنَّ هذا المكان في هذه الأشعار لم يحتلَّ إلا جزءا بسيطا في بناء هذه القصائد؛ وبذلك فقد ظل مكانا جزئيا يعبِّر عن ذكرى مسترجعة، أو عن حنين إلى ماض غابر له علاقة بذلك المكان، أو عن تقليد سار عليه الشعراء اللاحقون على طريقة من سبقهم من أسلافهم، يذكرون فيه المكان المتروك الذي تفرّق عنه الأهل والأحبة، وسواء أكان هذا المكان حقيقة أم خيالا فهو في الحالين رمز لمكان مفقود وزمان ضائع، يحاول الشعراء أن يتشبثوا بهما، يتبعون ذلك بالغزل أو الرحلة اللذين يرمزان إلى الحياة والأمل(٢).

وإذا كان اهتمام الشعراء العرب القدماء بالمكان اهتماما جزئيا فإن اهتمام الشعراء العرب المعاصرين والمحدثين به قد أصبح مختلفا، فقد جاءت كثير من قصائدهم مخصصة له(٣)، وبعض

---

(١) انظر في ذلك مثلا: الزوزني، حسين بن أحمد(ت٤٨٦هـ//١٠٩٣م)، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق يوسف علي بديوي، دار ابن كثير، دمشق-بيروت، ١٩٨٩م، والتبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني(ت٤٢١هـ//١٠٣٠م-٥٠٢هـ//١١٠٩م)، **شرح القصائد العشر**، تحقيق فخرالدين قباوة، ط٤، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠م، وانظر: يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، دار الحقائق، [الجزائر]، [١٩٨٠]، ص١١٧-١٢٢، وانظر: عبدالله رضوان، **أدباء أردنيون**، ص١٥-١٨.

(٢) عبده بدوي، "الغربة المكانية في الشعر العربي"، **مجلة عالم الفكر**، مجلد١٥عدد١، سنة١٩٨٤، ص٣٩.

(٣) انظر مثلا قصيدة: "عمان" لعبدالمنعم الرفاعي، و"عمان" لسليمان المشيني، و"أغنية لعمان" لحيدر محمود، و"الخروج" لصلاح عبدالصبور، وقصيدتي "الطريق إلى السيدة، أنا والمدينة " لأحمد عبدالمعطي حجازي...إلخ.

دواوينهم مقصورة عليه[١]، غير أنه لا بد من التنبيه إلى أن المكان وإن كان موضوعا مشتركا بين الشعراء إلا أن أشعارهم فيه قد جاءت مختلفة، لأسباب كثيرة ليس هنا مجال تفصيلها، فالشعر ليس موضوعا وحسب وإنما هو تجربة وتشكيل خاصين.

ويظل السؤال الملح الذي يجب التنبيه إليه هو: لماذا جاء معظم ديوان "عيون سلمى" مقصورا على عمان كما أسلفنا؟ ولماذا كان تعلق الشاعر بها إلى هذا الحد مُغْفِلا ذكر غيرها من المدن التي يعيش فيها؟ فهل كان تعلقه بعمان تعلقَ الشاعر الرومانسي بمدارج الطفولة ومرابع الصبا؟[٢] أو هو تعلقُ من أحب في مدينته الأولى بساطتها وبراءتها؟ أو هو تعلُّق الشاعر بالمدينة التي يحلم بها ويتمنى أن يجدها؟ والتي كادت أن ترتقي في شعره إلى مرتبة المدينة الفاضلة - كما ذكرنا - التي يبدعها بخياله ويراها بأحلامه مليئة بالفضائل والجمال، والتي يطمح أن يعيش فيها بهناء وسعادة، وهل سر تعلقه بها أنه لم يعرف مدن هولندا التي هاجر إليها فيألفها ويمتزج بأهلها، فظل يشعر فيها بالغربة؟ أو أنه عرفها ولم يعجبه جوها الصاخب، ومزاج أهلها الذين لم يجد بينه وبينهم قواسم مشتركة في الرؤى والمواقف؟ أو أن هؤلاء لم يتفاعلوا معه فشعر برفضهم له، وأحس بغربته فيهم؟ وليكن السؤال بعد ذلك كله: مَنْ يرفض مَنْ؟ هل كان العزازي يرفض المكان الذي يقطنه، فظل يعايشه دون أن يشعر أنه يعيش فيه بسكينة، فكان المكان هو الذي يرفضه، فيتجه منه إلى مكان آخر يجد فيه نفسه وجذوره وهويته؟ وهل كان تعلقه بعمان تبعا لذلك ردة فعل لما لم يجده في نمط حياة المدينة الغربية التي هاجر إليها، حيث لم يجده إلا نمطا مختلفا عن النمط الذي اعتاد في عمان، ولم يجد المدينة الغربية إلا سرابا؟ وهل كانت عمان هي مدينته(قريته) التي كان يحلم أن يعود إليها هاربا من المدينة التي لم يشعر تجاهها بالألفة أو المودة؟ ولماذا لم يذكر الشاعر المدينة التي يقطنها مدة تزيد على ربع قرن لم يزر عمان خلالها إلا مرتين[٣] سريعتين؟! صحيح أن العزازي قد ذكر في مقدمة ديوانه فئة مخصوصة من أهل هولندا عامة، فأورد أسماء مجموعة من أطبائها الذين تعهدوه بالرعاية الطبية وأرسلوه إلى خارجها للعلاج وذلك في مقدمة ديوانه[٤]؛ معترفا بفضلهم عليه في هذا الشأن، ولكن الملاحظ أنه لم يذكر أحدا منهم في شعره فنعرف مشاعره نحوهم، إنه فقط يشعر بفضلهم عليه، ويقدر موقفهم الإنساني منه فترة مرضه. وما تجدر الإشارة إليه أن المكان عند

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص١٥، وراجع مثلا ديوان: "مدينة بلا قلب" **لأحمد** عبدالمعطي حجازي، و" قلبي وغازلة الثوب الأزرق " لمحمد إبراهيم أبو سنة، و"أغاني المدينة الميتة " لبلند الحيدري، و"عيون سلمى " لحسن بكر العزازي.

(٢) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص١٥.

(٣) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص١٥ ،٥٩، ٦٩.

(٤) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص١٦.

الأدباء عامة ليس موقعا جغرافيا وحسب، وإنما هو نسق مهم من أنساق أعمالهم الأدبية، يكتسب أهميته من درجة إحساسهم به وبساكنيه، حتى أنه ليحتل مكانة فنية قد تجعله بؤرة لإعمالهم أو بطلا فيها.

**تجليات صورة عمان في شعر حسن بكر العزازي:**

شكّل العزازي صورة لغوية شعرية بديلة عن صورة عمان الحقيقية، وقد ظلت هذه الصورة لديه قادرة على النمو والتشكل بأشكال عديدة حتى ملكت عليه ذاتَه؛ فعاش الشاعر في الغربة وطنا لغويا فنيا يرسمه لعمان في معظم قصائد ديوانه، وذلك في ثلاثة أبعاد رئيسة، ضمت تجليات صورتها المتعددة الجوانب، وهذه الأبعاد هي:

أولا ـــ البعد الوجداني الذاتي:

إن الناظر إلى عمان من الخارج يرى جبالها وعماراتها وشوارعها وأحياءها، ويرى البون الشاسع بين مستويات بعض هذه الأحياء، وما يتبع ذلك من تباين في المستويات الاجتماعية والاقتصادية بين ساكنيها، ولكن العزازي لم يرها على أساس من هذه المعطيات المادية، ولم يرسمها صورة توحي بمثل هذه المظاهر المحسوسة، فقد كانت لديه صورة وجدانية خاصة تتعلق بها، ويقصر معظم شعره عليها بسبب هذا التعلق، بل إنه لما أراد أن يقول شعرا في غيرها – على قلة ذلك - بدأ بها، وكأنها افتتاحية خاصة للتبرُّك، فقد بدأ بذكرها عندما أراد أن يقول شعرا لجرش بمناسبة مشاركته في مهرجانها سنة ١٩٨٢، يقول:(١)

هل شفَّكَ الوجدُ أمْ ودعتَ أحبابا أمْ هلْ تعلقتَ منْ عمانَ أسبابا
أمْ زاركَ الطيفُ في الأحلامِ منْ جَرسا فخلتَ أنَّ صباكَ الغِرَّ قدْ آبا

وصورة عمان التي تعلق الشاعر بأسبابها بعيدة عن التحديد الحسي كما ذكرنا آنفا، فقد استطاع الشاعر أن يلغي المكان المادي المساحي، وأن يُحِلَّ مكانه المكان الشعوري الخاص؛ وبذلك ارتفع بها من المكان ذي القيمة الفيزيقية المحددة إلى المكان ذي القيمة المثالية المطلقة، على نحو يلغي الصفة المادية فيها ليحل محلها التسامي المحض الذي يحسه تجاهها(٢) حتى ليبدو إحساسه بها كإحساس الصوفي المتوحد فيمن يحب، وكأن الله قد جمع له مدن العالم في واحدة؛ فلم يعد يحس بغيرها، فصارت بذلك مكانا يصنعه الوجدان وتحسه الروح، عبر عنه بقصائد عديدة ترسم جوانب صورتها المكتنّة في وجدانه، وتظهرها مكانا خاصا ومميزا، وتظهره كائنا يتميز بشدة إحساسه بها،

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٥٩.

(٢) لوتمان. يوري، **مشكلة المكان الفني: جماليات المكان**، ترجمة سيزا قاسم، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٦٥.

وغني عن القول إن المكان محتاج - على الدوام - إلى الإنسان لكي يأخذ معناه وصورته، فلا يعود عندها مكانا مصنوعا من مكونات مادية جامدة، وإنما يصبح مكانا آخر حيا وحيويا، يُشْعِر ساكنَه بمعاني الإباء والشوق والأمل والجمال...إلخ، ومثل هذه الروح نجدها في قصيدة "الشبل" التي قالها الشاعر وقد رأى في زيارته السريعة الأولى لعمان سنة ١٩٦٧م أحد أطفالها الفقراء يبيع أقلام الرصاص في أحد شوارعها؛ ولكنه على الرغم من فقره كان عزيز النفس، "وعبثا حاولنا إقناعه بقبول ثمن أكبر لقلمه، فلما عرضنا عليه أن نشتري منه كل أقلامه أبى وقال: مش للبيع"(١)؛ وبذلك أصبحت عمان – التي تحمل معنى الإباء - لديه " مربضَ الأسد "(٢)، وأصبح هذا الطفلُ الصغير "الشبلَ" فيها(٣)، يقول العزازي مخاطبا زوجته بتأثير هذا الموقف الذي يلامس قيما عالية في نفسه ترتبط بقيمة عمان لديه:(٤)

لا تعجبَنَّ وهذا مربضُ الأُسْد    أن تلتقي بالإبا فيهِ وبالرُشْدِ
فالأُسْدُ ما أكلتْ إلا إذا افترستْ    ولا استطابتْ سوى ما طابَ بالطَّرْدِ
حياؤها أنْ تغضَّ الطرفَ مكرمةً    لا هيبةُ الخصمِ قادتها إلى الودِّ
دلّتْ على الأسَدِ الضرغامِ صولتُهُ    شأنَ الضياغمِ إنْ تُحيي وإنْ تُرْدي

وقد تجلى البعد الوجداني الذي ظهرت فيه عمان في شعر حسن بكر العزازي في الصور الأربع التالية:

**١ – صورة صلة الشاعر بعمان:**

لجأ الشاعر إلى شخصية أمه في قصيدة "سلوت عمان؟!"(٥)، فتصورها تسأله مستهجنة طول غيابه عن مدينته التي يحبها، منكرة قطعه صلته بها، متهمة إياه بنسيانها، وبعدم الاشتياق إليها، وقد جعل الشاعر عنوان القصيدة الجملةَ الأولى في البيت الأول منها؛ ما يعني أهمية هذا الموضوع وإلحاحه عليه، وقد أتبعت أمه هذا السؤال بأسئلة كثيرة أخرى ذات معان مشابهة، وتراه يلوذ بالصمت وقد أخذته المفاجأة بهذه الأسئلة المتوالية؛ فتظّنه بصمته يقول لها: نعم، سلوتُها؛ فتجيبه بصوت خفيض غير مصدقة: هذه عمان!! "من يسلو مغانيها؟!"(٦)، ومن لا يشتاق إليها؟! ويلامس

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٩.
(٢) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٩.
(٣) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٩.
(٤) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٩.
(٥) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤١.
(٦) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤١.

هذا العتاب الشديد وترا مشدودا في نفس الشاعر، فتنثال رؤاه، وتجيش عواطفه، ويلجأ في قصيدته إلى أساليب جملة الطلب(استفهام، استفهام إنكاري، دعاء، أمر) المعبرة عن ألوان من المشاعر والأحوال القلبية التي يحسها، علَّها تساعده على البوح بمكنونات نفسه، التي تهمس هي أيضا بما تكنُّه تجاه عمان همسا بما يحمله هذا الهمس من قرب وإشعار بالصدق، ولنلاحظ تكرار حرف السين بصوته الهامس أيضا في "سلوتَ، يسلو، سلوتَها، تسلو، فسلْ، وسلْ، واسألْ"؛ ودوره الواضح في هذا الهمس الرقيق الموجه من الأم المحبة إلى الابن المحبوب في شأن محبوبته في سائر الأبيات، وما لحروف أخرى مشابهة كالشين والصاد والضاد من أصوات هامسة مشابهة تؤدي الوظيفة ذاتها، هذه الأصوات المتلوّة بقافية (الألف) المساعدة أيضا على البثِّ والتعبير عن الألم والحزن وغيرهما من مكنونات النفس المشابهة الأخرى، المسبوق بحرفي (الياء والهاء) اللذين لهما القيمة نفسها من البث والتعبير، بل إن اجتماع هذه الحروف معا في آخر كل بيت(يْها) ليعطي هذه الآهة الطويلة المعبرة عن الألم والحزن للبعد عنها:(١)

سلوتَ عمانَ ؟! مَنْ يسلو مغانيها؟! ... وهلْ تطيبُ ربًا إلاّ روابيها؟!
أما افتقدتَ فيها صِباً وملعبَهُ ؟! ... ألمْ تشُقْكَ عيونٌ للمها فيها؟!
سلوتَها ؟!...فهلِ السلوانُ شارتُهُ ... فيضُ الدموعِ على الخدينِ تجريها؟!
وكيفَ تسلو رؤىً ما زلتَ تعهدُها؟! ... فسلْ عيونَكَ ما أجرى مآقيها؟!
وسلْ فؤادَكَ عمّا باتَ يوجعُهُ؟! ... أهلْ بهِ النارُ؟ واسألْ عمَّ يذكيها؟!

وتبدو شخصية أم الشاعر لائمة من نوع مختلف، فهي تلوم على توهّم انقطاع صلة الشاعر بعمان، وليس على نشوئها واستمرارها شأن اللائمات العاذلات، كما تبدو هذه الشخصية أيضا قناعا بسيطا يتقنع الشاعر به ليُظْهِرَ من خلاله مشاعره الخاصة تجاه عمان بهذه الصورة الدافئة الرحيمة، وذلك بأسلوب متميز بالحنان الأمومي يشبه الحنان الذي تظهره أمه له، وهو بهذه الطريقة الفنية الدرامية يحاول أن يخلق جوا يساعده على البوح بكثير مما يريد البوح به عن صورة صلته بعمان، كما يساعده أيضا على الابتعاد عن رتابة الشعر الغنائي الذي غلب على أكثر قصائد ديوانه، إن هذا الحوار المتخيل يكاد أن يكون حديثا دراميا داخليا – نجويا - يعبر الشاعر من خلاله عن مشاعره التي يحسها تجاه عمان، وبالتالي فإن صورة أمه(القناع) التي يتخيلها تلومه على عدم تواصله معها هي صورة نفسه اللوامة التي تلومه على الابتعاد عنها.

وإذا كان العزازي يحس بحنان عمان التي تحاوره أمه في شأن ابتعاده عنها؛ فإنه يرى هذه

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤١.

المدينة في الواقع السياسي والاجتماعي والإنساني أما تحمل صفات الأم وسجاياها(١)، فقد أسكنت "في قلبها كل العرب...فصاروا لها الأبناء، وصارت لهم الأم التي لا تفرق بين واحد منهم"(٢)، والأم بطبيعتها مفطورة على الحنان، مجبولة على العطف والرحمة... وهي قادرة على منح ذلك لأبنائها جميعا(٣)؛ وبفعل هذا الإحساس فقد نشأ بين الشاعر وبينها رباط وثيق جعل لها في قلبه كل هذا الحب، فرآها عظيمة عظمة الأم في عيني طفلها(٤)، وصارت صلته بها وثيقة متفردة، وجاءت صورتها بناء على ذلك متفردة "عمان...لا نظير لها"، يعجز الشاعر نفسه عن وصفها:(٥)

عمانُ لفظٌ ومعنىً لا نظيرَ لها　　في النطقِ قاطبةً أو في معانيهِ
ولا ربى كربى الأردن صامدةً　　تزري بطعم الردى مهما تعانيهِ

وعلى عكس إحساس بعض الشعراء العرب المعاصرين والمحدثين بمدنهم فإن العزازي لم يشعر بانقطاع صلته بعمان، على الرغم من طول غيابه عنها، فهي المدينة التي يجد فيها ما يبحث عنه من رؤى وأحلام، فهي المدينة التي فتحت ذراعيها لكل عربي من مختلف أرجاء الوطن الكبير، ولكل وطني من مختلف أنحاء الوطن الصغير كما أشرنا، فجاء أبناؤها " وطنيون: يحبون وطنهم، ويحبون أمتهم، ويكرهون أعداءها...وكنا نحس بين أهالي... عمان مشاعر أخوية نكاد نلمسها بأيدينا، فنجد الناس قريبين من بعضهم بعضا "(٦)، وكأنهم يأخذون هذه الصفة من معنى اسم مدينتهم(٧)، ومن صفات أهلها المتميزين " بالانفتاح والاستقبال والحرارة

(١) منصور نصرة، **القرية في الشعر العربي المعاصر**، مركز إسكندرية، الإسكندرية، ١٩٩٦، ص٢٠٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: منصور نصرة، القرية في الشعر العربي المعاصر.

(٢) رناد الخطيب، **عمان في عيون الشعراء**، أمانة عمان الكبرى، عمان، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، [مقدمة حيدر محمود] للكتاب، ص٥، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: رناد الخطيب، عمان في عيون الشعراء.

(٣) منصور نصرة، **القرية في الشعر العربي المعاصر**، ص٢٠٩.

(٤) يرى باشلار أن الأطفال يرون "الأشياء مكبرة"، باشلار. جاستون، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، وزارة الإعلام، ودار الجاحظ، بغداد، [١٩٦٣؟]، ص١٨٤، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: باشلار. جاستون، جماليات المكان.

(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.

(٦) أمين شقير، "عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية: شهادات: الشهادة الثالثة"، **(عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران: أوراق ووقائع أعمال مؤتمر عمان: واقع وطموح"٢٧-٢٩حزيران، ١٩٩٥، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس)**، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٤٤.

(٧) أطلق الملك اليوناني بطليموس فيلادلفوس(٢٧٥–٢٤٧ ق.م) على عمان اسم Philadelphia، ومعناه المحبة الأخوية؛ ما يوحي بالرحمة والألفة والأخوة، عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص١٢٧، وانظر: محمد الكردي، **عمان: تاريخ وحضارة وآثار "المدينة والمحافظة"**، ص١٦،٤٩، وسميرة عوض، " لا غريب في عمان"، **عمان كما يراها المثقفون**، إعداد رابطة الكتاب الأردنيين، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، (سلسلة كتب ثقافية: كتاب الشهر،١١٢)، ص١٤١.

والمودة "[١] ومن البيئة المتسامحة التي ولدت المدينة في كنفها، حيث " التقى التسامح الشركسي بالتسامح البدوي"[٢]، لقد أحب الشاعر في عمان صفاتها، وصفات أهلها، فجاءت صورتها جميلة مشرقة محبوبة:[٣]

لا تسألونيَ عمّا في حبِّها قدْ دهاني
عمانُ أهلٌ ورَبْعٌ ومنبعٌ للحنـــــــانِ

فقد أصبحت لدى الشاعر الرَّبْعَ الذين يفخر بهم، والأهل الذين ينجدونه إذا ما حزبته المصاعب، كما أصبحت لديه نبع الحنان الذي ينهل منه؛ وبذلك فقد شعر في كنفها بالأمان، فصارت الأم التي يشعر بأمومتها، في حين أراه يحس غيرها من مدن الغربة – وإن لم يذكرها في شعره - زوجة أب لا تشعره بحنان، ولا يحسُّ في كنفها بأمان.

وبسبب تعلق الشاعر بعمان فإن صورتها لم تفارق خياله، فهي كلُ رحيم وجميل لديه، ولنلاحظ طبيعة الصورة الرحيمة والجميلة التي يُظهر الشاعرُ عمان بها، المتمثلة في كونها أما، وفي كونها لحنا عذبا، وأغنية جميلة، وقصيدة معلقة برموش العين بما توحي به صورة التعليق من معنى ارتفاع القيمة والنفاسة والأهمية التي عرفناها للمعلقات في الشعر الجاهلي، وهي كذلك الذكر الذي يلهج به على الدوام حتى تستغرقه حالات خاصة في حبها تشبه حالة الاتحاد عند أهل التصوف كما أشرنا؛ فيصلي متهجدا في محرابها، يدعو ربه متضرعا أن يعيده إليها، ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الشعور الرقيق المرهف على شعر الشاعر، فيأتي شعره مليئا بالعاطفة المتوقدة، ولا ينبغي لصيغ الفعل الماضي المتكررة في الأبيات التالية " كانت(مكررة)، تهجد، انطوى، ألفيناه" - أن تأخذنا بعيدا، فالشاعر لا يقصد بها الزمن الماضي الذي مضى وانقضى فقط، وإنما يريد بها الماضي والحاضر الذي يعيشه والمستقبل الذي يأمله:[٤]

عمان كانت له لحنا وأغنيةً وكانت الأمَّ والأردنَّ كان أبا
كانت قصيدته كانت معلقة على الرموش تناجي الجفن والهُدُبَا
بها تهجد ليلا حين نسمعُهُ إذا انطوى الليلُ ألفيناهُ منتحبا

وإذا كان الشاعر يرسم لنا صورة صلته بعمان، وصورة موقفه منها على لسان أمه التي تعاتبه في طول غيابه عنها فإنه يكمل رسم صورة هذه الصلة من خلال قصيدة "باقة"، التي يصور

---

(١) أمين شقير، "عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية، الشهادة الثالثة"، ص٤٣.
(٢) عبدالرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص٩٢.
(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٧.
(٤) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٧٥.

فيها مشاعره تجاه ابنته سلمى، حيث تبدو صورتها أملا بالمستقبل المشرق، وإذا كان الشاعر قد فقد بعض الأمل بفعل ما أصابه من خيبات الأمة وانكساراتها، وبفعل ما تعرض له من آلام وأسقام وبُعْدٍ عن عمان فإن ابنته سلمى تعيد إلى نفسه بعض الأمل بأن يلمَّ الدهرُ شملَه بها، وحُقَّ لنا أن نسأل: هل كانت سلمى هي عمان؟ التي تمنى الشاعرُ أن يجمع الدهرُ شَملَه بها عندما قال:[(١)]

إن دهرا يَلُفُّ شملي بسلمى    لزمانٌ يهمُّ بالإحسانِ

وحُقَّ لنا أن نسأل أيضا: هل كانت(عيون سلمى) هي عيون عمّان التي قال من أجلها أغلب شعره؟ والتي تكاد أن تنزل من نفسه منزلة تعلو منزلة ابنته سلمى نفسها، ولنلاحظ رهافة مشاعر الشاعر تجاه ابنته، ورقة عباراته المعبرة عن حبه لها في قصيدة "باقة"، التي قالها فيها وقد جاءته تزوره في المستشفى، تحمل باقة من الزنبق عذبة الشذى تقول له ببراءة الطفولة: يا بابا "عندما تزيح الممرضة العصابة عن عينيك...سترى أنها صفراء"[(٢)]، غير مدركة أن أباها قد فقد بصره، فنجده يقول لها بكل عذوبة ورقة: " يا عيوني أنت يا سلمى، ما خلق الباري كسلمى، أنت...عبير الزهر، عيني شاهدت منك...أحلى ما بحوّا، أنت نورُ العين"[(٣)]، وظنناه سيستطرد بالمزيد من الجمل والعبارات المشابهة المعبرة عن مشاعره الأبوية الرحيمة تجاهها، أو أنه سيتوقف عند هذا الحد من العبارات والجمل، ولكننا نجده ينتقل من ذلك إلى رؤيا شعرية أخرى، فيفاجئنا بقوله: "إن سلمى مثل عمان!"[(٤)]؛ فتكون عمان لديه هي المشبه به، وسلمى هي المشبّه أو الشبيه بما للمشبه به من ميزة الزيادة في الصفة على المشبه، إنه ليشبه المعلوم بالمجهول، فحب ابنته الذي وصفه لنا حب كبير كما عبّر عنه، ولكن يبدو أن حبه لعمان أكبر من ذلك، بدلالة عبارته "إن سلمى مثل عمان التي لم تزل في خاطري والعين ضوا"، إن الشاعر بعد أن شكّل ملامح المشبه ابنته سلمى بهذا الجمال الفائق جعلها "مثل عمان"، تاركا لنا تخيّل جمال صورة عمان بعد ذلك، بل إنه ليجعل سلمى رسولا يحمِّلُها رسائله إليها؛ ما يشير إلى المكانة العالية التي تتمتع بها في نفس الشاعر، التي تفوق عن

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٥، والبيت لحسان بن ثابت:

إن دهرا يَلُفُّ شملي بجُمْلٍ    لزمانٌ يهمُّ بالإحسانِ

حسان بن ثابت(ت٥٤هـ//٦٧٤م)، **ديوان حسان بن ثابت**، حققه وعلق عليه وليد عرفات، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤، ج١ص٥١٧، والبيت منسوب أيضا إلى عمر بن أبي ربيعة:

إن دهرا يَلُفُّ شملي بسُعْدى    لِزمانٌ يهمُّ بالإحسانِ

عمر بن أبي ربيعة(ت٢٣هـ//٦٤٤م- ٩٣هـ//٧١٢م)، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، (كتاب التراث، ٢)، ص٢١٩.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٥.

(٣) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣٥.

(٤) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣٥.

مكانة أقرب المقربين منه:[١]

يا عيوني أنتِ يا سلمى وما خلق الباري كسلمى ثمّ سوّى
أنتِ نورُ العينِ في ظلمائِها وعبيرِ الزهرِ في روضٍ مروّى
حينَ غابَ النورُ، عينيْ شاهدتْ منكِ عبرَ الأذنِ أحلى ما بحوّا
إنَّ سلمى مثلُ عمانَ التي لمْ تزلْ في خاطري والعينِ ضوّا
خبريها يا سليمى إنَّ في ذكرِها العاطرِ للحبِّ سموّا

وإذا كان الشاعر يوجه الخطاب إلى نفسه بلسان أمه بضمير المخاطِب القريب في قصيدة "سلوتَ عمان؟!" فإنه يوجهه إلى ابنته سلمى(المخاطَبَة) المشبهة بعمان بالأسلوب المباشر القريب نفسه؛ ما يشير إلى قرب عمان منه، وشدة صلته بها، ولنلاحظ أن صورة صلة الشاعر بالمدينة قد أتت من خلال صورتي راحمتيه: أمه، وابنته[٢]؛ وبالتالي فإن عمان متصلة بالشاعر على الدوام، ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فأمه تمثّل الماضي والحاضر وابنته تمثل الحاضر أيضا والمستقبل.

ونتيجة لإحساس الشاعر بحنان عمان وبقوة صلته بها فإنها لا تبدو لديه موطن صراع اجتماعي أو طبقي، وإنما مكان دفء وألفة، فهي منسجمة مع ريفها، متحدة بالطبيعة المجاورة لها، وقد ظهرت صورة هذا الريف الهادئ من خلال صورة الريف الأردني المتصل بها بشكل مباشر أو غير مباشر، وهي صورة جميلة هادئة تُشْعِر بالألفة، فالشاعر يبحث عن الطبيعة الرحيمة المليئة بالمناظر الموحية بهذه الصفة، فنراه يصور لنا شجر الدفلى يقبِّل وجه نهر الشريعة، والقُمْري يجاذب الجنادب رخيم الألحان، والرعاة يعزفون ويغنون، وهذا جو يحس الشاعر فيه بقدر كبير من الدفء والتواصل والسعادة، والرومانسيون بطبيعتهم متعلقون بالطبيعة وبالريفيين وبالرعاة الودعاء، الذين يحتفظون ببساطتهم بعيدا عن ضوضاء المدن[٣] وضجيجها. ويرسم العزازي صورة هؤلاء الريفيين في بعض ضواحي عمان القريبة "البيادر، وناعور"، معجبا بما بينهم من صلات إنسانية

---

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣٥.

(٢) كما أشار الشاعر إلى زوجته إشارتين سريعتين، في الأولى ذكرها بكنيتها، شاكيا لها شدة غرامه بعمان:

يا أمَ سلمى غرامُ الحرِّ يضنيهِ البينُ أبعدَهُ والشوقُ يدنيهِ

حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.

وفي الثانية ذكرها بالضمير الدال عليها، وذلك عندما هزّه موقف الطفل الذي يبيع أقلام الرصاص في أحد شوارع عمان، عندماأبى أن يبيعه القلم بثمن أكبر من ثمنه الحقيقي أو أن يبيعه أقلامه كلها عندما أحس أنه يريد أن يتصدق عليه، يقول:

لا تعجبَنَّ وهذا مربضُ الأُسْدِ أن تلتقي بالأبى فيهِ وبالرُشْدِ

حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٩.

(٣) عيسى يوسف بلاطة، **الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص٥٨.

يحبها، وهو عندما يصور هذه الأجواء الزاخرة بمكونات الريف الأردني من بيادر الحصاد والمذرّين و"هبوب الهوا " فإنه يشعر بالراحة والسعادة، ونراه يكرر حرف الاستفهام(هل) في كل بيت عندما يرسم مثل هذه الصورة؛ ما يوحي بشدة تعلقه بهذه الأجواء، وبصورها المختزنة في وجدانه، وكأنه يحاول أن يطمئن على استمرار وجودها في هذا الريف:(١)

هلْ الشريعةُ فيّاضٌ كعادتِهِ؟ وهلْ تقبِّلُهُ الدفلى على الثَّغْرِ؟
هلْ للجنادبِ موسيقى منغمةٌ؟ وهل تغنّى على ألحانِهِ القمري؟
هلْ الرعاةُ إلى الأغنامِ قد دبكوا على المزاميرِ حتى مطلعِ الفجرِ؟
وفي البيادر هلْ "هبَّ الهو ا"(٢) وشدا له المذرّي فأشجى الروحَ بالسّحْرِ؟
وهلْ بناعورَ ظلَّ الظبي يشردُ من لفحِ الهوى ويطيلُ الوصلَ بالسرِّ؟

ويبدو أن مثل هذه اللوحة الكبيرة المليئة باللوحات الجزئية صورة محببة لدى أكثر الشعراء العرب المهجريين(٣)، يحنّون من خلالها إلى الأجواء الريفية الهادئة التي افتقدوها في مدن الصخب والاغتراب، ومثل هذه الصور الجميلة المعبرة عن الاتحاد بالمحيط والانسجام معه نجدها عند الشاعر في مواضع كثيرة أخرى من ديوانه(٤)، ويبدو العزازي في هذا الشأن متأثرا بأسلوب عرار من حيث عنايته ببيئة الريف الأردني وتعلقه بها، باعتبار ذلك مظهرا جماليا رومانسيا يحبه الشاعر، وباعتباره مؤشرا وطنيا دالا على الانتماء أيضا.

وقد بدت عمان كذلك - في شعر العزازي- في وصل دائم معه، فهي تبادله حبا بحب، ولنلاحظ قوله في قصيدة "أين النشامى؟": "ماذا فعلتُ؟! وماذا هم به فعلوا؟!"، وأراه يعني عمان بالضمير المنفصل "هم"، مستحسنا مواصلتها حبَها له، الذي " لا يجفو" ولا ينقطع ليصل مرة أخرى، إنه حب مستمر لا تزول ذكرياته من نفسه حتى تفارق روحه جسده:(٥)

ويلي من العشقِ ويلي من جريرتِهِ ماذا فعلتُ وماذا همْ بهِ فعلوا
عشقُ الغواني وصالٌ تارةً وجفا وعشقُ عمانَ لا يجفو ولا يصلُ

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٢.

(٢) إشارة إلى ما كان يردده المذرّون من أهازيج شعبية خلال ممارستهم عملهم في بيادر الحصاد، من مثل:

"هبْ الهوا يا ذاريْ كيْلَةْ بَلا مصاريْ
هبْ الهوا يا ياسينْ يا عذاب الدرّاسين!"

(٣) أحمد بسام ساعي، **حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه**، دار المأمون، دمشق، ١٩٧٨م، ص٤٤١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية.

(٤) انظر مثلا: حس بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٣،٢٥.

(٥) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤٣.

مزقـــزقٌ كعصافيـــر ٍ مفـــرِّخةٍ بين الجوانحِ أو كالجرحِ يندملُ
لكنَّ آثارَهُ في النفسِ باقيةٌ حتّى يزيلَ ندوبَ الأنفسِ الأجلُ

ولا بد من التأكيد على أن تصوير الشاعر لعمان بهذا الشكل المثالي دليل على حبه لها، وتعلقه بها، فنجده يعمد إلى خلق صورتها حسبما يحب ويرغب، ليتخيل أنه يسكنها عندما تفوته حقيقة العيش فيها، فيعمد إلى استحضارها وهي البعيدة عنه إلى مكانه وزمانه الخاصين؛ وبذلك فإن العزازي يحمل عمّانه معه أينما حلَّ أو ارتحل، فهي لديه مكان نفسي داخلي خاص يعيش فيه بهناء، ويتمتع بجماله متى شاء وكيف شاء، وتبدو لديه صورتها بأبهى هيئة يمكن تخيلها.

لقد جاءت صورة علاقة العزازي بعمان صورة رحيمة، فهي المدينة الوادعة التي يألفها أبناؤها ويتواصلون معها، وجاء أهلها على شبه منها متواصلين محبين، وكثيرا ما يحدث التشابه بين الإنسان والمكان الذي يسكنه، فالمجتمعات تكون على صورة المدن، فللمدن شخصية أو روح تنتقل عبر الأجيال(١)، وسر خاص يطبع ساكنيها بطابعها، وقد كان لعمان سر صغير خاص بها يجعل الإنسان فيها أكثر رحمة ورقة وتواصلا، ويكمن هذا السر في أنها "لا تبقي من يعيش فيها على علاّتِه، بل تجعله إنسانا آخر أفضل قليلا أو كثيرا...إن عمان تعمِّنُ أي تؤنسن من يسكن...فيها، فالعماني من دمشق هو أفضل من الدمشقي الحاف، وكذلك العماني من يافا، أو من السلط، أو من الكرك، أو من بني حسن، أو بني خالد، وهو غير أهله الأولين، لقد أنسنت عمان الشاعر مصطفى وهبي التل، ذلك الحوراني العصبي على دمشق، فأصبح عمّانيا، وسع قلبه الكبير العرب وغير العرب، وجعلت عمان من...النجدي الأديب عبد الرحمن...منيف ثائرا يحمل عمان الوحدة والثورة في قلبه أينما ذهب"(٢)، لقد صور العزازي عمان بصورة المدينة الوادعة، المليئة بمعاني التراحم والمحبة، ولم نرَ من خلال شعره أي صورة توحي برفضه لها أو بقطيعته معها شأن بعض الشعراء العرب المحدثين الذين رفضوا مدنهم، أو شأن بعضهم الآخر الذين كانت مدنهم منهم في موقع الضد، فعمان عنده مدينة ارتبطت صورتها بصورة الأم الرؤوم أو الابنة المحبة، أو بصورة الريف الذي يألفه أهله ويحبونه، فظل يتواصل معها بكل مشاعر الرحمة والألفة، بل إنه

(١) انظر: أوينموس. جان، "الإنسان والمدينة"، **الإنسان والمدينة في العالم المعاصر: ١٣مقالة في هذه المواضيع لمحاضرين ومفكرين فرنسيين**، تعريب كمال خوري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧، ص٥-٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: أينموس. جان، "الإنسان والمدينة ".

(٢) هاني السعودي، "عمان في عيون العمانيين: المهن والحرف والفئات الاجتماعية: شهادات: الشهادة الثانية"، **(عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران:أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧-٢٩حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٩٢.

ليعدُّ بُعْدَهُ عنها وانقطاع صلته بها عقوقا وكذبا "في محبتها"، والقرب منها صلة رحم "وهدى ونورا...وإيمانا":(١)

والبعدُ يا ربِّ زورٌ في محـبتها    يظلُّ في أحسنِ الأحوالِ بهـتانا
وقربها صلةُ الأرحامِ مـنزلة    هدىً ونورا لمن يهـوى وإيمانا

**٢ - صورة فراق عمان:**

مثلما أحس العزازي بحنان عمان وباستمرار صلته بها، فقد أحس بفراقها صعبا على نفسه، فصور هذا الإحساس وهو يطل عليها من نافذة الطائرة المقلعة به منها، فبدا متألما حزينا، تسكب عيناه الدموع وهو يلقي عليها نظرة الوداع، ولاستكمال رسم هذه الصورة نجده يشخِّص من نفسه شخصا آخر يخاطبه، فيصور بؤس حاله ساعة رحيله عنها: فعيناه تودعانها تدوران في أرجائها مذهولتين، وتودعان أحبابه فيها بكل مشاعر الحزن والألم، ولنلاحظ أن أبيات الشاعر التي رسم هذه الصورة تزخر بالجمل الفعلية المليئة بالحركة والاضطراب، المعبرة عما يعتمل في نفسه من الاحتراق الداخلي المصور للشدة التي يعانيها، والمتمثلة بالعيون الحائرة، والنظرات المتقلبة، وصورة التشييع التي قد توحي بتشييع الموتى، ولنلاحظ الأفعال التي يستعملها لتوديع عمان في قصيدة "طائر الأشواق" التي توحي بالخوف والاضطراب والألم، "تجيلُ طرفا...دوارا، حارتْ عيونك، تشيّعُها، لبئس يوما، وقفنا كي نودعها، نلثم أحجارا وأشجارا ":(٢)

تجيلُ طرفاً على عمانَ دوارا    والدمعُ يهطلُ منْ عينيكَ مدرارا!
حارتْ عيونُكَ في دارٍ تشيُّعها    قبلَ الرحيلِ أمْ الأحبابَ والجارا
لبئسَ يوما وقفنا كي نودعَها    فيهِ ونلثمُ أحجارا وأشجارا

ولما كان شعر العزازي عواطف ذائبة ومشاعر رقيقة تجاه عمان، فقد ابتعد شعره فيها عن الجزالة والفخامة، واقترب من الرقة والسلاسة، فهو كغيرة من الشعراء العرب المهجريين يرسل نفسه في شعره إرسالا، فيأتي هذا الشعر سهلا منسابا، والشاعر المغترب عامة لا يقف كثيرا عند ميزة الجزالة، ولا يتعامل مع البديع وما شابهه من محسنات، فهي تتطلب نوعا من الاستقرار والراحة النفسية(٣)، ما يفتقر إليه العزازي والشاعر في الأبيات التالية يرسم صورة أخرى لفراقه عمان، فيستحضر صورة يوم القيامة بما فيه من خوف وذهول يصيب الناس، يضيف إليها صورة

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٨٠.

(٢) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٣-٧٤.

(٣) عبدة بدوي، " الغربة المكانية في الشعر العربي "، ص٣٨.

أخرى موحية بمثل هذا الخوف متمثلة بالعنقاء، التي يتصور أنها تختطفه من حضن عمان، فلا يعود بمقدوره العودة إليها، إلا أن الشاعر على الرغم من اتكائه على هذه المرجعيات العقيدية والأسطورية يسوق صورة خوفه وذهوله بأسلوب شعري سلس بعيد عن التعمّل والتصعيب كما ذكرنا، ويجب التنبيه مرة أخرى إلى تركيز الشاعر على الجمل الفعلية التي تدفع بالحركة المتلاحقة والمؤدية إلى الجيشان العاطفي، "حانت الساعة، وَجَفَتْ، مارتْ، تذكي، أحسبها، باتَ، تبَّ، كانا، صارا":(١)

وحانتْ الساعةُ الكبرى فما وجفتْ    أرضٌ كقلبكَ أو مارتْ كما مارا
غداةَ طارتْ بنا في الجوِّ طائرةٌ    وقودُها لوعتي تُذكي بها النارا
ما كنتُ أحسبُها عنقاءَ مغربةً    أو أن (حنظلةً) قدْ باتَ طيارا
تبَّ الرحيلُ وتبتْ ساعةٌ شهدتْ    مرَّ الفراقِ فلا كانا ولا صارا

ولنلاحظ إحساس الشاعر – في الأبيات التالية - بزمان الفراق الذي يعيشه بعيدا عن عمان، فهو زمان تيه وحياة ضياع، ليس لها من حصيلة إلا الخيبات المتواصلة، وجمع الأصفار بعضها إلى بعض؛ ما يدعوه إلى الاعتذار لعمان عن هذا الفراق(٢)، لنلاحظ وقع هذا الفراق على نفسه، فهو يعيشه أعواما طويلة من الأشواق المحرقة، وسنوات مديدة من التيه والحيرة، بما في السنوات من معنى الشدة والصعوبة، كما إنه يعيشه ليالي، بما فيها من معاني السواد والظلام والمحاصرة:(٣)

عشرونَ عاما من الأشواقِ والصبرِ    مرَّتْ فكيفَ انقضَتْ؟ واللهِ لا أدري!
جرى بها الدهرُ تكذيبا لمَنْ زعموا    أن الزمانَ الذي نخشاهُ لا يجري
تلك الليالي وهي في نظري    صِفْرٌ يضاف بهذا البين للصِفْرِ
بلى وربكِ يا عمانُ معذرةً    فلا تعدّي سنيَّ التيهِ من عمري

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٣-٧٤، وحنظلة الوارد ذكره هو حنظلة بن صفوان الرسّي، انظر: ابن حبيب، أبو جعفر محمد بن حبيب بن أبي أمية بن عمرو الهاشمي البغدادي(ت٢٤٥هـ//٨٥٩م)، **المحبّر**، رواية أبي سعيد السكري، اعتنى بتصحيحه إيلزه ليختن شتيتر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، [ت]، ص١٣١،٦، وانظر: ياقوت الحموي(ت٦٢٦هـ//١٢٢٥م)، **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩م، ج٣ص٤٣-٤٤، ويقال: "حَلّقَتْ به عنقاء مُغرِب"، كناية عن استحالة رجوعه، الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل(ت٣٥٠هـ-٩٦١م//٤٢٩هـ-١٠٣٧م)، **التمثيل والمحاضرة**، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء التراث العربية، القاهرة، ١٩٦١م، ص٣٦٥.

(٢) كرر العزازي كثيرا هذا الاعتذار في مواضع أخرى من ديوانه، انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٥-٧٦.

(٣) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣١.

إن شخصية العزازي لتظهر عارية في لحظة فراقها عمان إلا من آلامها، فنراه يضرع إلى الله أن يرحمه من هذا الفراق(العذاب)، تارةً يدعوه بصيغة الجمع "الله يرحمنا، البين ضيعنا، نار...في حنايانا "، وتارةً أخرى بصيغة المفرد "يا ربِّ(مكررة) في البين، عندي، صرتُ، لم أجارِ، أنا، أعبُّ"، إن تكرار الدعوات إلى الله والتضرع إليه في شأن فراقه عمان بهذه الصيغ الكثيرة دليل على ما يعانيه الشاعر جرّاء هذا الفراق، ثم إنه يوسِّع صورة إحساسه بفراقها فيصور نفسه مترددا حائرا كأنه قد أضاع بوصلته التي يهتدي بها، فيبدو "أحير من ضب "، مرددا بألم عبارة "اللّهْ يرْحَمْنَا"[(١)] التي يرددها أهل عمان عند شعورهم بمثل هذا العذاب، فقد كان الشاعر يحس بألم الفراق، وبعدم الراحة في أي مكان يقطنه عداها، حتى وإن كان جنات تتدلى "تينا ورمانا"، في حين كان يرى عمان جنته الوارفة وإن كانت قفرا بلقعا، يقول في قصيدة "صَبَا عمان":[(٢)]

اللهُ يرحمُنا!! فالبيـــــنُ ضـــيَّعَنا والشوقُ نارٌ تلظّـــى في حنايانا
يا ربِّ في البيـــنِ! إنَّ الأرضَ مفقرةٌ ولو تدلَّـــتْ تينــــا ورمـــّانا
وإنَّ عمانَ عنـــدي جنةٌ أُنُفٌ لو أقفرتْ بقيتْ روضا وبســـتانا
يا ربِّ صرتُ بهذا البينِ أحيرُ مـــن ضبٍّ وإنْ لمْ أُجارِ الضبَّ نسيـــانا
أنا القطـــاةُ اهتـــداءً في محبتِها ومن هواها أعبُّ الكأسَ نشـــوانا

**٣- صورة الغربة عن عمان:**

قال الشعراء العرب في الغربة المكانية كثيرا، ما دفع أديبا مثل أبي الفرج الأصفهاني إلى أن يضع كتابا سماه "أدب الغرباء"[(٣)]، ليدلل من خلاله على عنايتهم بها، كما أضاف مقاطع نثرية في هذا الموضوع إلى الأشعار التي جمعها. وقد كان الشعراء الرومانسيون عامة يشكون غربتهم في الحياة، دون أن يخصصوها بمكان محدد؛ حتى كادت المدينة أن تصبح لديهم رمزا للغربة الرومانسية[(٤)]، ويبدو لي أن أكثر غربة العزازي هي غربة رومانسية، فهو هارب من محيطه المادي الذي يعيش فيه في مدن هولندا، حالم بما يسدُّ فراغ روحه الذي لا يجده إلا في عمان، فصوّر نفسه في هذه الغربة مفردا في جزيرة تحيط به حواجز كثيرة تمنعه من الخلاص من هذا الظرف الصعب؛ فيتملكه اليأس من إمكانية العودة، ويشبِّه ظرفه هذا بظرف طارق بن زياد وجنوده

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٧٩.
(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٩.
(٢) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٧٩-٨٠.
(٣) الأصفهاني، **أدب الغرباء**، نشره صلاح الدين المنجد، دار الكتاب، بيروت، ١٩٧٢.
(٤) عبدالقادر القط، **في الأدب العربي الحديث**، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٢٧.

منقطعين معزولين في بلاد الأندلس؛ فيسأل نفسه: "أين المفر؟"[١]، مستعيرا هذه الجملة من خطبة طارق نفسه في جنوده آنذاك ليجعلها عنوان قصيدته، الذي تتولد فيه الدلالة الكلية للقصيدة(أزمة الشاعر في الغربة)، فهو وحيد مفرد، يبحث عن المفر، وإلى أين يتجه في فراره ليجد المكان الآمن الذي يبحث عنه؟ فالبحر يحيط من كل جانب، ومن وراء البحر أسوار بعضها وراء بعض، ومن ورائها حواجز أخرى من الأشواك والأفاعي والصخور والصحاري، كل هذه الجزئيات في الصورة يريد الشاعر أن يرسم لنا من خلالها صعوبة ظرفه في الغربة بعيدا عن عمان:[٢]

كلَّما فاضتْ بي الأشواقُ صاحَ اليأسُ بي: أينَ المفرْ؟
حولَكَ البحرُ
وحولَ البحرِ أشواكٌ وغيلانٌ وصخرْ
ومفازاتٌ وراءَ الشوكِ

ولنلاحظ أن الأشواق التي يحسّها الشاعر تجاه عمان مسبوقة بأداة الشرط "كلما"، بما تعطيه من معنى كثرة تكرار الحالة، تلحق بها جملة "فاضت بي الأشواق" بما في الفيض من معنى الامتلاء وعدم القدرة على استيعاب المزيد من هذه الأشواق، ولنلاحظ أيضا جملة جواب الشرط "صاح اليأس بي"؛ بما تعنيه من الملازمة بين فيض الأشواق وصياح اليأس به، وما يعنيه هذا الصياح من شدة الصوت الداعي إلى اليأس من إمكانية النّجاة من هذا الموقف الصعب، ثم إن هذه الأشواق الداخلية الملحة التي يعاني الشاعر لفحها في بلاد الغربة تعاونها وتقابلها "الأشواك" المختلطة بالغيلان والصخور والفيافي، بما بين كلمتي "الأشواق" التي تعتمل في نفس الشاعر نحو عمان والـــ"أشواك" المانعة من الوصول إليها من انسجام صوتي وافتراق معنوي وتعاون عليه فيما بينهما.

ويشعر العزازي بسبب هذا الحصار باليأس يتملكه، فتضيق عليه هذه الدوائر حتى ليكاد أن يختنق، فبعد أن سأل نفسه السؤال النظري "أين المفر؟" نجده يسأل نفسه سؤالا آخر أكثر إلحاحا وتحديدا يوحي بضرورة العمل والحركة: "أين تمضي؟"[٣] في هذا الخضم المتلاطم من المصاعب الداعية إلى اليأس؟ ولكن الشاعر يجيب متمردا على هذا اليأس: إنه يمضي إلى عمان، فهي أمله المنشود، وفردوسه المأمول الذي يبحث عنه، ولنتنبّه إلى جمع الشاعر بين صورة الأندلس "الفردوس المفقود" وصورة عمان التي يفتقدها في هذا الظرف الصعب، التي تصبح المكان الذي يطرد اليأس المتسلل إلى نفسه، حتى لتبدو صورتها لديه بصورة المهرة العربية الأصيلة التي لم

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٥.
(٢) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤٥.
(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٥.

تزل تسرح في خياله وتمرح، وتضرب بحوافرها النجوم؛ فينير الشرر المتطاير منها ظلمات الغربة التي تلفه(١)؛ وبذلك تصبح عمان المكان المحدد في الواقع مكانا غير محدد في نفس الشاعر، كما تصبحُ الضفةَ الأخرى التي يَعْبُرُ النهر إليها؛ ليتخلص من مصاعبه التي يعانيها؛ فيشعر في كنفها بالأمان:(٢)

خسِئَ اليأسُ
فما عمانُ إلاّ الوحيَ للفنِ والشعرْ
رغمَ أنفِ اليأسِ تبقى
في شعوري والنوى ضفةَ نهرْ
تُنْبِتُ الدفلى
ويبقى البعدُ عنها كبقاءِ الموتِ مرّْ

وفي صورة شعرية أخرى يحاول الشاعر أن يظهر مشاعره المعبرة عن قسوة اغترابه عن عمان، التي يصورها من خلال قصة شعرية يوجه فيها حديثه إلى عصفور يحطُّ على غصن شجرة، يحذره فيها من الغربة وآلامها - وهو الذي خبرها - وكأني به ذلك العصفور الذي نصحه بعدم الاغتراب، فلما لم يسمع له نصحا - على الرغم من توسله إليه في ذلك - بدأ برسم صورة الغربة القاتلة التي يحسها، إن هذه التجربة قد حركت الشاعر، وأتاحت له إمكانية السرد الشعري والنجوى الداخلية؛ ما ساعده على التعبير عما يحسه من ألم دفين يعانيه في بلاد الاغتراب، عبر عنه من خلال أساليب جملة الطلب التي استعملها كثيرا في قصيدة "العصفور المهاجر"، إن الشاعر عندما يسقط تجربته على ذلك الطائر يشعرنا بالألم في تجربة الغربة عامة وفي تجربته الخاصة، فهو يحس فيها بالوحده والوحشة والانعزال، والإنسان إذا اغترب وانفرد فكرَّ وتوهم وتخيل واستوحش، وتمثل له الشيءُ الصغير في صورته الكبيرة، وارتاب من كل شيء، فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع(٣)، فكيف إذا كان هذا الإنسان شاعرا مرهف الحس؟! والموضوع الغربة وما توحي به من آلام وأحزان في بلاد الاغتراب، يقول:(٤)

---

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص١٥.

(٢) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤٥.

(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني(ت١٥٠هـ//٧٦٧م-٢٥٥هـ//٨٦٨م)، **الحيوان**، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، ط٣، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ١٩٦٩م، ج٦ص٢٥٠، وابن قتيبة، محمد بن عبدالله بن مسلم بن قتيبة(ت٢١٣هـ//٨٢٨م- ٢٧٦هـ//٨٩٨م)، **تأويل مشكل القرآن**، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، [القاهرة]، ١٩٥٤، ص٨٧.

(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٣.

كلَّما حطَّ على الأغصـــ	انِ عصفورٌ مهـــاجرْ
أنشبتْ ذكراكَ في عيـــ	ـنِي وفي قلبي الأظافرْ
فأصلي في خشوعٍ	لا تهاجرْ لا تسافرْ
طائرَ الأيكِ، ألمْ تشـــ	ـعرْ بقلبِ الغصنِ طائرْ؟!
جزعُ الغربةِ كالطعـــ	ـنِ بأسنـــانِ الخناجـــرْ
فتمهلْ، إنَّ دمعَ الـــ	ـغصنِ في عينـــيهِ حائرْ
علَّهُ يملأُ من ريـــ	ـشِ جناحيْكَ النـــواظرْ

وإضافة إلى شعور الشاعر بالغربة المكانية فقد كان يشعر أيضا بالغربة الحضارية في أوروبا، فهي حضارة تتمثل فيها سطوة المادة على المبادئ والقيم، في حين يرى الشاعر حضارته العربية الإسلامية حضارة مليئة بالمبادئ السامية والقيم النبيلة؛ ما يدعوه إلى الفخر بمهد هذه الحضارة، الذي ظهرت في رحابه الرسالات السماوية، وكم تمنى الشاعر العودة إلى الوطن بعد هذه الغربة القاسية! "كم اشرأبت إلى أرجائه عنقي!"، بما في "كم" من التكثير الدال على شدة الشعور بالغربة بعيدا عنه، وعلى شدة الرغبة في العودة إليه، حتى أنه ليتمنى أنه لم يغادره، "فليت البين لم يكن"[(١)]، مستعملا "ليت" لتمني ما يستحيل تَحَقُّقُه[(٢)]، بما يرافق ذلك من إحساس داخلي مليء بالمرارة والحزن واليأس، يقول:[(٣)]

أنا الذي هاجني شوقي إلى وطني	أباحَ للسهدِ عيني ثمَّ للشجنِ
كمْ اشرأبتْ إلى أرجائِه عُنُقي!	وجالَ في خاطري وانبثَّ في أذني!
ثرى تباركَ بالإسراءِ وانبعثتْ	منْهُ الرسالاتُ تهدي عابدَ الوثنِ
تمضي الليالي وأحلامي محلِّقَةٌ	إلى رباهُ فليتَ البينَ لمْ يكنِ

لقد كان شعر العزازي تجاه عمان إضاءات مهمة معبرة عن نفسه المعذبة بالغربة، التي أحسَّ بسببها بعذاب الحرمان، وهو الذي كان يأمل أن يعود إليها بعد طول "البين" كما ذكرنا آنفا، بما في البين من البعد والشقاء، ويبدو أن مثل هذا الشعور قد ألجأه إلى استعمال أدوات النداء متألما

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٥، وراجع قصيدة " أين المفر؟ "، حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤٥.

(٢) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية: قراءة أخرى**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٨٠، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد عبدالمطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٥.

أو شاكيا أو داعيا الله أن يخلصه من هذا البين، وما ترتب عليه من شقاء تملّكه، بل إنه ليسمّي إحدى قصائده "حرمان"، يردد فيها جملا تحمل هذا المعنى، الدال على الفقد والخسران: "يا لَحرمانِك!، حرمتْ عيناي منها، وعذابُ العين في حرمانها"، ومن الغريب أن الشاعر لا يشعر وهو في الغربة أنه يفتقد أحدا أو شيئا، وإنما هو يفقد عمان وحدها:(١)

يا لَحرمانِك لمّا لمْ تَعُدْ بعدَ هذا البينِ من سكانِها!
حُرمتْ عيناي منها زمنا وعذابُ العينِ في حرمانِها

إن إحساس الشاعر الشديد بهذه الغربة - المكانية والحضارية - قد ساعد على تألق شعره في عمان، وعلى زيادة إحساسه بالاشتعال العاطفي تجاهها، والغريب عامة لا يتصرف بكامل اختياره في المكان أو الزمان أو المواقف، فهو لا يملك مثل هذه الإمكانية، بل إنه يبقى يحسُّ بالانفصام عن محيطه(٢) المكاني والحضاري، ولا بد من التنبيه إلى أن اغترابَ العزازي اغترابٌ اضطرته إليه الظروف التي لم تساعده على العودة، فظل يسكن مدنا يجد فيها جسده، في حين كانت روحه تسكن عمان مطمئنة هانئة، ترفرف فوق جبالها، وتدرج فرحة مرحة في ملاعب صباه فيها، يشعر تجاهها بشعور الإنسان تجاه بيته الأول، وتجاه المكان الذي يحس في جنباته بالحماية، التي لا توفرها له الأمكنة الأخرى، يقول:(٣)

أين الروابي التي كانتْ ملاعبَنا؟ وما لرهطِ الصبا لم يأتِ جذلانا؟!
وأينَ منْكَ بنو الأردنِ إنْ قصدوا تسابقوا للعلى شيبا وشبانا

إن إحساس الإنسان بالمكان يزداد حدة عندما يقع في ظروف صعبة، كأن يصاب بمرض أو يزج في سجن وما إلى ذلك من ظروف صعبة أخرى(٤)، وقد تعاورت على العزازي - في

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣٧.

(٢) إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط٢، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٢، ص١١١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣، ينطبق على العزازي في هذه الحالة قول الشاعر:

جسمي معي غيرَ أن الروحَ عندكُمُ فالجسمُ في غربةٍ والروحُ في الوطنِ
فليعجبْ الناسُ منّي أنَّ لي بدنا لا روحَ فيهِ ولي روحٌ بلا بدنِ

ابن المرزبان، محمد بن سهل بن المرزبان الكرخي البغدادي(ق٤هـ//١٠م)، **الحنين إلى الأوطان**، تحقيق جليل العطيّة، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٨م، ص٨٦، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن المرزبان، الحنين إلى الأوطان.

(٤) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، **الشعر ومتغيرات المرحلة " الشعر والتراث ": التراث والرؤية الشعرية للواقع**، دار الشؤون الثقافية – وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص٥١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث".

غربته – انكسارات الأمة والأمراض الكثيرة والظروف القاسية؛ فكانت نفسه متألمة كسيرة، والغربة بطبيعتها ذلة، فإن صاحبتها قلة أو رافقتها علة فإن نفس الإنسان فيها لتمتلئ بالألم والحزن(١)، وإذا كان العزازي شديد الإحساس بعمان في الأصل، فكم سيكون إحساسه عندما توالت عليه الانكسارات العامة والخاصة واشتدت عليه وطأة المرض؟! وصعبت عليه الظروف؟! ومع ذلك فقد كانت عمان سبيل الشاعر إلى الخروج من كل هذه المصاعب والأزمات، فالشعر هو أداته للبوح والتطهير(٢)، والتخفف مما يعتمل في نفسه، فتتطهر نفسه من خلال الإبداع، ويرتاح -مؤقتا- عند البوح، وقد جاءت أشعار العزازي معبرة عن هذه المعاناة التي تمازجت فيها المرارة بالألم، التي لم يجد لها من علاج سوى عمان التي أضحت بحسنها وبهائها ووفائها علاجا لغربته ودواء لآلامه، تشيع في نفسه الآمال الجميلة، وتبلسم فيها الجراح الغائرة:(٣)

تشيعُ في النفسِ آمالا مثلّجةً في القيظِ، دافئةً في القرِّ والبردِ
تبلسمُ الجرحَ تأسوهُ وتبرئُهُ كما تداوي الهوى بالوصلِ والسّعْدِ

إن لغة الشعر تتصف بخروجها على النظام اللغوي المستخدم في الحياة اليومية، حيث تتوافر لها درجات من الانزياح تبعدها قليلا أو كثيرا عن اللغة النثرية العادية، ويكون الأمر أكثر وضوحا في حالة الشاعر المغترب، وذلك لزيادة إحساسه بأن الشعر هو مخرجه الوحيد للاتصال بالوطن، فعمان كما رآها العزازي في البيتين السابقين تبدو كالأماني الجميلة التي "تشيع في النفس آمالا "، وهي كالطبيبة التي " تبلسم الجرح، وتبرئه".

لم يكن شعور العزازي بالغربة عن عمان شعورا عابرا أحسّه فترة ثم بارحه لينسجم بعده مع المكان الجديد، وإنما كان شعورا دائما أحس به من أول اغترابه حتى وفاته بعيدا عنها؛ ما زاد في عمق علاقته بها، وما ساعده على التعبير عن أحاسيسه. لقد تعاون في شعر العزازي الإيقاع الموسيقي العام الذي يعطي الشعر من القوة ما يعوّضه عن قلة الدقة(٤) والتصريع(٥) الذي يساعد على خلق تلاحم بين شطري البيت الواحد وعلى تسهيل الدخول في الموضوع مباشرة، وإحداث

(١) ابن المرزبان، **الحنين إلى الأوطان**، ص٦٥.

(٢) محيي الدين صبحي، **دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٢، ص١٥، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محيي الدين صبحي، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٧.

(٤) فراي، نورثروب، **تشريح النقد**، ترجمة محمد عصفور، الجامعة الأردنية-عمادة ابحث العلمي، عمان، ١٩٩١، ص٣٥٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: فراي. نورثروب، تشريح النق

(٥) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٣، ٢٥، ٣١، ٣٧، ٤١، ٥٣، ٥٥، ٥٩، ٦٥، ٦٧، ٦٩، ٧٣، ٧٥، ٧٩.

إشباع التوقع لدى المتلقي[١] – مع إيقاع المعنى[٢] الذي شغلت معظمه عمان حتى صار إيقاع شعر العزازي بحق إيقاعَ عمان؛ وتبعا لذلك فقد كانت هذه الغربة مؤثرة في بنية القصيدة لديه، إذ اتسمت قصائده المعنية بها بالوحدة الموضوعية، فكانت كل قصيدة من قصائده مقصورة على موضوع واحد، كما اتسمت هذه القصائد بالوحدة النفسية، فالعزازي شاعر غنائي تنظم قصائدَه وحدةٌ نفسية واحدة.

**٤ - صورة الشوق إلى عمان:**

إن فرط شعور العزازي بالغربة عن عمان فقد أكثر في شعره من ترديد المفردات والعبارات الدالة على شوقه إليها[٣]، فالإحساس بالمكان إحساس أصيل وعميق في الوجدان البشري، خاصة إذا كان هذا المكان وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض، أو يرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا[٤]، ويلاحظ أن إحساس العزازي بالمكان أكبر من إحساسه بالزمان، الذي يرتبط عادة بمراحل العمر المختلفة، ما بين طفولة وصبا وشباب وكهولة وشيخوخة[٥]، فلكل مرحلة عمرية طبيعة أحاسيسها الخاصة، ويزداد ضغط هذا الزمان كلما تقدم العمر بالإنسان، إلا أن ما تجدر الإشارة إليه أن إحساس العزازي بعمان قد ظل متواصلا وقويا طوال مراحل حياته[٦].

ويتخيل الشاعر أحدا يأخذ عليه بعده عن عمان، ما يدعوه إلى استحلاف ابنته بأن تدافع عنه

---

(١) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل(ت٣٩٢هـ/١٠٠٤م)، **كتاب الصناعتين**، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢م.

(٢) فراي. نورثروب، **تشريح النقد**، ص٣٤١، وعزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ص٢٢٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.

(٤) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، ص٥١.

(٥) نبيلة إبراهيم، "خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين"، **فصول**، المجلد٩، العددان١-٢، ١٩٩٠، ص٤٩.

(٦) أكثر الشاعر من ذكر أشواقه إلى عمان في مواضع عديدة من ديوانه:

لله درُّك أشواقي التي نزعتْ    إلى ملاهي الصبا في موطن الفخرِ
إلى جباه أبيّات إلى خُلُقٍ    هو السنا من جباه الأنجم الزُهْرِ

حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٢.

فكمْ أمانٍ وأحلامٍ تدغدغهُ!    يميتها البينُ والأشواقُ تحييها

حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤١، وقال:

ويلي من الشوق ويلي من لواعجه!    ويلي من البين أشقتني به العللُ!

حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤٤، وقال:

لا تعذلوني على شوقٍ أكابده    فعشقها أزهدَ الأشواق في الزهْدِ

حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٧.

- بعد موته - إذا ما لائم لام أباها لاغترابه عنها، أو عاتب عتب عليه لفراقها، وبعد هذا الاستحلاف المؤكِّد على الطلب يأتي بجملة الأمر "قولي"، وجملة المبتدأ والخبر "أبي كانت الأشواق تحرقه"، فقد كان وقود هذه الأشواق وحطبها بل نيرانها، بما في النار من معنى الإحراق، وبما فيها من التعبير عن الشوق الذي يحرق أحشاء الشاعر، وبما فيها من بُعْد ديني يرتبط بمعني العقاب على ما اقترفه من ذنب لبعده عنها، ومعنى التطهير أو التكفير عن هذا الذنب الكبير، ثم إنه يسفح دموعه السخينة لتطهره هي أيضا ولتترجم أشواقه إليها، ولتشير إلى تحرُّقِه لرؤيتها، ويبدو الشاعر في الأبيات التالية وكأنه يكتب وصية من نوع خاص يضعها بين يدي ابنته داعيا إياها إلى الدفاع عن أبيها:(١)

بالله يا سلمى إذا ما عاتب عتبا    على الفراقِ ولم يعلمْ له سببا
قولي أبي كانت الأشواقُ تحرقُهُ    فكان في شوقِهِ النيرانَ والحطبا
وقد ترى الدمعَ في عينيهِ منبجسا    إذا ذَكَرْتَ الحمى والأربعَ انسكبا

ومن الملاحظ أن صورة شوق العزازي لعمان ليست مجالا للذكرى الساردة، أو معرضا للأطلال الدارسة، وإنما هي صورة تختلط فيها المشاعر الداعية إلى الفخر بالماضي والحاضر، وإلى الأمل بالمستقبل، وهو بتصويره لها بهذا الشكل ينطلق من الإحساس الذي يُشْعِرُهُ بلذة الاستسلام لصورتها الجميلة المرتسمة في خياله، ومن المعروف أن الذكرى الجميلة أو خلق صورة جميلة تشبه الصورة المسترجعة الجميلة تجعل الشاعر يحس بحالة مشابهة لهذا الإحساس الجميل، فاقدا السيطرة عليها حتى وإن كان فاعلا في زمانها، فهو عندما يستذكر هذا الزمان، أو – كما قلنا - يصنعه بخياله بما يشبه حالة الاستذكار "يصبح...مسلوب القدرة "(٢) أمامه مستسلما له، فحالة الذكرى أو ما يشبهها إذا استبدت بالإنسان فإنها "تخضّه وتغيّره"(٣)، فيصبح أسيرا لحالة لا يقوى على مقاومتها، مع التأكيد مرة أخرى على أن صورة عمان لدى العزازي ليست ذكرى مسترجعة حقيقية، وإنما هي صورة مُبْدَعَة للحاضر والمستقبل يرسمها بوساطة خياله، وهو عندما يحس بمثل هذا الاستسلام أمامها تبدو أشواقه إليها متأجِّجة مستعرة:(٤)

يؤجِّجُ الشوقُ في عينيَّ نيرانا    ويورثُ القلبَ فوقَ الحزنِ أحزانا
قدْ ضلَّ حينا بأحشاءٍ ممزقةٍ    وتاهَ في سجرةِ العينينِ أحيانا

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٧٥-٧٦.
(٢) عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص٨.
(٣) انظر: عبدالرحمن منيف، **المصدر نفسه**، ص٧-٨.
(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣.

ولنلاحظ جمال صورة الشوق التي يرسمها الشاعر الآتي قسم كبير منها من جمال التوازي في البيتين السابقين، وحسن التقسيم بين شطريهما "يؤجج الشوق - ويورث القلب، في عينيَّ - فوق الحزن، نيرانا - أحزانا، قد ضل حينا – وتاه في سجرةٍ "، ما أعطى إيقاعا صوتيا يشعر بجمال الموسيقى في الأبيات وإيقاعا معنويا يشير إلى ما يحسّه الشاعر نحو عمان من أشواق وأحزان وضياع.

ويشعرنا العزازي في قصيدة "صبا عمان" بانتعاش روحه عندما يتخيل نفحات صباها تهب عليه؛ فيقول متشوقا مستسلما لتأثيرها: "اللَّـــ اااااا ـــهْ"، جاعلا الفتحة على اللام الثانية للفظ الجلالة ألفا طويلة، معبّرا من خلالها عن زيادة نشوته بعطرها، وارتياحه لعبيرها، ومرددا العبارة الدارجة على ألسنة أهلها "يا مَرْحَبَا وْيَا هَلا "، فهذه النسمة العليلة المنعشة التي يتخيلها تهب عليه من صوب عمان هي النسمة التي تشرح صدره وتفُرح قلبه، وقديما قيل: إن الإنسان " يتروَّحُ...بنسيم أرضه كما تتروّح الأرض الجدبة ببل القطر"[1]، فلا يعود الشاعر يحس بعطر أطيب من شذاها، ولا بنسيم أرق من صباها؛ وبذلك فقد جعل جمال صورة عمان التي يرسمها بجمال الرؤيا التي يحملها لها، والتوقع الذي يحسه تجاهها:[2]

هبّتْ عليكَ الصبَا من صوبِ عمانا    فقلتُ: اللَّـــ اااااا ـــهْ يرعاها ويرعانا
وقلتُ من نشوةٍ والصدرُ منشرحٌ    والقلبُ يرقصُ في عطفيْـــكَ فرحانا
"يا مَرْحَبَا وْيَا هَلا "، أكرمْ بمنْ نشرتْ    على الورى طيبَها رَوْحا ورَيْحَـــانا
وإنَّ عمانَ عندي روضــــةٌ أُنُفٌ    لو أقفرتْ بقيتْ روضاً وبستانا
ومَنْ بأنسامِها الرحمنُ أكرمَنــــــا    وبالشذى من عبيرِ الأهلِ حيّــــــانــا

ويصور الشاعر لنا دوام شوقه إلى عمان واستمرار تعلقه بها، ودوام طيرانه – بأحلامه - إليها، إن نام رآها في أحلامه، وإن استيقظ وفارقته صورتها ظل باكيا حزينا، ولنلاحظ أهمية تقديم شبه الجملة "لها" - في البيت الأول - على جملة الخبر "أطير"؛ ما يعني قوة هذه الأشواق، الـــ"مجنحة" التي تساعده على الوصول إليها بخياله، ولنلاحظ أيضا تكرار الجمل الشرطية "إن نمت ظلّ الحلم يقظانا، وإن صحوت جرى مجرى الدموع "؛ ما يعني ملازمتها له ملازمة جواب الشرط لفعله:[3]

---

(١) ابن المرزبان، **الحنين إلى الأوطان**، ص٤٠، والعسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل(ت٣٩٢هـ//١٠٠١م)، **ديوان المعاني**، بعناية الشيخ محمد عبدة والشيخ محمد محمود الشنقيطي، مكتبة القدسي، [القاهرة]، [ت]، ج٢ص١٨٨.

(٢) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٩-٨٠.

(٣) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٨١.

لها أطيرُ بأشـــــواقٍ مجنحةٍ إن نمتُ ظــلَّ بعيني الحلمُ يقظــانا
وإن صحوتُ جرى مجرى الدموعِ على خــديْ ليركبَ أشواقا وأشجــانا

وفي قصيدة "العصفور المهاجر" - التي أشرنا إلى بعض أبياتها سابقا - نرى الشاعر وقد يئس من استماع العصفور لنصائحهِ يحمِّله رسائله(١)، التي هي أشواقه ودموع عينيه المعبرة عنها، ولنا أن نسأل مَنْ المقصود بالضمير المتصل "الهاء"، المتكرر في شبه الجملة "له" في معظم أبيات القصيدة؟ "خذ له من دمعي المشتاق يا عصفور عبرة...خذ له من ضلعي المحروق والأحشاء جمرة...خذ له من تربة المغنى...ذرة"، إن المعنيّ بهذا الضمير هو عمان الغائبة عن العين الحاضرة في القلب، مؤكدا أنه لم يرتح إلى غيرها طوال فترة اغترابه عنها، هذه الفكرة التي كررها في شعره كما ذكرنا سابقا:(٢)

خذْ لَهُ من دمعيَ المشــ تاقَ يا عصفورُ عبرةْ
هتكتْ سرَّ جنوني في هوىً أكتمُ ســرّهْ
خذْ لَهُ من ضلعيَ المحــ روقِ والأحشاءِ جــمرةْ
والهدايا للذي غا بَ عن العينينِ نظرة
خذْ لَهُ من تربةِ المغـــــ نى وربعِ الأهلِ ذرةْ
علَّها تذكي بهِ الأشـــــ واقَ للأحبابِ مــــَــرَّةْ
فأنا والعينُ لمْ نأنـــــ سْ بهذا العُمْــرِ غيــرَه

وتتزاحم في شعر العزازي الصور الشعرية الرومانسية المعبرة عن الشوق والحنين(٣) إلى عمان، وعما يعانيه جرّاء بعده عنها من ضيق وعدم ارتياح، فلا يعود يرى مهربا من كل ذلك إلا إليها، فهي التي تحمل لديه كل المعاني السامية التي يحلم بها، والتي لا يجدها في غيرها، ويظل يقول القصائد لها بحنين الغائب المشتاق(٤)، ويَحْمِلُها معنى ساميا "يطير به شوقا إلى وطن"؛ ما يدعوه إلى الافتخار بها وبمواقفها، يقول مخاطبا زوجته باثّا أشواقه الحارة لعمان، التي يسميها

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٣.
(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٣.
(٣) محمد سمحان، **مقالات في الشعر الأردني المعاصر**، ص٥١.
(٤) يشبه الشاعر في ذلك محمد حسين هيكل، حيث كان يسدل ستائر نوافذ غرفته ويشعل المصابيح، كي لا تشغله أجواء باريس المحيطة عن صورة مصر التي يستحضرها أو يصنعها بخياله، كما كان يفعل الشيء ذاته عندما كان يكمل كتابة القصة في سويسرا أثناء العطلة الصيفية، محمد حسين هيكل، **زينب: أو مناظر وأخلاق ريفية**، [مقدمة الكاتب]، دار المعارف، [القاهرة]، [١٩٧٧]، ص١١.

غراما، يقول:[١]

يا أمَّ سلمى غرامُ الحرِّ يضنيهِ    البينُ أبعدَهُ والشوقُ يدنيهِ
معنىً يطيرُ به شوقا إلى وطنٍ    إلى نسورِ الحمى قد حلَّقتْ فيهِ

ولا أرى الحرَّ المغرم المضنى بحبه لها وبشوقه إليها إلا الشاعر نفسه المتحرِّر من غرام غيرها[٢]، المقصور حبه عليها.

ولكن أشواق الشاعر الممتزجة بالمرارة تزداد عندما يتعذر عليه القدوم إلى عمان[٣]، حيث رغب في زيارتها بعد فترة علاج قضاها في القاهرة مُرْسَلا من أطباء هولندا، فصوّر هذا الشوق الممتزج بالألم والمرارة في قصيدة "تأشيرة"، مستنكرا عدم السماح له بالقدوم إليها، كونه يحمل جنسية دولة أخرى، يحتاج حاملها إلى تأشيرة تمكنه من القدوم إلى الأردن – مع التنبيه إلى أن الشعر ليس وثائق تاريخية أو أحداث يومية عادية- طارحا في قصيدته سؤالا مرا يضاف إلى مرارات حياته: " ما للطريق إلى عمان موصدةٌ؟!"، وكان جوابه في الأبيات التالية ألما واستنكارا، مكرِّرا كلمة " كأنَّ "أو ما يسد مسدّها من كلمات أو معان أو أساليب توحي بالألم والاستنكار، وذلك في كل شطر من أشطر أبيات القصيدة تقريبا: "كأن عمان ما كانت لنا دارا!" وكأنها لم تكن برموش العين عالقة! وكأننا لم نشخص إليها قلبا وأبصارا!؛ وكأننا لم نشخص لها قلبا وأبصارا، و"كأنها ما أتتْ في الليلِ زائرة!" وكأننا لم نأتها في الحلم زوارا...إلخ، وبالتالي فإن منع الشاعر من تحقيق رغبته في القدوم إلى عمان قد استحال لديه تيارا شعريا متدفقا مليئا بالمشاعر الملتهبة، المسكوبة في أسلوب الاستفهام الإنكاري، الذي عبَّر من خلاله عن شعوره الذي تمازجت فيه الآلام بالأحزان، والأشواق بالاستنكار:[٤]

ما للطريقِ إلى عمانَ موصدةٌ؟!    كأنَّ عمانَ ما كانتْ لنا دارا!
ولمْ تكنْ برموشِ العينِ عالقةً!    ولا شخصْنا لها قلبا وأبصـــارا!
كأنها ما أتتْ في الليلِ زائرةً!    ولا أتينا لها في الحلمِ زوارا!
ولا اتخذنا من الأشواقِ طائرةً!    أو من حنينٍ إلى عمانَ طيار[٥]ا!
ولا حملناهُ ما بينَ الضلوعِ جوىً!    ولمْ نَلِدْ شوقنا كالغصنِ نوارا!

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.

(٢) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٥٣-٥٤.

(٣) وقد كان ذلك سنة ١٩٧٦م.

(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٧.

(٥) ترد صورة الطائرة والطيار في شعر العزازي في مواقع أخرى؛ ما يوحي بترسخ هذه الصورة القاسية في خياله، فهما اللذان يبعدانه عنها أو يقربانه منها، انظر مثلا: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٧٣.

ولا إذا مسَّنا الشوقُ القديمُ لها خِلنا المسافاتِ أشبارا وأفتارا!
كأنَّ هذا النوى ليسَ ابنَ زانيةٍ ولا مرارا لعنّــاهُ وتكـــرارا

ويزيد استنكاره لحرمانه فرصة القدوم إلى عمان فيتوجه بالخطاب إلى أهل الأردن عامة، جامعا بينه وبين عمان، جاعلا دموعه المسفوحة المعبرة عن تعلقه بها وشوقه إليها تأشيرته التي توصله إلى رحابها:(١)

يا ربعَنا في ربى الأردنِ معذرةً ما طابَ يومٌ بلا عمانَ بلْ جــارا
تأشيرتي سيدي في الخدِّ قدْ حُفِرَتْ بأدمــعِ الشــوقِ شطآنا وأنهارا

ويؤكد الشاعر صورة شوقه هذا فيزعم أن لسانه قد كرّر ادّعاء نسيانها، وأنّه زهد في الأشواق إليها، ولكنّ أشواقه ودموعه سرعان ما يكذّبان ادعاءه هذا، فيظل شوقه يلح عليه حتى يستحيل شعره تيارا معبرا عن عاطفة جميلة يحسها تجاهها، ودليلا على روح معذبة بالبعد عنها، حتى أنه ليدعو لها ولأيامه فيها بالسقيا؛ محبة وشوقا:(٢)

فكمْ زعمتُ بهذا البينِ مغتربا إني زهدتُ بشوقٍ قاصمٍ ظهري!
أقولُ لا مهجتي من شوقها احترقتْ ولا الحنينُ لكِ المدني من القبرِ
لله دركِ أشواقي التي نزحت إلى ملاهي الصبا في موطن الفخرِ
يكذِّبُ الشوقُ ما زلَّ اللسانُ بهِ ويفضحُ الدمعُ ما خبأتُ في الصدرِ
سقياً لعهدِكِ يا عمانُ إنَّ لنا فيضَ الدموعِ وفضحُ العذرِ بالعذرِ

ويدفع الشاعر عن نفسه تهمة النسيان هذه في قصيدة " سلوت عمان؟!" التي أشرنا إلى بعض أبياتها سابقا، فعندما تتهمه أمه بذلك نراه يكرر صيغا عديدة من الاستفهام الإنكاري، تارة بلا أداة، وتارات أخرى بأدوات عديدة(مَنْ، هل، ما، لما [التي أتت بصيغة[لِمْ] لضرورة الوزن الشعري)، يردُّ من خلال هذه الصيغ عن نفسه هذه التهمة، مصورا نفسه بالهائم بها، فكيف ينساها وهي إنسان العين وهوى النفس ومحبوبة القلب، التي يحلف بها وكأنها كتاب مقدس؟! إنه يكرر عدم استطاعته نسيانها، "لا...لا تطيق على سلوانها جلدا":(٣)

سلوتَ عمانَ؟! مَنْ يسلوكِ عمانُ؟! وهلْ لعينٍ بلا عمانَ إنسانُ؟!
وهلْ لنفسٍ إذا لمْ تهْوَها خَلَدٌ؟! وهلْ لقلبٍ عنْ الأحبابِ سلوانُ؟!

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٢٨.
(٢) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣١-٣٢.
(٣) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤١-٤٢.

وما لعيشِكَ مهما ذقتَ مِنْ رَغَدٍ طعمٌ وأنتَ بوادي الشوقِ هيمانُ؟
ولَمْ بعمان تؤلي دائما قسما كأنَّ عمان إنجيلٌ وقرآن
لا ... لا تطيقُ على سلوانِها جلداً سلوانُ عمانَ آلامٌ وأحزانُ

بل إن شوق العزازي ليوصله إلى حد تمني أن يكون قبره فيها؛ ليعود إلى حضنها، مثلما كان في حضنها أيام طفولته وصباه؛ فيكون حلمه بالرجوع إليها قد تحقق ولو بعد موته(١).

لقد بدت عمان في شعر العزازي فردوسا غادره ولم يستطع الرجوع إليه، فكانت صورتها صورة المدينة التي يشعر في كنفها بالتواصل والرحمة، ويحس عند فراقها بالألم والمرارة، ويعاني قساوة الغربة بعيدا عنها، وتباريح الأشواق نحوها، ومن الملاحظ أن شعر العزازي في عمان يحمل كثيرا من ميزات الشعر تاعربي في المهجر، الذي ينزع إلى الرومانسية(٢)، ويتصف البساطة والتهاب العواطف والارتباطا بالوطن والإحساس بعذاب الفراق وألم الغربة ولوعة الأشواق.

**ثانيا ــ البعد الوطني السياسي:**

النفس البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تتعدى هذه الحدود ممتدة خارجها(٣) متحدة بالمكان الذي تحبه وتنتمي إليه، وعلى قدر إحساس الإنسان بالمكان وارتباطه به يكون إحساسه بذاته، فالإنسان ليس محتاجا إلى مكان يستقر فيه فقط، وإنما هو محتاج إلى مكان يضرب فيه بجذوره، وتتأصل فيه هويته(٤). وطبيعةُ العلاقة بين الأديب والمكان سر من أسرار نجاح الأدب نفسه، وعامل من عوامل خلوده(٥)، وعندما يفقد الأدب هذه الخصوصية فإنه يفقد أصالته(٦)، وقد

(١) كان العزازي يحلم أن يدفن في ثرى الأردن، يقول في هذا الشأن:

يطير بي الشوقُ للأردن كل غدٍ على جناحٍ أوان بعدُ لم يئنِ
وما يحل غدي رغم الوعود به كأنما الغدُ لم يحفل به زمني
إني أعيشُ بحلمٍ لا يفارقني حتى تفارق روحي يومها بدني
أن تدفنوني إنْ حلَّ بي أجلي بطيبِ ذاكَ الثرى بشراكَ يا كفني

حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٢٥، فشابه حلمه بذلك حلم عرار(ت١٩٤٩م) الذي أوصى أن توارى "بعض أعظمه في تل إربد أو في سفح شيحان"، مصطفى وهبي التل(عرار)، **عشيات وادي اليابس**، جمع وتحقيق وتقديم زياد صالح الزعبي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨، ص٤١٤.

(٢) أحمد بسام ساعي، **حركة العربي في سورية**، ص٤٤١.

(٣) نبيلة إبراهيم، "خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين"، ص٤٩.

(٤) نبيلة إبراهيم، المرجع نفسه، ص٤٩.

(٥) فالقاهرة عند نجيب محفوظ أو عند أحمد عبد المعطي حجازي، وجيكور عند السياب، ودمشق أو بيروت عند نزار قباني، والأردن بقراه ومدنه عند عرار كلها أمكنه خاصة عني بها هؤلاء الأدباء والشعراء وظهرت من خلال أعمالهم طبيعةُ علاقتهم بها.

(٦) باشلار. جاستون، **جماليات المكان**، ص٦.

وعى العزازي نفسه هذا الأمر، فجعل المكان الخاص بؤرة أُولى تنداح منها دوائر أوسع قد يمر بها الشاعر في مراحل حياته الشعرية اللاحقة، فنجده يقول في هذا المكان الخاص: "وإني لا أعتذر...حين أزعم أن الأدب لا يكون وطنيا دون أن يكون محليا، ولا يكون قوميا – أو حتى عالميا - دون أن يكون قبل ذلك إقليميا"[١]، إن العزازي لا يقصد الإقليمية بمفهومها الضيق المرفوض، وإنما يقصد به الانتماء إلى المكان الخاص الذي يتفاعل معه الشاعر وينتمي إليه، والذي سماه ابن خلدون "العصبية"، التي عدّها أساسا لقيام الدولة واستمرارها[٢]، فذِكْرُ المكان في الأعمال الأدبية ليس انغلاقا ولا تعصّبا، وإنما هو خصوصية خاصة تشير إلى طبيعة علاقة الأديب به، وإلى كونه عنصرا مهما في عالمية الأدب[٣].

والعزازي عندما يذكر عمان باعتبارها المكان الأثير لديه فإنه يذكّرنا بأن لكل واحد منا مكانه الخاص، وأن كلا منا يتذكر بيت طفولته الأول[٤] الذي نُقش في النفس أيام الطفولة والصبا؛ فعمان هي بيتُ طفولة الشاعر ومدارج صباه، وسكنه الذي يجد فيه السكينة، ومدينته التي يحس أنها تحقق طموحه في القيم والرؤى السياسية والوطنية؛ وبسبب هذه المكانة العالية التي يكنها الشاعر لها فإنها تأخذ لديه ملامح المكان الخاص، الذي يبدع في تصويره؛ وبناءً على هذا الإحساس فإن العزازي لم يعش صراعا بين مكانين، أو بين مدينتين، أو بين مدينة وقرية شأنَ كثير من الشعراء العرب المعاصرين والمحدثين، فهي مكانه الذي يحبه، وهي مدينته وقريته في آن واحد، يحن إليها، ويلهج في ذكرها:[٥]

يا ربعَنا في ربا الأردنِ معذرةً ما طابَ يومٌ بلا عمانَ بلْ جارا
ولا سواها من البلدانِ يعجبُنا ولا هوى كهواها أشعلَ النارا

ويعود سبب هذا التعلق(الهوى) في جانب كبير منه إلى أن ظروفا خاصة ومستوى عاليا من العلاقة الوطنية السياسية قد ربطا بين الشاعر وعمان، مثله في ذلك مثل بعض الشعراء العرب المعاصرين الذين تعلقوا بمدنهم أو قراهم أو أوطانهم عامة على هذا الأساس؛ فكان جانب كبير من أسباب تعلقهم بها راجعا إلى أسباب وطنية سياسية، وغنيٌّ عن القول إنه لو لم يكن لهذا الموضوع

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص١٦.
(٢) انظر: ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد بن خلدون(٨٠٨هــ//١٤٠٥م)، **مقدمة ابن خلدون**، المكتبة العصرية، صيدا، ٢٠٠٣م، ص١٢٤-١٣١.
(٣) مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص١٦٩.
(٤) باشلار. جاستون، **جماليات المكان**، ص٦.
(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٨.

وقع معين في نفوسهم ما ظفر منهم بهذه العناية، فظروف الحياة التي يمارسونها والإطار الحضاري الذي يعيشـــون فيه وواقع التجربة التي يعانونها هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى كبير من الاهتمام لديهم(١).

والمكان في هذه الحالة ليس مجرد حيّز مرئي محدود المساحة، أو تركيب من عمارات وطرق وأسيجة، بل هو كيان من الفعل المعبِّر المحتوي على تاريخ ما أو معنى سياسي ما، وبذلك يصبح هذا المكان هوية تاريخية أو وطنية(٢) أو رمزا سياسيا، أو توجها يعبر عن هموم أمة وطموحاتها، ولا غرابة في ذلك فقد تصبح المدينة رمزا لفكرة أو لقضية(٣). ولم يخفَ على العزازي أن همُّ عمان - باعتبارها عاصمة آخر معاقل الثورة العربية الكبرى - لم يكن "صناعة وطن أردني"(٤) فقط، وإنما كان همُّها الأكبر صياغةَ قاعدة لتحرير بلاد الشام والمشرق العربي؛ لتكون نواة لوطن عربي كبير، ولنا في الأسماء التي أطلقت على الكيان السياسي الأردني أول تشكيله وعلى جيشه وعلى بعض مؤسساته خير دليل(٥)؛ ولذلك لم تقم في الأردن هوية وطنية خاصة كما في كل الأقطار العربية الأخرى(٦)، وقد أحس العزازي أن عمان قد كرست نفسَها لهذه الغاية السامية، مشيدا بأحد قادتها الداعين إلى وحدة الأمة على الرغم من كل الظروف الصعبة المحيطة بها، فهذا "باري القوس"(٧)، الحسين بن طلال يدعو إلى هذه الوحدة، وهو من يملك صفات القائد المؤهل لهذه المهمة، تواضعا وشرفا في النسب ومستوى عاليا في الطموح، يقول:(٨)

---

(١) عزالدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط٥، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤، ص٢٨٠، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.

(٢) ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٨، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي.

(٣) إبراهيم سعافين، "عمان في عيون العمانيين: الثقافة ودورها في تحديد هوية عمان كمدينة معاصرة"، **(عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران: أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧-٢٩ حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٣٣٠.

(٤) سليمان موسى، "عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية: شهادات: الشهادة الرابعة"، **(عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران: أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧ -٢٩ حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، [تعقيب السيد عبدالرؤوفالروابدة]، ص٥٢.

(٥) إمارة الشرق العربي، الجيش العربي، والاتحاد العربي( اتحاد المملكة الأردنية الهاشمية وجمهورية العراق سنة ١٩٥٨م).

(٦) سليمان موسى، " عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية: شهادات: الشهادة الرابعة "، [تعقيب السيد عبدالرؤوف الروابدة]، ص٥٢.

(٧) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٣.

(٨) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٢٣.

من كان سبط رسول الله حُقَّ له إن شاء أن يهب الدنيا وما فيـــــها
تسابق العُرْب للعلياء قلت لـــهم: هذا الحسين فأعطوا القوس باريـــها
فالهاشميون أعلى الناس منزلة وهم أقلّ الورى في هذه تيـــها

ولم يكن العزازي منعزلا عن هموم أمته، ولم يقدِّم – مِثْلُهُ مثل عمان - همومه الخاصة على همومها، فقد حضر سريعا إلى عمان بعد النكسة مباشرة ليطمئن عليها، وليقول فيها قصيدته "النكسة"(١)، التي مزج فيها بين رومانسيته الخاصة وشعوره بمرارة الانكسار من جهة وحزن عمان وأهلها من جهة أخرى، إنه يرى أن حزنها حزن من نوع خاص، فهو حزن من بذل ما بوسعه ولكنه يدرك أنه لا يستطيع أن يكفَّ عن أمته كل الأذى؛ ومن الملاحظ أن حزن الشاعر في هذا الموقف مثل حزن معظم شعراء المدرسة الرومانسية العربية(٢) الذين أصيبوا بهول هذه النكسة، ولكن ما تجدر الإشارة إليه أن رومانسية العزازي لم تكن رومانسية متقوقعة، وإنما كانت رومانسية منفتحة، وجَّهها حبا لعمان وأهلها، ودعوةً إلى الخروج من ظروف النكسة وانكساراتها، فقد كانت "سنوات ما بعد الحرب صعبة في مختلف النواحي، وكانت عمان حزينة تعاني من آثار[ها]"(٣)، وبفضل موقف العزازي هذا فإنه لم ير ما يدعوه إلى التلوّم أو جلد الذات(٤)، وإنما رأى في عمان

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٧-٦٨، وعبد الرحمن ياغي، **البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن[ ١٩٦٧ - ١٩٨٥ ]**، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٧، ص١١١.

(٢) كإبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل...إلخ، الذين امتزجت رومانسياتهم بظروفهم الخاصة وبطبيعة نفسياتهم.

(٣) رجا العيسى، "عمان في عيون العمانيين: عمان...الصحافة والنشر: شهادات: الشهادة الأولى"، **عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران:أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧ -٢٩ حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٦٦.

(٤) شأن عبدالوهاب البياتي الذي أسرف في جلد الذات، والحملة على الأمة في قصيدة "بكائية على شمس حزيران"، انظر: عبدالوهاب البياتي، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٥، ج٢ص١٠٥-١٠٨، التي ألقاها في دمشق، مطلع شباط سنة١٩٦٩م، مهديا إياها إلى ذكرى زكي الأرسوزي. محيي الدين صبحي، **دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر**، ص١٩، وفي قصيدته الأخرى "عيون الكلاب الميتة". انظر: عبدالوهاب البياتي، **المصدر نفسه**، ج٢ص١٠١-١٠٢، وشأن نزار قباني الذي سلك الأسلوب نفسه في جلد الذات، فكانت قصيدته "هوامش على دفتر النكسة". انظر: نزار قباني، **الأعمال السياسية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٨١، ج٣ص٦٩٨-٧٠٤، وقد صدمت النكسة العزازي كغيره من الشعراء العرب، وأثارت مرارته، ولكنها لم تدفعه إلى سلوك سبيل اتهامية، ولم توصله إلى جلد الذات، والتوبيخ والتقريع، ولم توصله إلى يأس البياتي وقنوط قباني، بل إنه ظل متمسكا بالأمل على الرغم من هول الصدمة، وإدراكه لواقع الأمة المهزومة أمام عدوها، وقد ظل يبث فيها العزم والأمل، وكان موقفه في ذلك مشابها لموقف شعراء الأرض المحتلة، الذين رأوا أن الاتصال بين الشاعر والشعب يؤدي "إلى تفهمه لأوضاع ذلك الشعب وتطلعاته معا، ومن ثم فلا بد أن يغدو أدبه نتيجة لذلك أحفل بالواقعية الإيجابية"، إحسان عباس، "أصابع حزيران والوعي الثوري"، **مَن الذي سرق النار: خطرات نقدية**، جمعتها وقدمت لها وداد القاضي، [ن]، بيروت، ١٩٨٠م، ص٢٤٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: إحسان عباس، "أصابع حزيران والوعي الثوري".

وفي مواقفها ما يدعوه إلى الأمل، فهي بصمودها تقدّم أنموذجا إيجابيا يمثّلُ الضمير الحقيقي للأمة، كما رأى فيها ما يحفز على رفع معنويات الناس "الذين امتلأت صدورهم بغبار الهزيمة"(١)، وقد صوّرها في قصيدته بصورة موحية، مزج فيها صورتها بصورة المرأة المكلومة، فكانت عمان كابية باكية، حزينة مطرقة، غارقة في مرارات النكسة، ولكنه في مقابل ذلك أشار إلى صورة برّها بوعدها في البذل، ووفائها بعهدها بالتضحية، رافضا ما يبدو عليها من حزن وألم، باثا فيها العزم والهمة "ماذا دهاك؟!، لا تطرقي أسفا، إن الجواد كبا"، وهذا نفَسٌ قوي يدعو العزازي الأمة من خلاله إلى التماسك والصمود، على الرغم من كل الصعوبات والأخطار التي تحيط بها وبالمنطقة كلها، فقد كانت "عمان مثل المدن الأخرى في المنطقة تنام على آخر نشرة أخبار وتستيقظ على أول نشرة"(٢)، بما تتضمنه الأوقات بين هذه النشرات من مخاطر وتهديدات، ولنلاحظ تقابل جانبي صورة عمان في الأبيات التالية من قصيدة "النكسة": حيث الإطراق والحزن الممتزج بالكمد والبكاء من جهة، و"أنت المجد، بل ذرى المجد، مخضوبة الكف، ما هذا النجيع سوى شهادة البذل، الجواد كبا" من جهة أخرى، هذا التقابل الذي يستند إلى جدلية التضاد النابعة من روح الشاعر الرافضة للنكسة ونتائجها وتداعياتها، يقول:(٣)

ماذا دهاكِ أراكِ اليومَ مطرقةً تمازجَ الحزنُ في عينيكِ بالكَمْدِ
مخضلةَ الرمشِ أنتِ المجدُ مذْ وجدتْ للمجدِ رايةُ عزٍّ، بلْ ذرى المَجْدِ
مخضوبةَ الكفِّ ما هذا النجيعُ سوى شهادةِ البذلِ منْ كفيكِ والصَّمْدِ
لا تطـــرقي أسفاً إنَّ الجوادَ كبا لكنَّهُ قدْ وفى بالوعدِ والعَهْدِ

وتكاد هذه القصيدة أن تكون شعرا نضاليا له فعل النضال ذاته في النفوس المكلومة(٤)، وبذلك فقد فكانت عمان بنضالها وتضحيتها أثيرة لديه، ومن البدهي أن المدينة إذا كانت بعدا لمعركة أو نضال أو طرفا في هذين البعدين فإنها لا تتمتع بتأييد الشعراء وحسب بل بحبهم أيضا(٥)، وهذا ما أحسه الشاعر تجاه عمان، فهي وإن بدت كابية باكية إلا أن الشاعر يرى ذلك مجرد كبوة جواد لا يلبث بعدها أن ينهض.

ولا بد من التأكيد على أن إحساس الإنسان بالمكان يزداد ويقوى إذا ما تعرض هذا المكان

---

(١) إحسان عباس، المرجع نفسه، ص٢٦٥.

(٢) عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص٢٤٣.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٨.

(٤) شاكر النابلسي، **مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: شاكر النابلسي، مجنون التراب.

(٥) مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص٢٤٣.

للخطر أو للفقد، أو إذا ما تعرض الإنسان نفسه لخطر مماثل، فيزيد تبعا لذلك حرصه على الارتباط به، أملا في الصمود أمام ذلك التهديد، وأكثر ما يشحذ هذا الإحساس ويقوّيه الكتابةُ عنه في بلاد الغربة[١]، فقد أكثر العزازي من ذكر عمان عندما تعرضت المنطقة كلها للخطر سنة ١٩٦٧، فكانت مجموعة من قصائده النكسة، بيض السرائر، الشبل"، فقد زاد إحساسه بها بشكل أكبر، كما أكثر من ذكرها عندما ذهب الالتهاب المفاجئ ببصره، فتراءت له صورتها كقميص يوسف، يلقى على وجهه فيرتد بصيرا، ولنلاحظ - وهو المأزوم بانكسارات الأمة وبمرضه واغترابه - إشارته إلى صورة عمان بروابيها الشامخة، وأهلها المتصفين بالنخوة، وكأنه يستنجد بها وبهم وقد حزبته الظروف القاسية: "أين الروابي؟ وما لرهط الصبا لم يأت؟"[٢]؛ وبذلك فصورة عمان ترتقي لدى الشاعر إلى مرتبة عالية حتى تصبح أملا يلقي إليه بقارب النجاة في بحر هذه الانكسارات، وخضم المرض والشقاء والغربة التي تكتنف الشاعر؛ فتستحيل عمان إلى أمل بالمستقبل المشرق، وإلى دواء لانكسارات نفسه ولأمراض جسمه:[٣]

ألقوا على عينيَ اليسرى إذا عميَتْ بثوبِ عمانَ إنَّ الشوقَ أضنـــانا
ترتدُ مبصرةً عينـــِي وسالمـــةً والأنفُ ينشقُ نسريناً وريحانا
أينَ الروابي التي كانتْ ملاعبَنا وما لرهطِ الصبا لم يأتِ جذلانا

**الثالث - البعد الجمالي:**

تمثّل هذا البعد من صورة عمان في شعر حسن بكر العزازي بصورة المرأة المحبوبة:

**صورة المرأة المحبوبة:**

ربط الشعراء العرب القدماء ذكر المرأة بذكر المكان، فالمقدمات الطللية غالبا ما يتبعها - أو يرتبط بها - ذكر المرأة، فهما جزءان يكادان أن يكونا مترابطين في بناء القصيدة العربية القديمة، بل إنهم قد أكثروا من ذكرها حتى صارت كلُ أشعارهم - في الجاهلية مثلا - قسيما لشعرهم الغزلي، وحتى صار شعرهم صفحتين، دوّنوا على إحداهما عواطفهم التي ابتعثها فيهم حبهم لها، وعلى الأخرى جمعوا كل أغراضهم الأخرى[٤]، ولكن العزازي جعل أغلب شعره صفحة

(١) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، ص٥١.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣.

(٤) شكري فيصل، **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: من أمرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة**، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٣.

واحدة خصصها لعمان. والشعراء - بشكل عام - يتميزون بطبيعة مزدوجة، يستثير أحد جانبيها انفعالات الحياة اليومية، في حين يستثير جانبها الآخر التأثيرات الجمالية[١]، والعزازي مثله مثل كل الشعراء يرتفع عن جزئيات الحياة اليومية العادية متعلقا بالجمال الكلي، صحيح أن الطبيعتين موجودتان معا في نفس الإنسان بشكل عام، ولكن الشاعر في العادة ينتصر للفن والجمال[٢]، ويبدو أن هذين القوسين الكبيرين من التأثيرات لم يتقاطعا في نفس العزازي؛ وذلك لإحساسه أن عمان تطغى على مؤثرات الحياة اليومية، فهي مؤثر فني جمالي كبير له في نفسه مكانة تمنعه من الانشغال بجزئيات هذه الحياة اليومية العادية؛ اللهم إلا ما ظهر من آلام غربته التي عاشها بعيدا عن عمان، وما ظهر لديه من إشارات إلى ما أصابه من انكسارات وأدواء أصيب بها؛ وبذلك فقد أصبحت عمان مؤثرة بجمالها، فبدت "حوراء" فاتنة، "يحرق حبها ويذيب"، فاعلة يداوي حسنها وبهاؤها جراح قلبه وأسقامَ بدنه، يقول العزازي مبينا مثل هذه الفاعلية لصورتها التي يرسمها:[٣]

تكفيكَ عمانُ التي لمّا تزلْ حوراءَ يحرقُ حبُّها ويذيبُ
تشفي العيونَ بحسنِها وبهائِها وتطبُّ قلباً ما شفاهُ طبيبُ

لقد كانت صورة عمان التي رسمها لها الشاعر مؤثرة فاعلةً تشبه في تأثيرها وفاعليتها فاعلية المرأة التي يرسم صورتها سعدي الشيرازي عندما يقول:[٤]

مَنْ هي الغادةُ التي حيثُ لاحتْ صنعتْ كلَّ هذهِ المعجزاتِ

وهي عند الشاعر محبوبته الوحيدة التي لا تشاركها في قلبه محبوبة أخرى، ولا يغنيه عن حبها حبُّ غيرها:[٥]

فدتْكِ عمانُ يومَ البأسِ أعينُنا ما كنتِ إلا هوىً للقلبِ مذْ كانا
لا ذكرُ عمانَ أغنى عن مودتِها ولا هوى الغيدِ عن عمانَ أغنانا

والشاعر في مزجه بين المرأة وعمان(المكان) يرتفع بالشعر الخاص إلى مستوى إنساني عام، أي أنه ينتقل به من الدائرة الخاصة الضيقة إلى الدائرة العالمية الأوسع، فيأخذ الشعر أصالته

(١) ولسون. كولن، **الشعر والصوفية**، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، [ن]، بيروت، ١٩٧٢، ص٢٢٤.
(٢) أحمد بسام ساعي، **حركة الشعر الحديث**، ص٤٤٠.
(٣) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٩-٤٠.
(٤) عبدالإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**: **الحداثة وتحليل النص**، المركزالثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص٦٨، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عبدالإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية.
(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٤.

وجزءا من قيمته من ديمومة المكان الذي ربط الشاعر بينه وبين المرأة[١] في بعض صفاتها، وهي كذلك عندما تلتحم بالمكان فإنها تنعتق من ذاتها وتذوب فيه؛ فتكتسب بذلك صفة الخلود[٢]، وتذوب الملامح الذاتية للعاطفة في العاطفة الكبيرة، بما تعنيه من حب المكان، هذا الحب الذي ارتقى عند الشاعر إلى درجة التصوف[٣]، والعزازي عندما يتحدث عن جمال هذه المرأة المحبوبة فإنه يتحدث عن جمال عمان الذي ألقاه على هذه المرأة، والذي صوّره جمالا طبيعيا فاتنا، حتى إنها لتبدو بحسنها غزالا بريا شاردا، يدلُّ بجماله على أقرانه، يتعطر بأريج زهورها، ويرتشف الرحيق من هناءة العيش فيها، فيبدو أثر هذا الهناء في ثغره شهدا طيب المذاق:[٤]

وأعدْ ذكرى غزالٍ شادنٍ تــاهَ بالحســن على غزلانِها
عَبَقُ الطيبِ على أردانِهِ مِنْ أريجِ الزهرِ في بستانِها
ومذاقُ الشهدِ في مبسمِهِ مِنْ رحيقِ العيشِ في أحضانِها

بل إن جمالها ليفوق جمال كل الحسان سحرا ورقة ونضارة، ما يدفعهن إلى أن يسألنها - متعجبات - عن سر جمالها، وعن سبب خلوده:[٥]

أكلُّ فاتنةٍ تمضي تقولُ لها يا سحرَ عمانَ ما أبقاكَ ريّانا!
وكلُّ خصرٍ غزاليٍ تظنُّ بِهِ من رقّةِ الناسِ في عمانَ ألوانا

وقد لا تكون عمان آنذاك جميلة في الواقع بالقدر الذي تبدو عليه صورتها عند العزازي، ولكن شعوره تجاهها هو الذي يسبغ عليها هذا القدر من الجمال الفاتن، فالجمال عنده أمر نفسي داخلي يلبسه إياها ثوبا سابغا، فهو " لا يرى جمالا يفوق جمال عمان"[٦]، ولا حسنا يفوق حسنها، وقد برع الشاعر في المزج بين جمال المرأة وجمالها، حيث أوجد بينهما علاقة تجاوزت المرأةَ(أداة التوصيل) إلى حدود أوسع، فأضحت عمان هي الهدف الذي ترسمه صورة الشاعر، معبرا بذلك عن تجربة خاصة تجاهها، فجاءت أشعاره تدور بين ذاته الشاعرة ومدينته المحبوبة، هاتان الذاتان اللتان اتحدتا معا، فكان بين الشاعر وعمان حب لم تنله محبوبة من حبيبها، يكتفي الشاعر بحبها عن حب " ليلى الشركسية "، التي انقشعت صورة جمالها من خياله أمام جمال صورة عمان انقشاع

(١) البا مرسيا، **المقدَّس والمدنَّس**، ترجمة عبدالهادي عباس، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٨، ص١٠٧.
(٢) شاكر النابلسي، **مجنون التراب**، ص٤٦٧.
(٣) رناد الخطيب، **عمان في عيون الشعراء**، ص٥٧.
(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٧.
(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٤.
(٦) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، [مقدمة روكس بن زائد العزيزي]، ص٩.

الغيوم بعد أن ألقت ماءها: (١)

دعْ عنك ليلى الشركسية إنها     مثل الغمام أذابه الشؤبوب
تكفيك عمان التي لمّا تزل     حوراء يحرق حبها ويذيب

وقد بدت عمان لدى العزازي المثل الأعلى للمرأة المحبوبة، فهي المنافسة المنتصرة في حبه لها، المستحوذة على قلبه دون سائر النساء، يجري حبها في قلبه وعروقه، حبا جامحا إذا التقاها، وشوقا حارقا إذا ابتعد عنها:(٢)

ألفيته بفؤادي طائشا ودمي     لما التقينا وفي جفني إذا رحلوا
وما ندمت على نار يؤججها     في مقلتي وفي الأحشاء تشتعل

ويبدو حبها في قلب العزازي فوق حب كل محبوبات الشعراء، فنجده في قصيدة "شكاية"(٣) يجعل الهوى والغواني حزبا واحدا وفريقا مقابلا له ولمحبوبته عمان، ويصور الهوى يلومه على حبها دون غيرها من النساء، كما يصور هذا الهوى يشتكيه إلى الحسان؛ لغيرته من هواه لها، واقتصاره عليها، فيدعوه إلى أن يستبدل حب " ليلى، وسعدى " بحبها، فما كان جوابه إلاّ أن قال: هذا كلام "عذول كل زمان "، وإنه كان حريا بهذا العذول أن لا يتدخل في أمر هواه، فهو لعمان، يقصره عليها دون سواها من الغواني:(٤)

هوى الغواني اشتكاني     إلى المها والحِسانِ
يغارُ مما يــــراهُ     من عشقِنا للمغانــي
ومنْ حنينٍ لعما     نَ وهي أغلى الأمانــي
يقولُ: حبُّكَ ليلــى     بثغرِها الأقحوانــي
وجيدِ سعدى وقداً     كأنــَّهُ غصــنُ بــان
أشهى إليكَ وأحلى     من شــارعٍ ومبــاني
وما عليَّ فهــذا     عــذولُ كــلِّ زمــان
ما مُــسَّ يوماً بشوقٍ     لِمَرْبَــعٍ وجِنــان
قدْ كانَ أحرى بشاكي الــ     غرامِ حينَ دعانــي

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣٩.
(٢) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٥٥.
(٣) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٥٥.
(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٥.
(٤) انظر: حسن حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٥٥-٥٦.

ألاّ يطيـــــــلَ فهذا شأنُ الحســـــانِ وشانــــــي

ولما كان وجود المكان لدى العزازي وجودا داخليا نفسيا فقد نشطت حركة خياله في رسمها، فظهرت صورة عمان " المرأة المحبوبة " لديه على مستويات متعددة، فهي تارة حلم يراه في المنام، يصور لنا رغبات الشاعر المكبوتة، ويترجم موقفه منها الذي يرسمه لنا بوساطة اللغة، التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة: الأولى مادية ترتبط بالألفاظ وأصولها الحسية، والأخرى غير مادية تشتمل على نظام من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني، ولكن المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بوساطة اللغة على نحو يجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض معه، ولكنه على الرغم من ذلك يبقى واقعا محتملا، إذ أن جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حُلْمي يتخذ أشكالا لا حصر لها، يصل إليها الخيال اللغوي فيما يمكن أن يسمى جماليات اللغة وجماليات الخيال(١)، يقول:(٢)

وما لعمانَ تأتي خلسةً حُلماً كظبيِ ناعورَ لمّا كانَ يَنْتَحِلُ؟
شكلَ النساءِ وفي خديهِ من خفرٍ لونُ الورودِ وطعمُ المبسمِ العَسَلُ

وتبدو عمان لدى الشاعر طيفا تجود به الليالي حينا، ولكنها تبخل به أحيان أخرى، وهذا ما يسبب شقاءه، فيتمنى تكرر هذه الزيارات على الرغم من كونها خيالا كاذبا، وكأن دوام زيارة هذا الطيف يزيل ما يحسه من وحشة الغربة، وما يشعر به من توتر لا يجد له ما يخففه سوى صورة طيفها، ثم أن الشاعر لا يسمع في زيارة طيفها عاذلا، بل إنه ليفرح به يزوره فرحَ يعقوب بقميص يوسف، وكأن عمان هي الغائبة المغتربة التي ينتظر الشاعر عودتها؛ وبذلك فالشاعر لا يعود يفرِّق بين بعده عنها وبعدها عنه، وعودته إليها وعودتها إليه، ولنلاحظ أن هذا الطيف يتشخص لديه في صورعديدة يصنعها عندما ينيم بصره فتستيقظ بشكل أكبر بصيرته، فتبدو هذه المرأة المحبوبة المتخيلة معادلا لصورة عمان، وخُيل لنا ونحن نقرأ شعره فيها أنها "فتاة حسناء يستحضر طيفها"(٣)، أو أنها الأمل المتجسد بصورة "قميص يوسف"؛ أملا في استرجاع بصره الذي فقده، أو استرجاع عمان التي يفتقدها، ولننعم النظر في صيغ الجمل التي ترد فيها صورة طيف عمان في الأبيات التالية، لنجد أنها صيغ خطاب قريب "وجلبن طيفكِ، يا ضيفَ جفني، أنتَ القميص"؛ ما يدل بشكل واضح على قربها منه، فابتعاد الشاعر عن عمان لم يقلل من قيمتها في نفسه، فقد ظلت هذه القيمة

(١) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، ص٥١.
(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٣.
(٣) محمد سمحان، **مقالات في الشعر الأردني المعاصر**، ص٥١.

نامية متنامية حتى ملكت هذه النفس، وظل يعيش في الغربة وطنا لغويا يبنيه قصائد وأشعارا، ولا بد أن ننبه إلى أن حلم الغفوة لا يكفي حاجة الشاعر في توكيد ذاته وتحقيق رغباته على النحو الذي يريد في رسم صورة عمان، فمثل هذا الحلم يسلب الشاعر إرادته، ويجعله متفرجا على نسخة له خرجت عن طوعه وإرادته، أما حلم اليقظة وطيف الخيال فإن صاحبهما يحلم واعيا، وهو حاضر في هذا النوع من الأحلام، قادر على تحويلها إلى عمل فني جميل جمال التوقع(١)، يقول:(٢)

عَمْرُ الليالي قدْ أطلْنَ صبابتي وقصفْنَ عودَ صباي وهو رطيبُ
وجلبْنَ طيفَكِ سارياً وأخذنْهُ والشمسُ تشرقُ تارةً وتغيبُ
يا ضيفَ جفني لا عدمْتُ نزولَكُمْ حتّى وأنتَ الزائرُ المكذوبُ
أنتَ القميصُ وقدْ أتى من يوسفٍ وأنا بفرحةِ لثمِهِ يعقوبُ
أخزيتُ فيكَ عواذلي وطردتُهُمْ طردَ النعاجِ عدا عليها الذيبُ

وهذا الطيف المتخيل يزوره ليلا، وهذا مناخ مناسب لزيارته، حيث يخلو الشاعر بنفسه، وهو يزوره "على غرة"، و "على جناح من الأشواق"، متجسدا بصورة محبوبة "تجر أذيالها ميساً وغطرفة"، حتى لنجده من فرط حسنها حائرا فيها، متسائلا عن ماهيتها أهي حورية من حوريات الجنة أم إنسانة من بني البشر، فيبدو جمال صورة عمان جمالا غير مألوف مثلما هو جمال طيفها؛ ما يحدث لديه القدر الكبير من الدهشة والمفاجأة:(٣)

تأتي على غِرةٍ في الليلِ مدلجةً وأطيبُ الوصلِ ما يأتي بلا وَعْد
على جناحٍ من الأشواقِ طائرةً يوري ويقدحُ في تشبيبِها زِنْدي
تجرُّ أذيالَها ميساً وغطرفةً فتسلبُ اللبَّ من حسنٍ ومن رَأْدِ
أأنتِ إنسيةٌ في الخُلْدِ مربعُها أمْ أنتِ حوريةٌ من جنةِ الخُلدِ

ولم تبدُ صورة عمان المحبوبة عند الشاعر صورة مادية حسيّة وإنما أتت صورة معنوية مثالية؛ وبذلك فقد انعتق الشاعر من وصف المكان المادي – كما أسلفنا - واتجه إلى وصف المكان المثالي، فكانت صورتها صورة المرأة المحبوبة التي يشعر تجاهها بالود والحنان، وليست صورة المرأة المعشوقة المشتهاة، فصورة عمان المحبوبة لدى الشاعر من نوع مختلف، فهي " شيٌ...ثانٍ"،

---

(١) انظر: عبدالإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**، ص٦٠-٦١.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٩.

(٣) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٧-٦٨، وانظر مثل هذه الصورة في: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣٥.

حتى لتكاد أن تكون جزءا من قلبه، فهي من "الجوانح، حتى حسبتها من جناني، وحسنها غير فانِ"، لا يؤثر فيه مرُّ الزمان، وكأنه جمال تمثال صنعته يد فنان بارع:[(١)]

وإن عمـــانَ شيٌ قبـلَ الأوانسِ ثانِ
عشقـتُها بحنيـني غنيتـُـها بلســاني
وبالجوانـحِ حتـى حسبتُها من جنـاني
فلا تقارنُ طبـعاً بزينـــةِ النسـوان
فهنَّ يذبلْنَ يومـاً وحسنـُـها غيرُ فانِ

وقد ظهرت صورة عمان(المرأة المحبوبة) لدى الشاعر صورة كليّة غير مجزأٍ بعضها عن بعض، فلم تبد صورتها أجزاء وتفاريق، بحيث تكون هذه الأجزاء غاية في ذاتها، ولم يتعد الشاعر حدود الحشمة في تصوير مظاهر جمالها، بل إن شعره فيها ليحمل صفات الشعر العذري، وإن ورد مصطلح قد يوحي بغير ذلك كالعشق مثلا، فإن الشاعر يقصد به الحب السامي وليس العشق المتبذِّل، أما ما أورده من إشارات سريعة إلى بعض الأجزاء التي قد تبدو وكأنها تفصيلية كالقد والخصر والعنق والثغر، فهي أجزاء في كل واحد متكامل، ترسم لها صورة كلية متكاملة، فالشاعر معنيٌّ بجمع أجزاء الصورة، وببث الروح فيها، وليس بتفريقها أجزاء منفصل بعضها عن بعض.

كما بدت صورة عمان المرأة المحبوبة صورة ريفية - شبيهة بصورة المرأة الريفية - ذات الجمال الطبيعي، مثلما كانت صورتها في أذهان الناس صورة القرية الريفية الوادعة، الواقعة على عين ماء جارية في وادٍ صغير، المتصلة بريفها المحيط بها، فجاءت صورتها لدى الشاعر مرسومة بأسلوب شعري بعيد عن التزويق اللفظي، فلم يعن الشاعر في تصويرها بضروب البديع وغيره من المحسنات، التي ينشغل المتلقي بها عن جمال الصورة الحقيقي[(٢)].

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه** ، ص٥٦-٥٧.

(٢) انظر مثل هذه الصورة في قصيدة "حرمان"، حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٧، وقد اتجه العزازي - كما أسلفنا – نحو الطبيعة للتعبير عن إحساسه الجميل تجاه عمان، وهذا ديدن الشعراء الرومانسيين،والشاعر باتجاهه إلى الريف والطبيعة في تصويره لعمان يعبر عن تعلقه بها وعن محبته الصادقة لها، والمحبة تتحد تقليديا مع تجربة المناظر الطبيعية، في حين يصلح الوسط المدني لنشاط العشق والتبذل، غايي إدوارد، "المدينة في شعر زماننا"، ص٢١٢، وقد لا تكون عمان مدينة ورود وزهور كمدن هولندا التي يعيش فيها الشاعر، ولكن العزازي أغنى المكان الفقير في هذا الشأن بإحساسه الغني بالجمال، بغض النظر عن فقره أو غناه الحقيقيين، فبقيت عمان بعبيرها كابتسامة الطفل البريئة، أو كنفحة الورد الشذية، تشيع في نفسه الأمل، وتشعره بدفء الروح الذي لا يجده في غيرها:

عمانُ نفحةُ طيبٍ من شذى الوردِ مثلُ ابتسامةِ طفلٍ آنَ في المهدِ

حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٧، وبسبب هذا الإحساس الجميل الذي يحسه الشاعر تجاه عمان فإنه لم ير إلا جمالها، فلم يوجه الشاعر نظره نحو الأرض البور أو جدران الإسمنت أو مساحات الإسفلت:

أما تمثّلتها روضا ونفحتَهُ تلهو بأرجائِهِ ريمٌ وغزلانُ

حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤٢.

**الخاتمة:**

كانت عمان عند العزازي مدينة استثنائية، يلهج بذكرها، ويلجأ إليها عندما تشتد به الحالات النفسية العميقة الناتجة عن انكسارات الأمة وخيبات الأمل التي أصابتها، وعن الظروف الصعبة التي اكتنفته والأمراض التي لازمته. وقد وظف الشاعر صورة عمان توظيفا ناجحا، فأصبحت مكانا تتداخل فيه صورتها التي يرسمها مع آماله التي يحلم بها وآلامه التي يحسها؛ فاشتبك معها في حالات نفسية خاصة كانت روحه وخياله هما اللذان يرسمان أبعاد هذه الصورة؛ وبذلك صارت عنده مكانا غير عادي، ومدينة تسكن الخيال والوجدان، وكانت محطة أولى في حياته ونهائية في رؤاه وأحلامه، كما كانت صورة من عالم مثالي تتحقق له فيها الحياة السعيدة، ولم يكن حلمه آخر المطاف إلا أن يدفن بعد موته في ثراها.

ولم تأتِ صورة عمان صورة جزئية أو عابرة لدى الشاعر، وإنما كانت الموضوع الأكبر الذي غلب على شعر ديوانه، تكاد أغلب قصائده أن تكون مقصورة عليها أو مشيرة إليها، بل إننا لنجده يستهلُّ بعض قصائده بها إذا أراد أن يقول شعرا في غيرها، كما نجده كذلك يذكر بعض ضواحيها أو بعض أمكنة أخرى من أرض الوطن الأوسع باعتبارها امتدادا لها أو صورة عنها، وما ذلك إلا رغبة منه في توسيع صورتها لتشمل أكبر جزء من الأردن، وقد حاول العزازي من خلال رسمه هذه الصورة المثالية لعمان أن يعيد إلى نفسه التوازن الذي يفتقده في مدن الاغتراب.

وقد تعددت جوانب صورة عمان في شعر العزازي لتعدد المثيرات التي دعته إلى القول فيها، ولتنوع تجاربه التي صدر عنها في قصائده، ولاختلاف مستويات الخيال عنده فيها، ولكن هذه الصور - على الرغم من ذلك لا تعدو أن تكون الصورة الكبيرة المفعمة بكل مشاعر المحبة والإعجاب والانتماء، المليئة بكل مظاهر الجمال، التي تبدو عمان فيها محبوبة لم يعجب الشاعر بغيرها، حتى بدت صورة مثالية غير مادية، وقد تجلت هذه الصورة في أبعاد ثلاثة: البعد الذاتي - وهو البعد الأوسع – الذي شمل عددا من جوانب صورتها لديه، فبدت صورة صلته الوثيقة بها، وصورة فراقه القاسي لها، وصورة مرارة الغربة التي عاناها بعيدا عنها، وصورة أشواقه التي أحسَّها تجاهها، كما بدت عمان بعدا سياسيا يبشر بالأمل الداعي إلى إزاحة الانكسار الذي أصاب الأمة سنة ١٩٦٧، وبدت أيضا بعدا جماليا تجلت فيه صورتها بصورة المرأة المحبوبة الجميلة. ونستطيع القول: إن البعدين السياسي الوطني والجمالي هما بعدان قريبان كل القرب من البعد الوجداني الذاتي متداخلان فيه، فهما نابعان من رؤى الشاعر الخاصة وذاته الشاعرة، مثلهما في ذلك مثل البعد الوجداني نفسه، وقد ساعدا معه في إتمام رسم جوانب صورة عمان لدى الشاعر.

وإذا كان الشاعر العربي عموما قد وقف من المدينة وما له علاقة بها موقف الضد في كثير من الأحيان فإن موقف العزازي من عمان لم يكن كذلك، لما ترتبط به من معان سامية لديه، ولما لها من نهج سياسي تسلكه، ولما تتصف به من صفات جمالية مثالية يحسها تجاهها.

# الرسالة الجِديّة لأبي الوليد أحمد بن زيدون (٤٦٣هـ/١٠٧٠م)

**الدكتور عبد الحليم حسين الهروط** *

**الدكتور محمود عبد الرحيم صالح**

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٠/١٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٢١

## ملخّص

هذه رسالة كتبها الأديب العربي أبو الوليد أحمد بن زيدون (١٠٠٤ - ١٠٧٠م) إلى أبي الحزم بن جهور، الذي حكم قرطبة بعد سقوط الخلافة الأموية في الأندلس، وفيها يستعطف ابن زيدون حاكم قرطبة؛ ليطلق سراحه من السجن الذي أودعه فيه ؛ نتيجة لإحدى الدسائس، وكان ابن زيدون وزيراً له قبل سجنه . وقد أجمع القدماء والمحدثون على أن هذه الرسالة تعدّ في طليعة الرسائل الأدبية في تاريخ الأدب العربي .

ظلت رسالة ابن زيدون منتشرة بين الناس بصورة ناقصة ومصحّفة ومحرّفة، حتى عثر المحققان على نسخة أصلية منها، كُتِبت منذ حوالي سبعة قرون، بخط صلاح الدين الصفدي كان قد شرحها في كتابٍ مستقل، وكتبَ رسالة أدبيةً أخرى احتذى فيها حذو ابن زيدون.

قام المحققان بتحقيق هذه الرسالة تحقيقاً علمياً؛ ليقدما نصها للقراء والدارسين في صورتها الكاملة الخالية من الشوائب والتحريف.

## Abstract

This letter was written by the Arabic writer Ahmad Bin Zaidoun (١٠٠٤ - ١٠٧٠) and was sent to Abu Hazm Bin Jahwer, Ruler of Cordoba, after the collapse of Umayyad Khilafa in Andalusia. In the letter, Bin Zaidoun begged Cordoba ruler to free him from jail, he was sent to because of conspiracy against him, where he was a minister before he was sent to jail. The old and contemporary writers unanimously agreed that the letter is considered the elite of its kind in the history of Arabic literature.

Bin Zaidoun's letter remained available among readers incomplete and distorted till the original copy written by famous writer Salah Eddin Assafadi before seven centuries was found by the two researchers. Salah Eddin Assafadi explained the letter in a separate book and wrote another letter imitating Bin Zaidoun's style.

The two researchers had conducted a thorough and scientific verification to present the complete letter text to readers and other researchers free from distortion and falsification.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحسين بن طلال.

**مقدّمـــة التحقيق**

هذه هي الرسالة المعروفة باسم (الرسالة الجدّية) التي كتبها أبو الوليد أحمد بن زيدون (٣٩٤هـ/١٠٠٤م – ٤٦٣ هـ/ ١٠٧٠م) إلى أبي الحزم بن جهور (المتوفّى ٤٣٥ هـ/١٠٤٣م) حاكم قرطبة بعد سقوط الخلافة الأموية في الأندلس سنة ٤٢٢هـ/١٠٢١م. وكان أبو الحزم قد اتخذ ابن زيدون وزيراً له، ثمّ تغيّر عليه وسجنه ؛ نتيجة لبعض الدسائس . فلما طال الأمر على ابن زيدون – حوالي ستة عشر شهراً وثلاثة أسابيع – كتب هذه الرسالة في الاستعطاف .

تُعدُّ هذه الرسالة في طليعة الرسائل الأدبية في تاريخ الأدب العربي، التي حظيت بالتقدير قديماً وحديثاً ؛ ومن مظاهر تقدير السلف لها، أن بعض الأدباء نسج على منوالها، مثل محمد بن نصر القيسراني (٤٧٨هـ/١٠٨٥م – ٥٤٨ هـ/ ١١٥٣م) الذي استفاد منها من الناحية الشكلية - لا من حيت المقاصد - في تأليف ظُلامة أبي تمّام [(١)]. ومثل محيي الدين بن ظاهر، وصلاح الدين الصفدي، اللذين قلّدا هذه الرسالة [(٢)].

ومن مظاهر تقديرها قديماً وحديثاً، ترجمتُها إلى بعض اللغات، وكثْرةُ الذين عنوا بشرحها[(٣)]. وهي ما زالت موضع عناية الدارسين حتّى الآن .

بيْد أن هذه الرسالة – على أهميتها – اعتورها النقص والتصحيف والتحريف، وقد ظفر المحققان بنسخة مخطوطة نفيسة لهذه الرسالة، ممكن أن تتدارك النقص وتسد الخلل ؛ لتقديم نص الرسالة في أبهى صورة و أقربها إلى الصواب .

وقد تمّ الاعتماد في التحقيق على النسخ الآتية :

١- **نسخة الأصل** : هي نسخة مخطوطة بخط صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (المتوفّى سنة ٧٦٤هـ/١٣٦٢م) كتبها سنة ٧٤٧ هـ/١٣٤٦م، ضمن كتابه الموسوم بعنوان " المجموع المبارك " الذي يشتمل على منتخبات من شعر كلٍّ من أبي الحسين الجزّار، والسراج الورّاق، ومجير الدين بن تميم، والشهاب العزازي، وتقي الدين بن دقيق العيد . وتأتي رسالة ابن زيدون في ذيل شعر مجير الدين بن تميم .

والمخطوطة الأصلية موجودة في مكتبة آيا صوفيا، تحت الرقم (٣٩٤٨) . وهي مصوّرة على ميكروفيلم في معهد إحياء المخطوطات العربية، تحت رقم (٨١٥/أدب)، وهي مصوّرة في جامعة القاهرة، تحت الرقم (٢٦٣٧٥ مخطوطات مصوّرة) .

---

(١) حقّقها الدكتور حسن عبد الهادي والدكتور محمود عبد الرحيم صالح، مجلّة مجمع اللغة العربية الفلسطيني – بيت المقدس، العدد الثالث، رجب ١٤٢٤ هـ/أيلول ٢٠٠٣م (ص ٤٩ – ٨٧) .

(٢) انظر مقدِّمة ديوان ابن زيدون،علي عبد العظيم، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٧م، ص١١٠ .

(٣) انظر : المرجع نفسه، ص ١٠٩، ١١٠ .

تقع مخطوطة رسالة ابن زيدون في ثلاث عشرة صفحة، في كلٍّ منها ثلاثة عشر سطراً . وقد اتّخذها المحققان أصلاً للتحقيق، ورمزا لها بلفظ (الأصل) .

**٢ - تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون :**

أورد صلاح الدين الصفدي نصَّ رسالة ابن زيدون متتابعاً في أوّل كتابه " تمام المتون" نقلاً من خطّ علي بن ظافر الأزدي (المتوفّى سنة ٦١٣هـ/ ١٢١٦م) . وقد رمز المحقِّقان لهذا النص برمز (ت) .

**٣ - تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون :**

أورد صلاح الدين الصفدي نصَّ رسالة ابن زيدون مُنجَّماً في متْن كتابه " تمام المتـون " . وبين هذا النصّ المُنَجّم في المتن، والنص الوارد متتابعاً في أوّل الكتاب فروق، لم يشر إليها محقق الكتاب، ولم يستفد منها، وقد عُني المحقّقان بتتبُّع الفروق بين النصّين، واستفادا منها في المقابلة، ورمزا إلى النص الوارد في المتن بالرمز(ش).

**٤ - ديوان ابن زيدون ورسائله :**

نشر محقّق الديوان رسالة ابن زيدون الجِدّيّة اعتماداً على كتاب الذخيرة لابن بسام الذي طبعته مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر في القاهرة سنة ١٩٣٩م ؛ وعلى مخطوط كتاب تمام المتون للصفدي المحفوظة في دار الكتب المصريّة (تحت رقم ٢٤٨/ أدب)، ولم يشر محقّق الديوان – مثله مثل محقّق تمام المتون – إلى الاختلافات بين النص المتتابع في أول الكتاب، والنصّ المُنَجّم في المتن، واعتمد محقق الديوان – أيضاً – على كتاب نهاية الأرب للنويري المطبوع في دار الكتب المصريّة سنة ١٩٢٩م . وقد رمز المحقّقان إلى نسخة الديوان بالرمز (د) .

**٥ - كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام (المتوفّى ٥٤٢هـ /١١٤٧م) :**

إنّ ما ورد من رسالة ابن زيدون في كتاب الذخيرة يتّسمُ بالاختصار في بعض المواضع، وأكثر ما يكون ذلك في المواضع التي تكتنف أبيات الشعر المُضَمّنة في الرسالة، وكثيراً ما كان ابن بسام يتجاوز عن هذه الأبيات . وقد رمز المحقّقان إلى نسخة الذخيرة بالرمز (ذ) .

**٦ - كتاب قلائد العقيان للفتح بن خاقان (المتوفّى سنة ٥٢٩هـ/١١٣٥ م) :**

لقد عمَدَ مؤلّف قلائد العقيان إلى الاختصار والانتقاء ؛ فلم يورد نصّ الرسالة من أوّله، بل بدأ من قول ابن زيدون :" حَنانَيْك قد بلغ السيل الزُّبى " إلى قوله :" ويُدعى - ولو على المجاز - عقاباً" . أي أنه اكتفى بإيراد ما يملأ صفحتين من صفحات الرسالة في الأصل، وهما الصفحتان اللتان يميل فيهما ابن زيدون إلى الإكثار من التضمين، والتلميح . ويُفهم من ذلك أنّ الذائقة النقديّة لدى المؤلف – وربما في الأوساط الثقافية في عصره – كانت ميّالة إلى استعمال هاتين الأداتين الفنّيتين – التلميح، والتضمين – في التشكيل الفني للعمل الأدبي .

**٧ - كتاب نهاية الأرب لشهاب الدين النويري (المتوفى سنة ٧٣٣هـ /١٣٣٢م ) :**

لقد اتفق ما أورده النويري من رسالة ابن زيدون في نهاية الأرب مع ما أورده ابن بسّام في الذخيرة اتفاقاً يكاد يكون تاماً، ويكاد يصل إلى حدّ التطابق، لولا مواضع قليلة، وقع فيهما خلافٌ بينهما، لعلّ مردّه التصحيف . ويُفهَمُ من ذلك أن النويري نقل ما أورده من الرسالة عن كتاب الذخيرة .

وصفوَةُ الأمر ممّا تقدّم، أنّ مظانّ الرسالة المتاحة للدارسين قد أخلّت ببعض الرسالة، و أصابها التحريف والتصحيف ؛ و أنّ هذا الوضع يستدعي ظهور نسخة من الرسالة مُحقّقة تحقيقاً علمياً، من مخطوط أصلي، ينزّهها عمّا يتخوّن محاسنها ؛ وأن هذه الثمرة الشهيّة تستحقّ الجهد المبذول لنيلها.

وقد دأب المحقِّقان على تخريج الأبيات الشعريّة، والآيات القرآنية الكريمة، والأمثال، والأخبار التاريخية، التي ألمح إليها المؤلف من مظانّها . أمّا الشرح فقد كفاهما إيّاه صلاح الدين الصفدي في تمام المتون ، فاكتفيا بتفسير الكلمات الغامضة وغير المألوفة، وهي قليلة ؛ لأنّ ابن زيدون لا يتعمّد الإغراب والغموض .

وفي الختام نسأل الله عزّ وجل أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه، وأن ينفع به الدارسين، والمهتمين، إنه نعم المولى ونعم النصير .

[١] كتب الوزير أبو الوليد بنُ زيدون إلى أبي الحَزْم بنِ جَهْورَ متولّي أَمْرِ قُرْطُبَة – رحمهما الله تعالى[١].

يا مَوْلايَ وسَيِّدي الذي ودادَي لَه، واعْتِمَادي عليه، واعْتِدَادي به[٢] [ وامْتِدَادي مِنْه ][٣]، ومَنْ أبقاهُ[٤] اللهُ [ تَعالى ][٥] ماضيَ حَدِّ العَزْمِ، وارِيَ زَنْدِ الأَمَل، ثابتَ عَهْدِ النِّعْمَة، إنّي[٦] - وإنْ سلَبْتَني – أعزَّك الله– لِباسَ إنْعامِك، وعَطَّلْتَني من حُليِّ[٧] إيناسِك، وأَظْمَأْتني إلى بَرْدِ[١]

(١) قال الصفدي في مستهل الرِّسالة في (ت): " و ها أنا أُوردُ الرِّسالة منقولةً من خطّ الإمام علي بن ظافر – رحمه الله تعالى – وأُثبتُها جملة، ثم أعود بعد ذلك وأوردها شيئاً فشيئاً من أوّلها إلى آخرها " . ونصّ الديباجة فيها : كتب أبو الوليد أحمد بن زيدون إلى ابن جهور .

(٢) وردت في (ذ، ن) : واعتدادي به، واعتمادي عليه .

(٣) زيادة في (د) .

(٤) وردت في (ذ، ن) : أبقاك .

(٥) زيادة في (د) .

(٦) " إني " غير موجودة في (ت، ش، د، ذ، ن) وفيها : إن سلبتني .

(٧) وردت في (د، ن) : " حَلْي " .

بَرْدِ[١] إسْعافك[٢]، وغَضَضْتَ[٣] عنّي طَرْفَ حمايتك، ونَفَضْتَ بيَ كفَّ حياطتك[٤]، بَعْدَ أنْ نَظَرَ الأعْمَى إلى تأميلي لَكَ، وأَحَسَّ الجَمَادُ باستحْمَادي لك[٥]، وَسَمِعَ الأصمُّ ثنائيَ عليك[٦]، فلا غَرْوَ[٧] فقد[٨] يَغَصُّ بالماءِ شاربُه[٩]، ويَقْتُلُ الدواءُ المُستَشفيَ به، ويؤتَى الحَذِرُ من مأمَنه[١٠]، وتكون منيّةُ المتمنّي في أُمنيَّته، والحَيْنُ قد يَسْبقُ جُهْدَ[١١] الحَرِيص[١٢] :

كلُّ المصائب قد تمرُّ على الفتى ... وتَهونُ غَيْرَ شماتَةِ الحُسَّادِ[١٣]

إنِّي[١٤] لأتجلَّدُ، وأُري للحاسِدين[١٥] أني[١٦] لا أَتَضَعْضَعُ[١٧]، وأقول[١٨] [٢] هل أنا إلاّ يَدٌ أدماها

---

(١) وردت في (ت، ش، د) : " بَرود " .
(٢) عبارة (وأظمأتني إلى بَرْد إسعافك) غير موجودة في ( ذ، ن) .
(٣) في الأصل : وغضّيت .
(٤) " ونفضت بي كفَّ حياطتك " غير موجودة في (ذ، ن) . وقد وردت في (ت، ش، د): ونَفَضْتَ بي كفَّ حياطتك، وغَضضت عني طرف حمايتك .
(٥) كذا في الأصل: وفي (ت، ش) : باستحمادي إليك، و في (ذ): بإسنادي إليك. وفي (د، ن): باستنادي إليك .
(٦) وردت هذه الجملة متقدمة على سابقتها في (ت، ش، د، ذ، ن).
(٧) وردت في الأصل : ولا غَرْو .
(٨) في (ت، ش، د، ن) : قد .
(٩) تضمين لقول الشاعر : من البحر البسيط
مَنْ غَصَّ راوى بشرْبِ الماء غَصَّتَه ... فكيف يَصنَعُ مَنْ قد غصَّ بالماء
وهو معنىً مطروق عند الشعراء، تتبعه الصفدي في **تمام المتون** ص٤٥.
(١٠) من أمثال العرب المشهورة، ونصّه : " من مأمنه يؤتى الحَذِر"، ومعناه أن الحَذِر لا يدفع عنه ما لا بُدَّ منه . الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (٥٦٨هـ/١١٧٢م)، **مجمع الأمثال** ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، ط٣، ١٩٧٢م . ج ٢، ص ٣١٠ رقم المثل ٤٠٦٣ .
(١١) وردت في (ت، ن) : حرص .
(١٢) وهو : عجز بيت لعديّ بن زيد العبادي(٥٤٢م)، أوله : " قد يدرك المبطئ من حظّه ". **الديوان**، تحقيق محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية للنشر، بغداد، ١٩٦٥م، ص٦. وقد وردت كلمة (الحَيْنُ) في الديوان: الخير .
(١٣) البيت لعبد الله بن محمد المهلبي بن أبي عُيينة : انظر : الصفدي، خليل بن أيبك (٧٦٤ هـ/١٣٦٢م)، **تمام المتون**، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، (د . ت) ص٥٧ . ولم يرد البيت في(ن، ذ). ولم ترد عبارة " و تكون منيّة المتمنّي في أمنية، والحَيْن قد يسبق جهد الحريص " في (ذ) .
(١٤) وردت في (ت، ش، د، ن) : و إني .
(١٥) وردت في (ت، ش، د، ن) : الشامتين .
(١٦) ورد ت في (ت، ش، د) : أني لريب الدهر لا أَتَضَعْضَعُ .
(١٧) لم ترد عبارة : " وأري للحاسدين أني لا أتضعضع " في (ذ) . وفي العبارة تضمين لقول أبي ذؤيب الهذلي. من البحر الكامل .
وتجلّدي للشامتين أُريْهُم ... إني لريبِ الدّهرِ لا أَتَضَعْضَعُ
الضبّي، المفضل بن محمد (١٧٨هـ/ ٧٩٤م)، **المفضليات**، تحقيق : أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط٨، ص٤٢١، المفضلية رقم ١٢٦ .
(١٨) وردت في (ت، ش، د، ذ) : فأقول .

سوارُها [١]، وجبينٌ عَضَّ به[٢] إكْليلُه، ومشرفيٌّ أَلْصَقَهُ بالأرْضِ [٣] صاقِلُه، وسَمْهريٌّ عرَضَهُ على النَّارِ مثقِّفه، وعَبْدٌ ذَهَبَ فيه[٤] سيِّده مَذْهَبَ الذي يقول :

فقسا ليزجرُه [٥] ومَنْ يكُ حازماً    فليقْسُ أحياناً على مَنْ يرحمُ [٦]

هذا[٧] العَتْبُ محمودٌ عواقبه[٨]، وهذه النَّبْوَةُ غَمْرَةٌ ثم تنجلي[٩]،

لعلَّ عَتْبَك محمودٌ عواقبه    فربّما صَحَّتِ الأجسام بالعِلَلِ

وهذه[١٠] النَّكْبةُ سحابةُ صَيْفٍ عَنْ قليلٍ[١١] تقشَّعُ[١٢]، ولَنْ يَريبني سيِّدي أن أبطأَ سَيْبُه[١٣]، أوْ تأخَّرَ – غَيْرَ ضنينٍ - غنَاؤه، فأبطأُ الدِّلاءِ صعوداً[١٤] أملؤها[١٥]، وأثْقَلُ

---

(١) تضمين لقول أبي الطيب المتنبي من البحر الوافر.

بنو كعبٍ وما أثَّرْتَ فيهم    يَدٌ لم يُدْمها إلاّ السِّوارُ

المتنبي، أحمد بن الحسين (٣٥٤هـ/ ٩٦٥م)، **الديوان**، شرح أبي البقاء العكبري، تحقيق : مصطفى السقّا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧١م، الديوان، ج ٢، ص١١١.

(٢) وردت في (ذ، ن) : عضّه .

(٣) وردت في تمام المتون ص٦٧ : في الأرض .

(٤) وردت في (ت، ش، د) : به . ولم ترد كلمة " فيه " في (ن) .

(٥) وردت في (ت، ش، د، ن) وكذلك في شرح ديوان أبي تمام : ليزدجروا .من قوله : " وعبدٌ ذهب به سيده ... إلى نهاية البيت " غير موجود في (ذ) .والبيت لأبي تمام من البحر الكامل .

أبو تمّام، حبيب بن أوس (٢٣٢هـ/ ٨٤٧م)، **الديوان**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق : راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٨م . ج٢، ص٩١ .

(٦) " هذا " غير موجودة في (ذ . ن)، وورد بدلاً منها " و " .

(٧) تضمين لقول أبي الطيّب المتنبي من البحر البسيط : **الديوان**، ج ٢، ص٨ .

(٨) في الأصل: " وهذا "، ووردت في (ت، ش، د ) : " وهذه "، وهي غير موجودة في (ذ . ن) .

(٩) إشارة إلى المثل القائل : " غمرات ثمَّ ينجلين " . يضرب في احتمال الأمور العظام والصبر عليها . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج٢، ص٥٨، المثل رقم ٢٦٦٨ .

(١٠) " هذه " غير موجودة في ( ذ ، ن )، ووردت " و " بدلاً منها .

(١١) وردت في ( د . ن ) : قريب .

(١٢) قال المبرِّد : كان ابن شُبْرُمة إذا نزلت به نازلة قال : سحابة صيفٍ عن قليلٍ تقشَّعُ . الصفدي ، **تمام المتون** ، ص٧٦ .

(١٣) وردت في الأصل : " سعيه " . وفي ( د ، ش) : سحابةُ . وردت في ( ت ) : ولَنْ يَريبني من سيّدي . ووردت في ( ذ ، ن ) " وسيّدي إن أبطأ معذور" ، يليها بيت الشعر اللاحق، وفي العبارة تضمين لبيت المتنبي ، من البحر الخفيف. **الديوان** ، ج ٤،ص١٠٠ .

ومن الخَيْرِ بُطْءُ سَيبِك عنّي    أسْرعُ السُّحْبِ في المَسيرِ الجَهامُ

(١٤) وردت في ( ت ، ش ، د ) : فيْضاً .

(١٥) تضمين لقول ابن المعتز ، من البحر المنسرح .

واستيقنوا بالرّواء منه كما    أَبْطَأُ وُفُرِ الدِّلاءِ أَمْلؤُها

ابن المعتز ، أبو العبأس عبد الله بن محمد ( ٢٩٧هـ/ ٩١٠م) ، **الديوان** ، صنعة أبي بكر الصولي ، تحقيق : د . يونس أحمد السامرائي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ج٢ ، ص٤٤٤ .

السّحاب مَشْياً أَحْفَلُها، وأنْفعُ الغيث[١]، ما صادفَ جَدْباً، وألَذُّ الشرابِ ما أصابَ غليلاً[٢]، ومع اليوم غدٌ[٣]، ﴿ ولكلّ أجلٍ كتاب﴾[٤]، له الحَمْدُ على اهْتبالِه، ولا عَتْبَ عليه في إغْفَاله :

فإنْ يَكُنِ الفِعْلُ الذي ساءَ واحداً ... فأفْعَالُهُ اللائي [٥] سَرَرْنَ أُلُوفُ [٦]

وأعودُ فأقول : ما هذا الذّنبُ الذي لم يَسَعهُ عَفْوك[٧]، والجَهْلُ الذي لم يأتِ من ورائِه حِلْمُك، والتَّطاولُ الذي لم يَسْتَغْرِقْهُ [٣] تطوُّلُك، والتّحامُلُ الذي لم يَفِ به احْتمالُك [٨]، ولا أخلو مِنْ أنْ أكونَ بريئاً فأينَ عَدْلُك ؟ [٩] أو مُسيئاً فأيْنَ فَضْلُكَ ؟ [١٠] .

إلاّ يَكُنْ ذَنْبٌ فَعَدْلُكَ واسِعٌ ... أو كانَ لي ذَنْبٌ فَعَفْوكَ [١١] أَوْسَعُ [١٢]

حنانيك [١٣]! قد بَلَغ السَّيلُ الزُّبى [١٤]، و نالني ما حَسْبي به وكفى[١٥]، وما أراني إلاَّ لو

(١) وردت في ( ت ، د ) : الحيا . وفي ( ش ) : وأنفع الحيا ما وافق جَدْبا .

(٢) تضمين للبيت الشعري: من البحر الكامل . وقد نسبه الصفدي في **تمام المتون** ص ٨١ لكشاجم الرَّملي محمود بن الحسين (٣٦٠هـ/٩٧١م)، وهو غير موجود في ديوانه، طبعه الخانجي ١٩٩٧م.

هذا الشرابُ أخو الحياة وماله ... من لَذَّةٍ حتّى يصيبَ غليلاً

(٣) مثل عربي مشهور، نَصُّه " إن مع اليوم غداً يا مُسْعِدَة " . يُضرب في تنقل الدّول على مَرِّ الأيام وكرِّها ./الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ١، ص٣٠، رقم المثل ١١٨ .

(٤) سورة الرعد، الآية ٣٨.

(٥) وردت في (ت، د) اللاتي .

(٦) البيت للمتنبي، من البحر الطويل . **الديوان**، ج ٢، ص١٤٩ .

(٧) في (ذ) : وليت شعري ما الذنب الذي لم يسعه العفو . وفي (ن) : فليت شعري ما الذّنب الذي أذنبتُ ولم يسعه العفو .

(٨) من قوله : " والجهل .... إلى احتمالك "، غير موجود في (ذ . ن) .

(٩) في (ت، د، ذ، ن) : العدل .

(١٠) في (ت، د، ذ، ن) : الفضل .

(١١) في (ت، ش، د) : ففضلك .

(١٢) البيت للبحتري، من البحر الكامل، البحتري، الوليد بن عبادة (٢٨٤هـ/ ٨٩٧م)،**الديوان**، تحقيق : حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٥. الديوان، ج ٢، ص٨٩ .

(١٣) من هنا يبدأ النص في : الفتح بن خاقان، أبي عبد الله القيسي(٥٢٩هـ/ ١١٣٥م) ، **قلائد العقيان**، تحقيق : د. حسين خريوش، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، ١٩٨٩م، ج ٢، ص٢١٢ .

(١٤) وهو مَثَلٌ مشهور، يضرّب لما جاوز الحدّ . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ١، ص٩١، رقم لمثل ٤٣٦ . وردت في القلائد : قد بلغ الماءُ الزُّبي .

(١٥) إشارة إلى المثل المشهور: " حَسْبُك من شرٍّ سماعه " يضرب عند العار والمقالة السيئة، وما يُخاف منها. الميداني، **مجمع الأمثال**، ج١، ص١٩٤، رقم المثل ١٠٢٦، ومن بداية البيت الشعري السابق إلى هنا غير موجود في (ذ، ن) .

أُمَرْتُ[١] بالسجود لآدمَ فأبيتُ واستكبرتُ [٢]، وقال لي نوحٌ : ﴿ اركب معنا ﴾[٣]، فقلتُ : ﴿ سآوي إلى جبلٍ يعصمني من الماء﴾ [٤]، وأَمَرْتُ ببناء صَرْحٍ[٥] ﴿ لعلّي أطّلع إلى إله موسى ﴾[٦]، واعْتَكَفْتُ[٧] على العِجْلِ[٨]، واعتَديتُ في السَّبت [٩]، وتعاطَيْتُ فَعَقَرْتُ النَّاقة [١٠]، وشَرِبْتُ من النَّهْرِ [١١] الذي اُبْتُليَ بِهِ جنُودُ طَالُوت [١٢]، وقَدّمْتُ [١٣] لأَبْرهَة [١٤]، وعاهدتُ قُريشاً على ما في الصّحيفة[١٥]، وتأوّلتُ في بَيْعةِ العَقَبة [١٦]، ونَفَرْتُ إلى العِيْرِ بِبَدْر[١٧]، واعْتَزَلْتُ [١٨] بِثُلُثِ النّاس يوم أُحُد [١٩]، وتخلّفتُ عن

(١) وردت في (ت، د) : وما أراني إلاّ لو أني أمرت . وفي (ذ، ن) : وما أراني إلاّ لو أُمرتُ.

(٢)أشار ابن زيدون في هذه العبارة إلى قوله تعالى:﴿ وإذْ قُلْن للملائكة اسجدوا لآدم، فسجدوا إلاّ إبليس، فأبى واستكبر ﴾ سورة البقرة، آية ٣٤ .

(٣)سورة هود، الآية ٤٢ .

(٤)سورة هود، الآية ٤٣ .

(٥) وردت في (د) : الصَّرح .

(٦) سورة القصص، الآية ٣٨ وفيها إشارة إلى فرعون حين أَمَرَ هامان أن يبني له صَرْحاً ليطّلع على إله موسى . ومن " استكبرت... إلى نهاية الآية الكريمة " غير موجودة في (ذ) .

(٧) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن، ق) : وعكفتُ .

(٨) إشارة إلى قصة العجل الذي صنعه السّامري لبني إسرائيل . انظر سورة الأعراف، الآية ١٤٨ .

(٩) إشارة إلى عقاب الله عز وجل لليهود، في قوله ﴿ ولقد علمتم الذين اعتدوا منكم في السبت فقلنا لهم كونوا قِردةً خاسئين ﴾ سورة البقرة، الآية ٦٥ .

(١٠) كلمة " الناقة " غير موجودة في (ت، ش، د، ذ، ن) . ووردت العبارتان الأخيرتان في (ن) بعد الآية الكريمة : ﴿ سآوي إلى جبل يعصمني من الماء ﴾.

(١١) وردت في (د، ن) : من ماء النهر .

(١٢) وردت في (ت) : جيوش طالوت . وفي ذلك إشارة إلى ابتلاء جنود طالوت الذي ورد في قوله تعالى : ﴿ فلمّا فصل طالوتُ بالجنود قال إنّ الله مبتليكم بنهر، فمن شرب منه فليس مني، ومن لم يَطْعَمه فإنه منّي، إلاّ من اغترف غُرْفة بيده، فشربوا منه إلاّ قليلاً منهم ﴾. سورة البقرة، الآية ٢٤٩ .

(١٣) وردت في (ت، ش، د، ن، ق) : وقدت لأبرهةَ الفيل . وفي (ذ) : وقدت الفيل لأبرهةَ .

(١٤) إشارة إلى قصة أبرهة الأشرم المذكورة في القرآن الكريم سورة الفيل .

(١٥) إشارة إلى الصحيفة التي تعاهد فيها رجالات قريش على مقاطعة بني هاشم قوم الرسول ﷺ . انظر : ابن هشام، أبو محمد عبد الملك (٢١٨هـ/٨٣٣م) **السيرة النبوية**، نشره : محمد خليل هَرَّاس، مكتبة الجمهورية، ومكتبة زهران، القاهرة (د، ت)، ج ١، ص٣٧٨ – ٣٧٩.

(١٦) بيعات العقبة ثلاث ذكرها صلاح الدين الصفدي، وقال : " لم أقف ما علمته على أن أحداً من أهل العلم بالسِّير تأوّل في بيعة من البيعات ... فكأنه قال : أو تأوّلتُ بعد مبايعتي رسول الله ﷺ، وخالفتُ قولي بفعلٍ ناقض ما بايعتُ رسول الله ﷺ. الصفدي، **تمام المتون**، ص١٤٣ .

(١٧) إشارة إلى غزوة بدر الكبرى/عير قريش . ابن هشام، **السيرة النبوية** ، ج٢، ص٢١٦ ، وما يليها .

(١٨) وردت في (د، ن، ق) : وانخذلت . وفي (ت، ش ، ذ) : وانخزلت .

(١٩) إشارة إلى ما فعله عبد الله بن أُبي بن سلول حين تراجع بثلث الناس عند الخروج إلى قتال المشركين يوم أُحد، وترك الرسول ﷺ " وأصحابه لقتال المشركين . ابن هشام، **السيرة النبوية**، ج٣، ص٧.

عن صَلاةِ[١] العَصْرِ في بَني قُريظة [٢]، وجِئْتُ بالإفْكِ على عائِشَةَ[٣]، وأنفْتُ[٤] من إمارةِ أُسَامَةَ[٥]، وزَعَمْتُ أنّ خِلافةَ[٦] أبي بَكْرٍ [٤] فَلْتَة[٧]،ورويّتُ رمحي من كتيبةِ خالد[٨]، ومزّقتُ الأديم اذي باركتْ يَدُ الله فيه[٩]، وضَحَّيْتُ بالأشْمَطِ الذي عنوان السّجودِ بِه [١٠]، وبَذَلْتُ لقَطامِ :

(١) وردت في (ذ) : صلاتي .

(٢) في الأصل : قريضة . و في ذلك إشارة إلى قول الرسول ﷺ " ﴿ لا يصليّن أَحدٌ العصر إلاّ في بني قريظة ﴾، حين عزم على غزو ديارهم . ابن هشام، **السيرة النبويّة**، ج٣، ص١٦٩.

(٣) في (ت) عائشة الصدّيقة . وفي (د، ش) عائشة الصدّيقيّة . والعبارة ليست موجودة في (ذ) . وفي ذلك إشارة إلى حديث الإفك. ابن هشام، **السيرة النبويّة** ، ج ٣، ص٢٤٠ .

(٤) وردت في (ن) وأبيت .

(٥) وردت في (ش) : أُسامة بن زيد . إشارة إلى إمارة أسامة بن زيد على جيش المسلمين، وهو مازال صغير السِّن . ابن هشام، **السيرة النبويّة**، ج٤، ص٢٩٣ .

(٦) وردت في (ت، ش، د) : بَيْعَة، وفي (ذ) : خلافة الصديق فلتة .

(٧) وردت في (ت، د، ن، ق) : كانت فلتة . ووردت في (ت) " ومن أدلّة القرآن على خلافة أبي بكر "، وهي ليست من أصل الرّسالة، وإنما هي من شرح الصفدي كما هو موجود في **تمام المتون،** ص ١٨١. وفي ذلك إشارة إلى قول عمر بن الخطاب ﷺ في إحدى خطبه : " لا يغترنَّ امرؤ منكم أن يقول كانت بيعة أبي بكر فلتة " . الصفدي، **تمام المتون،** ص ١٧٨-١٧٩ .

(٨) إشارة إلى قول أبي شجرة السُّلمي، وهو سليم أو عمرو بن عبد العزّى، وأُمُّه الخنساء الشاعرة : من البحر الطويل

ورويّتُ رُمحي من كتيبة خالدٍ    وإنّي لأرجو بَعْدَها أنْ أُعَمّرا

ومناسبة ذلك أن الشاعر قد حارب المسلمين بقيادة خالد بن الوليد في أثناء عودتهم من قتال بني حنيفة في حروب الرّدة . انظر : الواقدي، أبو عبد الله محمد بن عمر (٢٠٧هـ/٨٢٢م)، **الرِّدة،**، تحقيق : د. محمود عبد الله أبو الخير، دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن، ١٩٩١م، ص١٢٤ . وقد ورد أول البيت " فروّيت " . وقَوْلُه : " أن أُعمِّرا " بكسر الميم المشدّدة،، يعني أن أفعل بعمر مثل الذي فعلت بخالد، ويُروى " أن أُعمَّرا " بفتح الميم، معنى ذلك أن يطول عمري .

(٩) العبارة غير موجودة في (ذ) . وفي (ق) : الذي بارك الله فيه. وفي (ت، ش) : عليه . وفي ذلك إشارة إلى قول الشمَّاخ بن ضرار الذبياني في رثاء عمر بن الخطاب ﷺ : من البحر الطويل

جزى الله خيراً من إمامٍ : وباركتْ    يَدُ الله في ذاك الأديم الممزّقِ

الشمّاخ بن ضرار (٢٢هـ/٦٤٣م)، **الديوان،** تحقيق : صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر (د . ت)، ص٤٤٨.

(١٠) يقصد بالأشمط عثمان بن عفان ﷺ، وفي العبارة إشارة إلى قول حسّان بن ثابت في رثائه : من البحر البسيط

ضَحَّوْا بأشْمَطَ عنوانُ السّجود بهِ    يُقَطِّعُ اللَيلَ تَسْبيحاً وقُرآناً

ابن ثابت، حسّان (٥٤ هـ /٦٧٤م)، **الديوان،** شرح د. يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢م ، ص٤٠٥ .

ثلاثــــــةَ آلافٍ وعَبْـــــداً وقَيْنـــــــةً وضَرْبَ علـــيٍّ بالحُــسَامِ المُــصَمَّمِ [(١)]

وكتبْتُ إلى عُمَرَ بن سَعْد :" أنْ جَعْجِعْ بالحسين"[(٢)]، وتمثّلتُ عندمـــا بلَغَني [ ما بلغنـــي ] [(٣)] مــــن وَقْعَةِ الحَرّة :

ليـــتَ أشـــياخي ببـــدرٍ شـــهدوا [(٤)] جَزَعَ الخَزْرَجِ مِــنْ وَقْــعِ الأَسَــلْ [(٥)]

[ قــد قَتَلْنـــا القِــرْنَ مِــنْ أَشــياخِهِمْ وعَـــــدَلْناهُ بَبَـــــدْرٍ فاعْتَــــدلْ ] [(٦)]

ورَجَمْتُ الكَعْبةَ، وصلَبْتُ العائذ بها [(٧)] على الثّنيّة [(٨)] – لكان فيما جرى عليَّ ما يُحْتَمَــلُ أن يُــسمَّى نكالاً، ويُدْعى – ولو على المجازِ – عِقاباً [(٩)].

---

(١) وردت كلمة " المصمّم " في (ت، د): المسمّم. وفي (ن): المُخذمِ. والبيت غير موجود في (ق). وهو لعبد الرحمن ابن مُلْجِمْ، الذي قَتَل علي بن أبي طالب -كرم الله وجهه -، وكان قد تقدّم لخطبة قطامِ فاشترطتْ عليه أن يَبْذلَ في صداقها ثلاثة آلافٍ، وعَبْداً أو جارية مغنية، وقَتْلَ عليٍّ - كرم الله وجهه - . ورد البيت مع بيتين آخرين، ونصّه : من البحر الطويل

ثلاثـــــةُ آلافٍ وعَبْـــــدٌ وقَيْنـــــةٌ وضَـــــرْبُ علــــيٍّ بالحـــــسامِ المــــسمّمِ

ا بن قتيبة الدينوري، أبو عبد الله محمد بن مسلم (٢٧٦هـ/٨٨٩)، **الإمامة والسياسة**، تحقيق : د.طه محمد الزيني، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة (د. ت)، ج١، ص ١٤٠.

(٢) تأتي هذه العبارة في (ن) قبل قوله : وبذلت لقطام وقوله : " أن جعجع بالحسين " ورد في رسالة كتبها عبيد الله بن زياد إلى عمر بن سعد بن أبي وقاص عندما انتدبه لقتال الحسين بن عليّ ﷺ . الصفدي، تمام المتون، ص٢٠٤ .

(٣) زيادة في (ش) . وفي ذلك إشارة إلى حَرّة واقم قُرْبَ المدينة المنوّرة، حيث فتك مسلم بن عقبة قائد يزيد بـــن معاويـــة بأهل المدينة، واستباح الدماءَ والأموال، بعد أن حلّوا بيعة يزيد بن معاوية، ابن قتيبة الدينوري، **الإمامة والسياسة**، ج٢، ص٧-٩ .

(٤) وردت في (ت) : علموا، في (ش) شهدوا .

(٥) البيت لعبد الله بن الزِّبَعَرى، من البحر الرمل، في التشفّي بالمسلمين بعد معركة أُحد . ورد البيت الثاني في شعره:

فقتلنــــا الــــضّعف مــــن أشــــرافهم وَعَـــــدلْنا مَيْــــلَ بْــــدرٍ فاعتــــدلْ

ابن الزّبعرى،عبد الله (١٥هـ/٦٣٦م)، **شعر ابن الزبعرى**، تحقيق : يحيى الجبوري، مؤسسة الرســالة، دمــشق، ط٣، ١٩٨٧م، ص٤٢.

(٦) البيت زيادة في (د، ن) .

(٧) كلمة " بها " غير موجودة في (ت، ش) .

(٨) من قوله : " وبذلت لقطام .... إلى هنا "، لم يرد في (ذ) وقوله : ورجمتُ الكعبة ... إشارة إلى حصار الحجَّــاج بـــن يوسف الثّقفي لمكّة المكرَّمة، وقَذْفها بالمنجنيق، وقتله عبد الله بن الزبير فيها، وصلبه على الثنيّة. ابـــن قتيبـــة، **الإمامـــة والسياسة**، ج ٢، ص٩-١٢ .

(٩) إلى هنا ورد في (ق ) من الرِّسالة، وفيه : نالني انتقام، وما يُقال إنه عقاب، فلم نَسْمَع منه نداءً، ولا وَزَعَ عنه اعتداء .

وحَسْبُك من حادثٍ بامرئ          تَرَى حاسِديهِ بهِ[١] راحمينا[٢]

فكيفَ ولا ذَنْبَ إلاّ نميمةٌ أهداها كاشِحٌ، ونبأٌ جاءَ به فاسِق، وهم الهمّازونَ المشاؤونَ بنميم، والوشاةُ الذين لا يلبثونَ أن يَقْرَعوا[٣] العَصَا، والغُواةُ الذين لا يَتْركونَ أديْماً صَحيحاً، والسُّعاةُ [٥] الذينَ ذكَرَهم الأحنفُ بنُ قَيْس، فقال:" ما ظَنُّك بقومٍ، الصِّدْقُ مَحْمودٌ إلاّ منهم"[٤]

حَلَفْتُ فَلَمْ أتـرُكْ لنَفسِكَ رِيْبَـةً          ولَيْسَ وراء اللهِ للمَرْءِ مَذْهبُ[٥]

و واللهِ[٦] ما غَشَشْتُكَ بعْد النّصيحَة، ولا انْحَرَفْتُ عنك بعد الصّاغية لك[٧]، ولا نَصَبْتُ لك بعد التَّشَيُّعِ فيك، ولا أضمرت[٨] يأساً منك، مع ضمانٍ تكفّلتْ[٩] به الثّقة عنك، وعَهْدٍ أخَذَهُ حُسْنُ الظنِّ عليك[١٠]، فلِمَ[١١] عَبَثَ الجَفاءُ بأزِمَّتي ؟[١٢] وعاثَ العقُوقُ[١٣] في مواتّي[١٤]، وتمكَّنَ الضّياعُ من وسَائلي ؟ ولِمَ ضاقتْ مذاهِبي، وأكْدَتْ مطالبي ؟ وعَلامَ رَضيْتُ مِن المَرْكبِ بالتّعليق[١٥]، وَقنعْتُ

---

(١) وردت في (ن) : يرى حاسديه له . وفي (ت، ش، د، ذ، ن) : له .

(٢) البيت للعُتْبي – من البحر المتقارب - كما ذكر الصفدي في **تمام المتون**، ص ٢٢١. وقيل لعبد الصّمد بن المعذّل . انظر : **ديوان ابن زيدون ورسائله**، ص٦٩٥، الحاشية ٣ .

(٣) وردت في (ت، ش ) : والواشون الذين لا يلبثون أن يصدعوا . وفي (د) : يصدعوا .

(٤) الأحنف بن قيس هو المشهور بالحلم .

(٥) من قوله : " وهم الهمازون .... إلى آخر البيت" غير موجود في (ذ، ن)، والبيت للنابغة الذبياني زياد بن معاوية (٤٠٦ م) – من البحر الطويل - **الديوان**، تحقيق : علي فاعور، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٣م، ص١٨.

(٦) وردت في (ش، د، ذ، ن) .

(٧) كلمة " لك " غير واردة في (ت، ش، د، ذ، ن) .

(٨) وردت في (ت، ش، د) : أزمعتُ .

(٩) وردت في (ت) : تكلّفت .

(١٠) من قوله : " ولا أضمرت .... إلى هنا " غير وارد في (ذ، ن) .

(١١) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : ففيمَ .

(١٢) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : بأذمَّتي .

(١٣) كلمة " العقوق " غير واردة في ( ذ، ن)

(١٤) وردت في (د، ذ، ن) : مودّتي .

(١٥) إشارة إلى المثل : " ارْضَ من المَرْكب بالتّعليق " يُضرب في القناعة بإدراك بعض الحاجة . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ١،٣٠١، رقم ١٥٨٨ .

مــن الغنيمةِ بالإيــاب[١]، وغَلبنـــي[٢] المُغَلَّــبُ، و فَخَــزَ على العاجز[٣] الضعيف، و لَطَمَتْنـــي يَدُ غيرِ ذات السّوار [٤] ؟ ومالك لا تمنعُ مني قبل أن أُفرس [٥]، و تُدرِكني ولمَّــا أُمــزَّق [٦] ؟ أم كيف لم تَتَضَرَّمْ[٧] جوانحُ الأكْفَاءِ حَسَداً [ لي] [٨]علـــى الخــصوصِ بــكِ، وتَتَقَطّــعِ [٦] أنفــاسُ النُّظَــراء منافسةً على الكَرَامَــةِ لديك [٩]، [ فكيف ] [١٠] وقد زانَنَي اسْمُ[١١] خِدْمتِك، وزُهيَ[١٢] بي وَشْيُ نِعْمتك[١٣]، وأبْلَيتُ البلاءَ الجَميلَ على سِماطِك[١٤]، وقُمْتُ المَقامَ المَحْمودَ على بِساطِك[١]):

---

(١) وردت في (ت، ش، د) : بل من الغنيمة بالإياب، إشارة إلى قول امرئ القيس : من بحر الهزج .

وقد و قد طوَّفْتُ في الآفاق حتّى    رَضِيْتُ مــــن الغنيمـــةِ بالإيـــابِ

امرؤ القيس (٥٦٠م)، الديوان، تحقيق : مصطفى الشافي، دار الكتب العالمية (د، ت)، ص٩.

ومن قوله : " وتمكّن الضياع ..... إلى هنا " غير موجود في (ذ، ن) .

(٢) في (ت، ش، د، ذ، ن) : وأنّي غلبني .

(٣) "العاجز" غير موجودة في (ذ) . وفي ذلك إشارة إلى قول امرئ القيس من البحر الطويل : الديوان، ص٣٠ .

وإنـــك لَـــمْ يَفْخَـــرْ عليـــك كفـــاخِرٍ    ضَــعِيْفٍ ولَــمْ يَغْلِبْــكَ مِثْــلُ مُغَلّــبِ

(٤) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : ولطمتني غيرُ ذاتِ ســوار . وهو مثل من أمثال العرب نَــصُّه : " لــو ذات ســوار لطمتني"، أي لو كانت اللاطمة حُرَّة لكان أخفَّ عليّ . الميداني، **مجمع الأمثـــال**، ج٢، ص١٧٤، رقم المثل ٣٢٢٧ .

(٥) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : أُفترس .

(٦) إشارة إلى قول الممزّق العبدي : من البحر الطويل

فــإنْ كنــتُ مــأكولاً فكُــنْ خيــرَ آكــلٍ    **وإلاّ فأدْرِكني ولَمّـــا أُمَزّقِ**

الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب (٢١٦هـ/٨٣١م)، **الأصمعيّات**، تحقيق : أحمد محمد شـــاكر، وعبـــد الـــسلام هارون، ط٥، بيروت (د . ت)، ص ١٦٦، الأصمعية رقم ٥٨ . وقد ورد البيت منسوباً لشاس بن نهار بن أسود، فـــي رسالة عثمان بن عفان، وهو مُحاصر إلى عليّ بن أبي طالب كرّم الله وجهه . ابن قتيبـــة، **الإمامـــة والـــسياسة**، ج١، ص٣٧.

(٧) في الأصل : يتضرَّم . وفي (ت، ش، د، ن) : لا تتضرّم .

(٨) زيادة في (ت، د، ن ) .

(٩) وردت في (ت، د، ن) : منافسة في الكرامة عليك . وفي (ش) : وتنقطع أنفاس النظـــراء منافسة في الكرامة عليـــك .

ومن قوله : " أم كيف .... إلى هنا " غير موجود في (ذ) .

(١٠) زيادة في (د) .

(١١) وردت في (د) : رَسْم .

(١٢) وردت في (ت، ش، د، ن) : وزهاني .

(١٣) وردت في (ت، ش، د، ن) : وسم نعمتك : والعبارة غير موجودة في (ذ) .

(١٤) وردت في (ت، ش، د، ن) في سماطك . ووردت في (ذ) : وأنلْتُ الجميع من سماطك .

على بِساطِك[(١)]:

أَلَسْتُ المُوالي فيكَ نَظْمَ [(٢)] قصائد هي الأنجُمُ اقتادتْ مع الليل أَنْجُما

ثَنَاءٌ يُظَنُّ النَّوْر [(٣)] منه منوِّراً ضُحىً [و] يُخالُ الوشيُ منه [(٤)] مُنَمْنَما [(٥)]

وهل لبسَ الصباحُ إلاَّ بُرْداً طرَّزْتُهُ بفضائلك [(٦)]، وتقلّدت الجوزاءُ إلاّ عقداً فَصَّلْتُهُ بمآثِرك، واستملى الرَّبيعُ إلاّ ثناءً مَلأْته [(٧)] من محاسنك [(٨)]، و نثَّ [(٩)] المِسْكُ إلاّ حديثاً أذعته عن محامدك[(١٠)]؟ ما [(١١)] يومُ حليمةَ بسّر [(١٢)].

وإن كنتُ لم أَكْسُكَ سليباً، ولا سمِتُّكَ غُفْلاً، ولا حلَّيْتُكَ عُطْلاً [(١٣)]، بَلْ وَجَدْتُ آجُرّاً وجِصَّاً فَبَنَيْتُ، ومكانَ القولِ ذا سَعةٍ فَقُلْتُ[(١٤)]، وحاش لله [(١٥)] أن أُعَدَّ [ من ] [(١٦)] العاملةِ الناصبة، وأكونَ كالذُّبالة [(١٧)] التي تضيءُ للناسِ وهي تَحْترِق[(١)]، و لَكَ [(٢)]المَثَلُ الأعلى،

---

(١) وردت في (ش) : في بساطك .

(٢) وردت في (ت، د، ذ) : غُرّ .

(٣) وردت في (ت، ش، د) : الرّوض .

(٤) وردت في (ت، ش، د) : ويخالُ الوشي فيه .

(٥) البيتان للبحتري، أبو عبادة، الوليد بن عبيد (٢٨٤/٨٩٧م)، من البحر الطويل، **الديوان**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف،ط٣، (د، ت) ج ٣، ص١٩٨٤. ولم يرد البيت الثاني في (ذ، ن) . ووردت " منمنماً" في الديوان : مُسَهّما .

(٦) وردت في (ذ، ن) : بمحامدك .

(٧) ضبطها محقّقُ تمام المتون ص٢٩٠ : مَلأْتَه، بفتح التاء .

(٨) العبارة غير موجودة في (ذ، ن) .

(٩) وردت في (ت، ش، د، ن) : بثَّ . وفي (ذ) : فتَّ .

(١٠) وردت في (ت، ش، د): في محامدك. ووردت في (ذ) : بمفاخرك . ووردت في (ن) : بمحامدك .

(١١) وردت في (ذ) : وما .

(١٢) مثل عربي مشهور . يضربُ في كُلِّ أمْرٍ مُتَعالَم مشهور. الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ٢، ص ٢٧٢، رقم المثل ٣٨١٤.

(١٣) وردت في (ت، ش، د) : ولا حلّيتك عطلاً، ولا وسَمْتُك غُفْلاً .

(١٤) إشارة إلى قول المتنبي من البحر البسيط : الديوان، ج٣، ص٨١ .

وقد وَجَدْتَ مكانَ القولِ ذا سعةٍ فإنْ وجَدْتَ لساناً قائلاً فَقُلِ

والعبارة من قوله : " وإن كنتُ لم أَكْسُكَ .... إلى هنا " غير موجودة في (ذ، ن) .

(١٥) وردت في (ت) : حاشا لك . وفي (ش) : وحاشاك .

(١٦) زيادة في (ت، ش، د، ذ، ن). وفي العبارة إشارة إلى قوله تعالى: ﴿ وجوه يومئذٍ خاشعةٌ ناصبةٌ عاملة ﴾ سورة الغاشية، الآيتان ٢، ٣ .

(١٧) وردت في (ت، ش، د، ن) : كالذُّبالة المنصوبة تضيء .

وهي[٣] بك - وبي فيك - أولى[٤].

ولعَمْـري[٥] ما جهلتُ أن صَرِيْحَ[٦] الـرأي أنْ أتحـوّل [٧] إذا بَلَغْتني الشّمْـس[٧]، ونبا بـيَ المَنْزِل[٨]، وأصْفَحَ[٩] عن المطامعِ التي تُقطِّعُ أعناقَ الرّجال[١٠]، فلا[١١] أَسْتَوْطِئُ العَجْـزَ[١٢]، و لا أطمئنُّ إلى الغُرور[١٣]، ويُضرَبُ في الأمثال[١٤] : " خامري أُمَّ عـامر "[١٥] و [ إنـي ] [١٦]-مـع المعرفة بأنَّ الجَلاءَ سباء[١]، والنُّقلةَ مُثْلَة [٢] :

---

(١) إشارة إلى قول العبّاس بن الأحنف : من البحر المنسرح

صِـرْتُ كـأنّي ذُبالـةٌ نُـصِبَتْ ... تُـضيءُ للنّـاسِ وَهْـيَ تَحْتَـرِقُ

ابن الأحنف ، العبّاس (١٧٧هـ /٨٠٤ م) ، **الديوان**، شرح أنطوان نعيم، دار الجيل، ط١، ١٩٩٥م.

(٢) وردت في (ت، ش، د) : فلك .

(٣) وردت في (ت،ش، د) : وهو .

(٤) من قوله : " ولك المثل ... إلى هنا " غير موجود في (ذ، ن) .

(٥) وردت في (ت، ش) : ولعمرك . ووردت في (د، ذ، ن) : وفي فصلٍ منها : ولعمرك ...الخ.

(٦) في (ذ، ن) غير موجودة .

(٧) إشارة إلى قول أبي تمّام من البحر الطويل : شرح ديوان أبي تمام، ج٢،ص١٠٦ .

وإن صـريحَ الـرأيِّ والحَـزْمِ لامْـرُءٌ ... إذا بَلَغَتْـهُ الـشَّمْسُ أن يتحـوّلا

(٨) إشارة إلى ما نُسِب إلى عنترة بن شداد بن عمرو العبسي (٦١٥م) البحر الكامل، الديوان، ص ١٧٣، شرح وضبط : د. عمر الطّباع، دار القلم للطباعة، بيروت .

احـذَرْ محـلَّ الـسُّوءِ لا تَحْلُـلْ بـه ... وإذا نبـا بـكَ مَنْـزِلٌ فتحـوّلِ

(٩) في (ذ، ن) : وأُضربُ .

(١٠) إشارة إلى قول البَعيْثَ المُجَاشعي من البحر الطويل . الصفدي، تمام المتون، ص ٣١٣.

طَمَعْـتُ بليلـى أن تُريَـع وإنّمـا ... تُقطِّـعُ أعنـاقَ الرِّجـال المَطَـامِعُ

(١١) وردت في (ذ، ن) : ولا .

(١٢) إشارة إلى المثل المشهور : " العَجْزُ وطِئ " . يُضرَبُ لمن استوطأ مركب العجز، وقعد عن طلب المكاسب والمحامد، ولمن ترك حقَّه مخافة الخصومة . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج٢، ص٤٠، رقم المثل ٢٥٧٦ .

(١٣) العبارة غير موجودة في (ذ، ن) .

(١٤) وردت في (ت، ش) : ومن الأمثال المضروبة . وفي (د، ذ، ن) : فيضرب بي المثل .

(١٥) مثل مشهور يُضرب للذي يرتاع من كلِّ شيء جُبْناً . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ١، ص٢٣٨، رقم المثل ١٢٦٥ .

(١٦) زيادة في (ت، ش، د، ذ، ن) .

ومَنْ يَغْترِبْ عن قَوْمِهِ لَمْ يَزَلْ يرى    مصَارِعَ مَظْلُومٍ مَجرًّا و مَسْحبا

ويُدفَنُ[٣] منه الصالحاتُ وإنْ يُسيء[٤]    يَكُنْ ما أساءَ النارَ في رأسِ كَبْكبا[٥]

- عارفٌ[٦] بأن الأدبَ الوطنُ لا ينبغي[٧]فِراقُه، والخَليلُ لا يُهْوى زيالُه[٨]، والنَّسيْبُ لا يُجْفَى[٩]، والجمالُ لا يَخفى[١٠].

ثمَّ ما قِرانُ السَّعْد بالكَوْكب[١١] أَبْهى أَثَراً، ولا أَسْنَى خَطَراً، من اقْتِرانِ غِنَى النَّفْسِ بالمرْء[١٢]، وانتظامه[١٣] نَسَقاً مَعَه، فإنّ الحائزَ لَهُما، الضاربُ بسَهْمٍ فيهما – وقليلٌ ما هُمْ –[١٤] أينما توجَّه وَرَدَ منهل بِرّ[١٥]، وحطَّ في جَنَاب قبول[١٦]، وضُوحِكَ قَبْلَ إنْزَالِ رَحْلِه[١٧]، و أُوْتِيَ[١] حُكْمَ

---

(١) في (ت، د) : أن الجلاء سباء .

(٢) من أمثال المولّدين كما ذكر الصفدي في **تمام المتون**، ص٣١٩-٣٢٠ .

(٣) في (ت، ش ، د) وفي الديوان ص٢١ : تُدفن .

(٤) وردت في (ش) : يُسَأْ .

(٥) البيتان غير موجودين في (ذ، ن) . وهما للأعشى الكبير، من البحر الطويل، والبيت الأول ملفّق من بيتين في القصيدة، والنّص في الديوان :

متى يَغْتَرِب عن قَومِه لا يجدْ له    على مَنْ له رَهْطٌ حواليه مغضبا

ويُحْطَمْ بظلمٍ لا يزال يرى له    مصارعَ مظلومٍ مَجَراً ومَسْحبا

وتدفَق منه الصالحات وإن يسيء    يَكُنْ ما أساءَ النارِ في رأسِ كَبْكَبا

الأعشى الكبير، ميمون بن قيس (٨هـ /٦٢٩م) تحقيق، **الديوان**، تحقيق : محمد محمد حسين، مطابع مؤسسة الأهرام، القاهرة، (د، ت)، ص١٤٩.

(٦) في (ت، د، ذ، ن) : لعارفٌ . وهو خبر إنّ في قوله : " إنّي " السابقة .

(٧) وردت في (ت، ش، د) : لا يُخشى . ووردت في (ذ، ن) : الذي لا يخشى .

(٨) وردت في (ت، ش، د) : والخليط لا يتوقّعُ زيالُه . ووردت في (ذ، ن) : والخليط الذي لا يتوقع زياله .

(٩) وردت في (د) : والنّسب الذي لا يخفى . وفي (ذ، ن) : والنسب الذي لا يجفى .

(١٠)وردت في (د) : والجمال الذي لا يُجفى . وفي (ن) : والجمال الذي لا يخفى .

(١١) وردت في (ت، ش، د، ن) : للكواكب .

(١٢) وردت في (ت، ش، د، ن) : به، بدلاً من (بالمرء) .

(١٣) وردت في (ت، ش، د، ن) : وانتظامها .

(١٤) من قوله : " والجمال لا يخفى ..... إلى هنا " غير موجود في (ذ) .

(١٥) وردت في (د، ذ) : ورد أعذب منهل .

(١٦) وردت في (د) : وحطّ في جناب قبولٍ فنزل

(١٧) إشارة إلى قول حاتم الطائي : من البحر الطويل

حُكْمَ الصبيِّ على أَهله[٢] :

[٨] وقِيْلَ لَهُ: أهْلاً وسَهْلاً ومَرْحَباً          فهذا مبيتٌ صالِحٌ ومَقِيلُ[٣]

غير أن الوطنَ مَأْلُوف، والمَنْشَأَ مَحْبوُب[٤]، واللَّبيبُ يحنُّ إلى وطنه، حَنينَ النَّجِيبِ إلى عَطَنه، والكَرِيْمُ لا يجفو أَرْضَاً بها[٥] قوابِلُه، ولا يَنْسَى بَلَداً فيها[٦] مراضِعُه، قال الأوّل[٧]:

أحبُّ بلادِ الله من بَيْنِ مَنْعِجٍ          إلَيَّ وسَلْمى أن يَصُوبَ سَحَابُها

بلادٌ بها نِيْطَتْ عليَّ[٨] تمائمي          وأوَّلُ أرضٍ مَسَّ جِلْدي ترابها[٩]

هذا إلى مُغالاتي بِعَلَقِ[١٠] جِوَارِك، ومنافَسَةٍ بلحظةٍ[١] من قُرْبِك، واعتقادي أن الطَّمَعَ في

---

أُضاحِكُ ضَيْفي قَبْلَ إنْزَالِ رَحْلِهِ          ويَخْصبُ عَنْدي والمحلُّ جديْبُ

وما الخِصْبُ للأضيافِ أَنْ يَكْثُر القِرى          و لكِنَّما وَجْهُ الكَرِيمِ خَصِيْبُ

الطائي، حاتم بن عبد الله (٥٤٤م): **الديوان**، تحقيق د.عادل سليمان مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٠م، ص٢٩٢. والبيتان غير منسوبين في البيان والتبيين . الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر(٢٥٥هـ /٨٦٩م)، البيان والتبيين، دار الفكر للجميع (د . ت)، ج١ ص١١.

(١) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : وأُعطي .

(٢) كانت العرب تقول : نزلنا على فلان، فجعل لنا حكم الصّبي على أهله . الصفدي، **تمام المتون**، ٣٢٧ .

(٣) وردت كلمة " مقيل " في (د، ذ، ن) : صديق . وقد ورد البيت في البيان والتبيين، ج ١، ص١١على النحو الآتي :

فقلتُ لَه : أهلاً وسهلاً ومرحباً          فهذا مبيتٌ صالحٌ وصديقُ

والبيت لعمرو بن الأهتم (٥٧هــ/٦٧٧م)من البحر الطويل . **شعر الزبرقان بن بدر (٤٥هــ/٦٦٥م)، و عمرو بن الأهتم**، دراسة وتحقيق : سعود محمود عبد الجابر، مؤسسة الرسالة،بيروت، ط٢، ١٤٠٨هــ/١٩٨٧م . وقد ورد على النحو الآتي :

فقلتُ لَه : أهلاً وسهلاً ومرحباً          فهذا صبوحٌ راهنٌ وصديقُ

والبيت من قصيدته القافيّة التي أوّلها :

ألا طرقَتْ أسماءُ وهي طروق          وبانت على أن الخيال يشوقُ

(٤) وردت في (د، ن) : الموطن محبوب، والمنشأ مألوف . وفي (ت، ش) : الوطن محبوب، والمنشأ مألوف .

(٥) وردت في (ت، ش، ن) : فيها .

(٦) وردت في (د، ذ، ن) : فيه .

(٧) غير موجودة في (د) . ووردت في (ن) : وأَنشد قَوْلَ الأوّل .

(٨) وردت في (ت، ش ، د، ذ، ن) : عَقَّ الشَّبابُ .

(٩) البيتان لرقاع بن قيس الأسدي من البحر الطويل : ابن منظور، محمد بن مكرم (٧١١هــ/١٣١١م) لسان العرب، مادة (نوط).

(١٠) وردت في (ت) : لعقد . وفي (ذ) : مع مغالاتي بعلوِّ جوارك . وفي (ش، د) : بعَقْد . وفي (ن) : في تعلُّق .

غيـرك طَبَـــع، والغنَـــاءُ[٢] ممّنْ سـواك عَنَاء[٣] . والبَدَلُ منــك عِوز[٤]، والعـوَضُ عنــك[٥] لَفــاء[٦] :

وإذا نَظَـــرْتُ إلـــى أَميْـــري زادَنـــي ضَنَىً بِــهِ نظـري إلـى الأُمــراءِ[٧]

كُلُّ[٨] الصّيْد في جَوْف الفَرَا[٩]، وفي كُلِّ الشّجر النار[١٠]، واستَمْجدَ المَرْخُ والعَفار[١١]، فما هَذِه البَراءةُ ممَّنْ يَتَولاّك[١٢]، والمَيْلُ مِنْك [١٣] عَمّن يَميلُ إليك[١٤] ؟ فَهَلاّ [١٥] كان هواك فيمَنْ هَواهُ فيك، [ورضاك لِمَنْ رِضَاهُ لَكْ ] [١٦]):

[٩] يا مَنْ يعزُّ علينا أنْ نُفَارِقَهُمْ وجْدَانُنَا كُلَّ شَيءٍ بَعدَكُمْ عَدَمُ[١٧]

أُعيذُكَ بنَفْســي[١٨] مــِنْ [ أَنْ ] [١٩] أشِيْمَ خُلّباً، وأسْتَمْطِرَ جَهَاماً، وأكدمَ فــي غَيْــر مَكْــدم[٢٠]،

(١) وردت في (د، ذ، ن) : ومنافستي في الحظّ . و في (ت) : ومنافستي بلحظة . وفي (ش) : ومنافستي لِلْخُلْطة.

(٢) وردت في (ش) : والغِنى ممن . وفي (ت، د، ذ، ن) : والغِنى من .

(٣) وردت هنا في (ت، ش) عبارة " وكلُّ الصّيد في جوف الفرا "، وستأتي هذه العبارة في موضع لاحق من هذه الرسالة.

(٤) وردت في (ت، ش، د، ن) : أعور . وهو مثل مشهور نصُّه : بَدَلٌ أعور . يُضرب لكلِّ مَنْ لا يُرْتضى بدلاً من الذاهب. الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ١، ص٩٠، رقم المثل ٤٣٣.

(٥) غير موجود في (ت، ش، د، ذ، ن) .

(٦) مثل مشهور نصُّه : أعطاني اللفّاء، غير الوفاء . يُضربُ لمن يبخسك حقّك ويظلمك . الميداني، **مجمع الأمثــال**، ج٢، ص١٢، رقم المثل ٢٤١٣ .

(٧) البيت لعديّ بن الرّقاع (١٠٠هـ/ ٧١٨م تقريباً)، من البحر الكامل . **ديوان شعر عديّ بن الرّقاع العاملي** (روايــة أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثَعْلَب الشيباني (٢٩١هـ/٩٠٥م) : تحقيق د. نوري حمودي القيسي و د. حــاتم صــالح الضامن، مطبعة، المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ص١٦٢ .

(٨) وردت في (ت، ذ) : وكلّ .

(٩) مثل عربي مشهور، يُضرَبُ لمن يُفَضّلُ على أقرانه . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج٢، ص١٣٦، رقم المثل ٣٠١٠.

(١٠) وردت في (ش، د، ذ، ن): وفي كلِّ شَجَرٍ نار . وفي (ت) : وفي كل شجرةٍ نار .

(١١) وردت في الأصل : والغفار. وهو مثل مشهور نصُّه : في كلِّ شجر نار، واستمجد المَرْخ والعفار . يُضرَب في تفضيل بعض الشيء على بعض . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج٢، ص٧٤، رقم المثل ٢٧٥١.

(١٢) في (ن) : تولاّك .

(١٣) " منك " غير موجودة في (ت، ش، د، ذ) .

(١٤) وردت في (ت، ش ) : والمَيْلُ عمن لا يميل عنك .

(١٥) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : وهلاّ .

(١٦) زيادة في (ت، ش، د، ذ، ن) .

(١٧) البيت للمتنبي من البحر البسيط . **الديوان**، ج٣، ص٣٧٠ .

(١٨) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : ونفسي .

(١٩) زيادة في (د، ذ، ن) وقد أغفلت هذه المصادر حرف الجر (من). وفي (ت) : من أن . وفي (ش) : أن أشيم خلباً، أو أستمطر جهاماً.

(٢٠) في (ذ، ن) : وأكدم غير مكدم . وفي (ش) : وأكرم غير مكرَّم . وهو مثل نصّه " كَدَمْتَ غَيْرَ مَكْدَم " . يُضربُ لمــن يطلب شيئاً في غير مطلبه . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ٢، ص١٣٩، رقم المثل ٣٠٢١.

وأشْكَو شَكْوى الجريحِ إلى العِقْبانِ والرَّخَمِ(١) فما(٢) أَبْسَسْتُ لَكَ(٣) إلاّ(٤) لتدرّ، وحرّكْتُ(٥) لكَ الحوارَ إلاّ(٦) لتحنّ، ونبّهتُكَ إلاّ لأَنامَ(٧)، وسَرَيْتُ لك(٨) إلاّ لأحْمَدَ السُّرى لديك(٩)، مَعَ اليقين(١٠) منْ(١١) أنَّك إنْ سنّيتَ عَقْدَ أَمْري تيسّر(١٢)، ومتى أَعْذَرتَ في فَكّ أسْري لَمْ يَتَعذَّر(١٣)، وعِلْمُكَ مُحيْطٌ بأنّ المَعْروفَ ثَمَرُهُ(١٤) النِّعْمة، والشَفاعَةَ زَكاةُ المُروءة، وفَضْلَ الجاه تعود(١٥) به صَدَقة .

وإذا امرؤٌ أَهْدى(١٦) إليكَ صَنِيْعةً ... مِنْ جَاهِهِ فكأنَّها مِنْ مَالِهِ

لعلّي أن(١٧) أُلقي عصايَ بِذَارك، و يستقرُّ بي النَّوى(١) في ظلِّك ويُستلذُ(٢) جنيُّ شُكْري من غَرْسِ عارفَتك، ويُستطابُ(٣) عَرْفُ ثنائي من رَوْض صنيعتك(٤)، وأستأنفَ التّأدُّبَ

---

(١)إشارة إلى بيت المتنبي من البحر البسيط : الديوان ٤/١٦٢ .

ولا تشكَّ إلى خَلْقٍ فتَشْمِتَهُمْ ... شَكْوى الجَريحِ إلى الغرْبانِ والرَّخَمِ

(٢) في (ذ، ن) : وإنما .

(٣) في (ش) : بك .

(٤) غير موجودة في (ن) .

(٥) في (د) : وما حرّكت.

(٦) غير موجودة في (ذ، ن) . وهذا مثل مشهور نصُّه : " حرِّك لها حوارها تحنّ " . ومعنى المثل ذكّرهُ بعض أشجانه، يهيجُ لها . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج١، ص١٩١، رقم المثل ١٠١٦

(٧) في (ش، د) : وما نبّهتك إلاّ لأنام . والعبارة غير موجودة في (ن)، وفي العبارة إشارة إلى قول بشار بن بُرد من البحر المتقارب : بشّار بن برد(١٦٧هـ/ ٧٨٣م)، **الديوان**، شرح : حسين الحموي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ج٢ ص ٤٩٤

إذا أَيْقَظْتكَ حُروبُ العِدا ... فَنَبِّهْ لَهَا عمراً ثُمّ نَمْ

(٨) وردت في (ت) : وسريت إليك . وفي (ش) : وما سريت لك . وفي (د) : وما سريتُ إليك . وفي (ذ) : وسريت إليك لأحمد .

(٩) وردت في (ش) : السُّرى إليك . وفي (ن) : سريت لك، ليُحمدَ المسرى إليك . وهو مأخوذ من المثل المشهور : " عند الصّباح يحمد السُّرى "يُضْرَبُ للرجل يحتمل المشقّة رجاء الراحة . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج٢، ص٣، رقم المثل ٢٣٨٢

(١٠) غير موجودة في (ت)، وفي (د، ذ، ن) : بعد اليقين

(١١) غير موجود في (ذ) .

(١٢) وردت في (ت) : وإنك إن شِئْتَ عَقْد أمرٍ تيسَّر . وفي (ش) : وإنك متى سنّيت عَقْد أمري تيسّر.

(١٣) وردت في (ش) : لم تتعذّر.

(١٤) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : ثَمَرة .

(١٥) في الأصل : يعود.

(١٦) في (ن) أسدى . والبيت لأبي تمّام من البحر الكامل، **الديوان**، ج٢، ص٣٠.

(١٧) " أن " غير موجودة في (د، ذ، ن).

وأستأنفَ التّأدُّبَ بأدبك[٥]، والاحْتمالَ[٦] على مَذْهَبِك، فلا أوْجد للحاسد [١٠] مجالَ لحظةَ، ولا أدَعَ للقادحِ مساغَ لفظة، واللّهُ مُيسِّرك من إطْلابي بهذه[٧] الطَّلبَة، وإشكائي من هذه الشكوى، بصَنيعَةٍ تُصيبُ بها طريقَ المَصْنع[٨]، ومِنّةٍ تَسْتَوْدِعُها أحْفَظَ مُسْتَوْدَع[٩] حسبما أنتَ خليقٌ له، وأنا حَرِيٌّ منْك به[١٠]، وذلك بيده، وهو عليه هين[١١].

ولمّا توالت غُرَرُ هذا النَّثْرِ، واتّسَقَتْ دُررُه، فهزَّ عِطْف غُلَوائه، وجَرَّ ذَيْلَ خُيَلائه، عارضَهُ النَّظْمُ[١٢] مُباهياً، بل كايَدَهُ مُداهياً، حينَ أشْفَقَ منْ أنْ يعطفَك[١٣] استِعْطَافُه، ويَميلَ بنفْسكَ إلطافُه، فتسْتحسَن[١٤] العائدة منه، وتُعتدَّ الفائدةُ له[١٥]، وما زال[١٦] يَستَكِدُّ الذِّهن[١٧] العَليل، ويَشحَذُ الخاطِرَ[١] الكَليل، حتّى زَفَّها إليك[٢] عروساً مَجْلُوّةً في أثْوابِها، مَنْصُوْصَةً

(١) وردت في (ش) : ويستقّر النوى في ظلّك . وفي (د، ذ، ن) : وتستقر بي . وفي ذلك إشارة إلى قول المعقّر بن أوس ابن حمار البارقي حليف بني نمير : من البحر الكامل . الصفدي، **تمام المتون**، ص ٣٦٦.

فألقت عصاها واستقرَّ بها النّوى ... كما قَرَّ عَيْناً بالإيابِ المُسافِرُ

(٢) وردت في : (د، ذ، ن) : فَتَسْتلذّ جنيُّ.

(٣) وردت في : (د، ذ، ن) : وتستطيب .

(٤) من قوله : " ويَستلذّ جني .... إلى هنا " غير موجود في (ت، ش ) .

(٥) وردت في (ذ) : فأستأنفَ التأدُّب بك .

(٦) وردت في (ذ) : والاحتيال .

(٧) وردت في (ن) : هذه .

(٨) وردت في (ت، ش، د) : بصنيعة تصيب منها مكان المصنع . وفي (ذ، ن) : لصنيعة تصيب بها طريق المصنع . وهو مأخوذ من قول أحد الشعراء : من البحر لكامل . الصفدي، **تمام المتون**، ص٣٧٧ .

إنّ الصنيعةَ لا تكونُ صَنَيعةً ... حتى تصيبَ بها طَريقَ المَصْنَعِ

(٩) " ومنةٍ " غير موجودة في (ت) . وفي (د، ن) : ويدٍ . وفي (ذ) : وقد تستودعها . وفي (ش) : وتستودعها أحسن مستودع .

(١٠) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : وأنا منك حريٌّ به .

(١١) وردت في (ت، ش ) : وذلك بيده وهيّنٌ عليه . وفي (د) : فذلك بيدك، وهيِّنٌ عليك . وفي (ذ) : فذاك بيدك، وهيّنٌ عليك . وفي (ن) : فذلك بيده، وهيّنٌ عليه. إشارة إلى الآية الكريمة : ﴿ هو عليَّ هيِّنٌ ﴾ سورة مريم، الآية ٩.

(١٢) وردت في (ت) : بالنظم . وفي (ش) : عارضها النَّظْمُ .

(١٣) في (ت) : أن يستعطفك . وفي (ش) : وحين أشفق من أن يعطفك .

(١٤) وردت في (ت) : وتميل بنفسك إلطافه، فاستحسن. وفي (ش) : فاستحسن .

(١٥) وردت في (ت، ش، د، ذ) : واعتدّ بالفائدة .

(١٦) وردت في (ت، ش) : فما زال .

(١٧) وردت في الأصل : يستكدُّ للذهن : وفي (ذ) : يستكره الذهن .

الخاطِر[١] الكَلَيل ، حتّى زَفَّها إليك[٢] عروساً مَجْلوّةً في أثْوابِها، مَنْصُوْصَةً في حُلِيِّها[٣] وملابِها[٤].

هاكَها[٥] – أعزّكَ اللهُ – يَبسُطُها الأَملَ، ويَقْبضُها الخَجَل، لها ذَنْبُ التَّقصير، وحُرْمةُ الإخْلاص، فَهَبْ ذنباً لِحُرْقة، واشْفَعْ نِعْمَةً بِنِعْمة، ليأتيَ الفَضْلُ مِنْ جِهاتِه [١١]، وتَسلك إليه مِنْ طُرُقاته[٦].

الهوى في طُلُوعِ تلكَ النُّجومِ — والمُنَى في هُبُوبِ ذاكَ النسيم [٧]

سرَّنا عَيشُنا الرقيقُ الحواشي — لو يدوم السّرورُ للمُستديمِ

[ ومنها ] [٨]

وطَرٌ ما انقضى إلى أنْ تقضّى — زَمَنٌ ما ذِمامُهُ بالذَّميم

إذْ ختامُ الرِّضى المُسَوَّغِ مِسْكٌ — ومزاج الوصالِ من تسنيمِ [٩]

وغَريض[١٠] الدلاّل غضٌّ جنى الصبوة — نشوانُ من سُلافِ النعيمِ[١١]

طالما نافَرَ الهوى مِنْه غِرٌّ — لم يَطُلْ عَهْدُ جيدهِ بالتميم [١٢]

(١) وردت في (ت، ش، د، ذ) : والخاطر، ولم تُذْكر كلمة يشحذ .
(٢) وردت في (ت) : حتّى زفّ إليك . وفي (ش، د، ذ) : حتى زف إليك منه .
(٣) وردت في (ت، د) : بِحَلْيها . وفي (ش) : بِحُلِيِّها.
(٤) وردت في (ت) : ملابسها . و من قوله : " ولمّا توالت ... إلى هنا " غير موجود في (ن) .
(٥) وردت في (ت): وهي . وفي (ذ) : وها هي . ومن هنا إلى نهاية النثر ورد في (ت، د، ذ، ن) بعد القصيدة .
(٦) وردت في (ت، د) : ليتأتّى لك الإحسان من جهاته، وتسلك إلى الفضل طرقاته، إن شاء الله تعالى . وفي (ش) : ليتأتّى لك الإحسان من جهاته، وتسلك إلى الفضل من طرقاته . وقد ذكر في (د) مطلع القصيدة، ومن ثمّ أحال في بقيّة الأبيات على ديوان ابن زيدون . ووردت في (ذ) : لتأتي الإحسان من جهاته، وتسلك إلى الفضل طرقاته إن شاء الله .
(٧) ووردت في (ن) : لتأتي الإحسان من جهاته، وتسلك الفضل من طرقاته، إن شاء الله تعالى .
(٨) القصيدة على البحر الخفيف .
(٩) زيادة في (د، ذ) .
(١٠) إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ ومزاجه من تسنيم ﴾ . سورة المطففين، الآية ٢٧ .
(١١) وردت في (ت) : وعريض .
(١٢) هذا البيت والبيتان السابقان عليه لم ترد في (ذ، ن) .

زار مُسْتَخْفياً وهيهات أن يخفى سنا [(١)] البَدْرِ في الظَّلامِ البهيمِ
فَوَشَى الحَلْيُ إذ مشا وهفا الطيبُ إلى حَسٍّ [(٢)] كاشحٍ بالنميم
أيُّها المؤذني بظُلْمِ الليالي "ليس يومي بواحدٍ من ظُلُومِ" [(٣)]
ما ترى البَدْرَ إنْ تأَمّلت والشَّمس هما يُكْسَفانِ دون النجومِ
[ ١٢ ] وهو الدَّهرُ ليس ينفكُّ ينحو بالمُصاب العظيم نحو العظيمِ
بوّأ الله جَهْوراً شرف[(٤)] السؤدد في السَّرْوِ [ و] [(٥)] اللّباب الصميم
واحدٌ سلَّم [(٦)] الجميعُ له الأمْرَ [(٧)] وكان [(٨)] الخُصوصُ وِفْقَ[(٩)] العُموم
قَلَّدَ الغَمْرُ ذا التجاربِ فيه واكْتفى جاهِلٌ بِعِلْمِ عليمِ [(١٠)]
خَطَرٌ يقتضي الكمالَ بِنَوْعَي خُلُقٍ بارعٍ و خَلْقٍ وسيمِ
[أُسْوَةُ الرَّوض تطَّبيكَ بحظّي نَظَرٍ – ما اعْتَمَدْتَهُ – وشميمِ ] [(١١)]
أيُّهذا الوزيرُ ها أنا أشْكُو والعصا بَدْءُ قَرْعِها للحليمِ [(١٢)]
ما غَنَائي [(١٣)] أن يألَفَ السابق المَرْبط في العِتْقِ مِنْهُ والتّطهيمِ
وثواءُ [(١)] الحُسامِ في الجَفْن يَثْني مِنْهُ بُعْدَ المَضَاءِ والتصميمِ

---

(١) وردت في (ت) : وردت في (ذ) : سُرى . وفي (ن) : يختفي سنا .
(٢) وردت في (ت) : حُسْن .
(٣) وردت في (ت) ليس دهري وهو شطر بيت للعبّاس بن الأحنف، **الديوان،** ص٣٢٩، من البحر الخفيف، وتمامه : " وَابلائي من حادثٍ وقديمِ " .
(٤) وردت في (ت، د، ذ، ن) : أشرف .
(٥) زيادة في (د) . ووردت في (ت، ذ، ن) : السِّر .
(٦) كلمة (سلَّم) مَحْوٌ في الأصل .
(٧) وردت في (ذ، ن) : الفَضْل .
(٨) وردت في (ت، د) : فكان .
(٩) وردت في (ذ) : فوق .
(١٠) وردت في ( د) : العليمِ .
(١١) زيادة في (ت) . وقد أخذه محقّق الديوان عن (ت) وجعل اعْتَمْرتَه مكان اعتمدته .
(١٢) تضمين للمثل العربي الذي نصّه : " إن العصا قُرِعتْ لذي الحِلْم " : يُضرب المثل لمنْ إذا نُبِّه انتبه.
(١٣) الميداني، **مجمع الأمثال،** ج ١، ص٣٧، رقم المثل ١٤٦ .

أَفَـــصبرٌ مئـــين خمـــساً [٢] مـــن الأيّـــام ناهيـــك مـــن عـــذابٍ ألـــيمِ
ومُعَنّـــىً مـــن الـــصِّبا [٣] بِهَنَـــاتٍ نَكَـــأَتْ بـــالكلُومِ قَـــرْحَ الكُلُـــومِ [٤]

[ ومنها في ذكر اعتقاله ] [٥] :

سَـــقَمٌ لا أُعـــارُ منـــه [٦] وفـــي العـــائـد أُنْـــسٌ يفـــي بِبُـــرْءِ الـــسّقيمِ
نارُ بغيٍ ســرى [٧] إلــى جنــة الأمــن لظاها [٨] فأصبحَتْ كالـصّريمِ [٩]
بـــأبي أَنْـــتَ إن تَـــشَأْ تَـــكُ [١٠] بَـــرْداً وســـلاماً كنـــار إبـــراهيمِ[١١]
[ ١٣] للشّفيعِ الثناءُ، والحَمْدُ فـي صَـوْبِ الحيـا للريـاح لا للغُيـومِ
وزَعــيْمٌ بــأن يَــذِلَّ لــي الــصَّعْبُ[١٢] فيــأتي[١٣] إلــى الهمــامِ الــزعيمِ
[ أمَـــلٌ يَـــرْعَمُ الجفـــاءُ إليـــه[١٤] وهو ثَبْتُ المقامِ ماضي العَـزِيمِ ] [١٥]
ووِدادٌ يغيّـــرُ الـــدَّهرُ مـــا شـــاء، ويبقـى بَقَـاءَ عَهْـدِ الكـريمِ

(١) وردت في (ت) : غناءٌ . وفي (د) : عسيٌّ .
(٢) وردت في (د) : وبقاءٍ .
(٣) وردت في الأصل : خَمْس .
(٤) وردت في (د) : الضنى .
(٥) من قوله : " خَطَرٌ يقتضي ..... " إلى هنا، غير موجود في (ذ . ن) .
(٦) زيادة في (ذ، ن) .
(٧) وردت في (د) : فيه .
(٨) وردت في (ت) : سعى . وفي (ذ، ن) : سَرَت .
(٩) وردت في (ذ، ن) : الأرض بياتاً .
(١٠) إشارة إلى الآية الكريمة : ﴿ فأصبحت كالصريم ﴾ . سورة القلم، الآية ٢٠ .
(١١) في الأصل : تلك .
(١٢) إشارة إلى الآية لكريمة : ﴿ قلنا يا نارُ كوني بَرْداً وسلاماً على إبراهيم ﴾ . سورة الأنبياء، الآية ٦٩.
(١٣) وردت في (ت، د) : يُذَلِّلَ لي الصّعبَ .
(١٤)زيادة في (د) . ويرعم : يرعى ويراقب . ولعلّها يرغم الجفَاءُ لديه .
(١٥) وردت في (د) : مثابي .

وثنـــــاءٌ أرْسَـــــلْتهُ سَـــــلْوَةَ الظّـــــا عنِ عَنْ شَوْقه ولَهْــوَ المُقِــيمِ [١]

فهـــو رَيْحانَـــةُ الجَلــيس - ولا فَخْـــرَ – ومنه [٢] مِــزاجُ كــأْسِ النَّــديمِ

لم يَزَلْ مُغْـضياً [٣] علــى هَفْــوَةِ الجــا ني مُصيخاً إلى اعتذار المُلــيمِ [٥]

ومَتَـــى تبـــدأ الـــصَّنيعَةَ يَولِعْـــك [٤] تَمـــــامُ الخِـــصالِ بــــالتتميمِ

والحَمْدُ لله وحده، وصلَّى اله على محمدٍ النبيّ وآله .... [٦] .

ونهاية الرِّسالة في (ت) : هذه الرِّسالة الزيدونيّة بجمْلتها نثراً ونَظْماً، منقولةٌ من خَطِّ ابن ظافر رحمه الله تعالى .

(١) ورد هذا البيت قبل سابقه في (ت) .
(٢) وردت في (د) : فيه .
(٣) وردت في (ت) : لم تزل مُغْنياً .
(٤) ورد ت في (د) : الكريم .
(٥) وردت في ( ت) : يوليك .
(٦) كلمات غير مقروءة .

# النظرية الأسلوبية: مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفرادة التشكيل

**د. عبدالله عنبر ***

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٠/٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٢٠

**ملخّص**

تشكل النظرية الأسلوبيّة منهجية لارتياد أشد المناطق خفاء، فهي مقاربة لاجتياج عالم الغياب لتجلية مرامي التمايز عبر مرامي الاحتجاب. ويصدر هذا البحث عن فكرة مؤادها أنَّ الأسلوبيّة بحث عن المعنى الإضافي الذي يجعل اللغة لعبة جمالية تعتمد الخفاء في تشكيل التجاوز تحقيقا لتموقع خاص يقوده العدول المؤسس على التفرد. وتستند النظرية الأسلوبيّة إلى استراتيجية مدارها الوحدة العضوية التي تبلغ غايتها القصوى وفق تخطيط ينزل العناصر منزلاً يتوخى آفاق التحكم الذاتي. إذ تعتمد على تماسك نصي يتيح الهيمنة على عناصر المنظومة ويشكلها تشكيلا يعلو عليها. فهي بيان عن أعلى درجات التنظيم لمجهول البيان ضمن مغايرة مفادها تشكيل اللذة الجمالية وفق منهجية عنوانها الإشراق والتجلي عبر الامتاع والتخفي المضمر لفتنة النص عبر عالم الغياب. والملاحظ أنَّ الأسلوبية تستعلي في رصد مرايا التجاوز التي تخطف جمالية التلقي عبر مرايا التجلي. وتتجلى الإبلاغية وفق تصور كلي يضع كل كلمة في مكانها الذي يليق بها. وهذا يعني أنها قدرة اللغة على التأثير والعدول وامتلاك الدينامية المؤلفة للانفعال الوجداني في سياق لذة النص، ويسعى التماسك النصي لاكتناه ما يجعل العناصر اللغوية تشكل مجموعاً منظماً يقام على نحو دون آخر وفق نظام مداره تتابع العناصر في نسق. وتوصل البحث إلى أنَّ التشكيل الاستعاري إعادة إنتاج للعلاقات بطريقة تنقل الألفاظ من الوجه الظاهري إلى وجه آخر يقيم الرمز عالمه السحري من خلاله، إنّه قصة التوغل في عالم المجاز مما يشكل تكوثراً أسلوبياً مائزاً لأشكال الإنجاز. وينتظم هذا البحث ضمن خمسة أبعاد جاءت على النحو الآتي:

الأول: العدول الأسلوبي بين الاختيار والتوزيع.

الثاني: التماسك النصي ومظاهر الوحدة العضوية.

الثالث: النظرية الإبلاغية ومرايا التمايز الأسلوبي.

الرابع: اللغة الشعرية وفرادة التشكيل.

الخامس: التشكيل الاستعاري ( دراسة أسلوبية)

## Abstract

**The Theory of Stylistics: Structural Approach towards Accounting for Textual Coherence and the Individuality of Expression**

Stylistics represents the means to discover the most hidden since it is an approach to the world of the unknown to uncover variation through ambiguity. The present research is based on the idea that stylistics means seeking the additional meaning which turns language into an aesthetic puzzle, adopting a subtle approach in forming linguistic deviation, reaching to a special place guided by an individuality-based balance. It shows the highest levels of stylistic organization, seeking the individuality of expression, going beyond simply conveying the message towards aesthetic formation. It is also an exploration of rhetoric in order to achieve the aesthetic perfection, following a path towards subtlety. Stylistics represents a tool to explore the subtleties of language. The research shows that the organic unity achieves its end through a plan of self control since it is based on an organic pattern, governing the elements of the language matrix, reforming it towards betterment. It also includes the metaphorical formation that moves the meaning of linguistic utterances away from the superficial level towards a much deeper and subtle level.

The present research is divided into the ollowing five parts:

1-Stylistic modification between choice and distribution.
2- Textual coherence and aspects of organic unity.
3- etoric and aspects of stylistic variation.
4- Poetic Language and individuality of expression.
5- Metaphoric Formation (stylistic study)

---

* قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية.

يصدر هذا البحث عن فكرة مؤادها أنَّ النظرية الأسلوبّية رصد للمظاهر الجمالية للغة بحثا عن المنطقة العليا التي تولي الابتعاد عن النمط وجها خاصا في البيان عن المقصد. وتسهم هذه النظرية في البيان عن المعاني الإضافية التي تجعل اللغة لعبة جمالية تعتمد الخفاء في تشكيل التجاوز المؤسس على مظاهر التفرد. فهي بيان للتأثير الدلالي الناتج عن وظائف الأنظمة البنائية في تشكيلها للوجه الجمالي وفق منهجية عنوانها الإشراق والتجلي عبر الإمتاع والتخفي.

وتسهم هذه النظرية في اكتناه الرصيد المعجمي للنص بحثاً عن القيم التأثيرية التي يحتكم إليها في الإبانة عن المقصد. ومؤدى هذه النظرية تعيين ملاحظ القوة للأبنية للبيان عن تجليات الأسلوب في قدرته على التعبير عن المعنى.

وتشكل النظرية الأسلوبّية بحثا عن المرجع الحاضر في كل البنى كشفاً عن مستويات إنتاج الدلالة التي تنتظم ضمن إطار ذهني يحكم كل المكونات في نسق. وتظهر طرق اتصال علاقة الدال بالمدلول توضيحاً للمرجع الدلالي الذي ترتد إليه الإشارات بغية تشكيلها للمقصد. فالأسلوبية رصد للمغايرة التي تمارسها النحوية على خارطة النص الأدبي إذ تبدأ من الاختلاف الذي تفرضه البلاغة بطريقة تعيد إنتاج المعرفة وفق ملاحظ التمايز. وهذا يوضح أنها تؤلف توظيفاً خاصاً للإمكانات التعبيرية وفق اختيار ايحائي يمنح الألفاظ فرادة تشرق من خلالها البنى. وتكشف الأسلوبّية المرجع المسؤول عن لعبة المفارقة للإبانة عن اختلاف درجات المعنى ضمن آفاق التجاوز. فهي استشراف التباينات التي تعلي من قيمة التجانس في اقتناص الدلالة الناتجة عن إدراك المتخيل الذهني الذي تنجذب نحوه العناصر. وهكذا تقارب الأسلوبّية التماسك النصي الذي يسري في جسد البنى منتجا الدلالة الثاوية في منظومة التشكيل النصي. وتسعى لبيان العلاقات الخفية القائمة على مبدأ المشاكلة والاختلاف بحثاً عن السمات الخاصة التي تكسب العناصر تفردها، وتعاين وظيفة كل عنصر كشفاً عن المستوى الوظيفي الموجه للأساليب التي تهيمن على تضاريس البنى. وترصد أسرار اغتراب البنى بما تمثله من فجوات معرفية إذ تندفع نحو الخفاء موظفة العنف الرمزي ساعية نحو التجلي، فهي بحث عن الفراغ المعرفي الذي يجسد انعتاقاً لتجليات التمايز.

وتؤلف هذه النظرية وعيا للدور الوظيفي الذي تنهض به الإشارات بكشف مكانتها في تشكيل النص. وتستشرف عناصر المفارقة التي تمثل نزوعاً عن الجسد اللغوي المألوف لإنتاج ملاحظ التمايز والفرادة. وتستند النظرية الأسلوبية إلى الوحدة العضوية التي تبلغ غايتها القصوى وفق تخطيط بنائي يتوخى التحكم الذاتي لتشكيل نصوصية النص. وينتظم هذا البحث ضمن خمسة أبعاد جاءت على النحو الآتي:

الأول: العدول الأسلوبي بين الاختيار والتوزيع.

الثاني: التماسك النصي ومظاهر الوحدة العضوية.

الثالث: النظرية الإبلاغية ومرايا التمايز الأسلوبي.

الرابع: اللغة الشعرية وفرادة التشكيل.

الخامس: التشكيل الاستعاري ( دراسة أسلوبيّة).

**أولاً: العدول الأسلوبي بين الاختيار والتوزيع:**

تؤلف نظرية العدول الأسلوبي منهجاً قادراً على تجاوز المستوى الأولي بحثاً عن التشويق الذي يلمع في النفس وفق تجليات النص، وتأخذ هذه النظرية مكانها انطلاقا من شبكة العلاقات التي تحتكم إليها تجليات العناصر اللغوية في تناسق يكفل ضبطاً مع الوظيفة التي تؤديها، فالتركيب اللغوي هو ائتلاف الأجزاء في تناسب موقعي مداره انسجام الكلمة في الموقع الأشكل بها. ويشكل اكتناه انحراف المكونات التي يحتكم إليها النص بحثا عن تناسق العناصر في ضوء الدلالة الكلية التي تنتمي إليها، فالعدول الأسلوبي نهج موصل لإنتاج قيم الدلالة بطريقة تتخطى المستوى الشكلي إلى المعنى الأسلوبي الذي يغيب في مجهول البيان مجتازاً مظاهر المشاكلة والاختلاف لتكوين المقصد.

ويشكل العدول الأسلوبي استعمالا لغوياً يخرج باللغة عن الوجه المألوف نحو تفرد ينماز بالتكوثر البياني الذي يقتضي الامتاع والمؤانسة. ويكشف هذا العدول عن تنوع لا حدود له إذ يشكل فراغاً معرفياً يدعو المخاطب لتقصيه بحثا عن كسر العلاقات النصيّة، فهو منهجية لتشكيل اللغة جماليا وفق اختراق للمألوف مسؤول عن سياسة البيان.

ويبدو أنّ تحول الأشكال النمطية وانكسار التوقع يفضي إلى مفارقة المرجع بشكل يؤطر للانزياح بحثا عن الطاقات الكامنة في الوجه المرصود من اللغة. فالتنوع الأسلوبي يحدث أثراً جمالياً يختلس التمرد على النسق توخيا للغة الانفعالية التي تقودها البلاغة. وهذا يبدي أنَّ استثمار طرق التمايز الأسلوبي يقتضي الإفادة من النص المرصود انطلاقاً من قوانين التجاوز التي تكسب الكلام جاذبية وجمالاً. فاختيار الأشكال الأسلوبية يقع في سياق الصياغة المؤثرة المعتمدة على الأبنية العليا المؤدية لارتفاع نسبة الإعلامية، وهكذا يتم تحصيل الإمتاع والمؤانسة عبر أساليب جمالية متنوعة تستمد وظائفها من ضروب التفرد اللغوي. وينكشف لنا أنّ بلاغة الاختيار تحقق التفاوت الناتج عن لعبة التحولات توخياً لاقتناص أساليب الفرادة في تشكيل النص.

ومن هذا يتضح أنّ اختيار المفردات لا ينفصل عن توزيعها انطلاقاً مـن تفاعـل الألفـاظ ودلالاتها في تشكيل الوجه الأشكل الذي يرتضيه المبدع. والملاحظ أن الأسـلوبية تـشكل تقـصياً للروابط الدلالية التي تكسب الخطاب سماته التعبيرية في إطار التوظيف الجمالي المناسب لمقتـضى الحال. فمطلب التأثير مداره الإبلاغية التي تستند إلى الاختيار الذي يكسر الوجـه الأولـي ليعطـي البنى تجلياتها بتكثيف الخطاب بحثاً عن فتنه الأسلوب؛ ويقع الاختيار ضمن سياق كلي يرصد علاقة التحولات بالتحكم الذاتي، وهذا يجعل القيم التعبيرية تشكل تناسقها الدلالي بناء على التتابع المفـضي إلى اعتبار ملحظ التمايز. ويبدو أنَّ مقاييس التوزيع تقام على اختيار مداره تشكيل الطاقة التعبيريـة المؤسسة على تكثيف يعد الدلالة الكلية نقطة التقاء مجموع العلاقات التي تصب في هذه الدلالة.

ويلاحظ أن المعنى الذي يدور في ذهن الإنسان يستدعي اللفظ الذي يناسبه وفـق اختيـار المبـدع لطرق الصياغة تحقيقاً لاقتران الكلام وترتيبه. ومعلوم أنَّ مدار المفاضلة استخدام الكلمة في سياقها المناسب ضمن تناسق الدلالات على الوجه الذي يقتضيه الأسلوب. وتتعالى المنظومة على العناصر المؤلفة لها إذ ترتب الكلمات وفق القوانين التي تحتكم إليها خصوصية التشكيل. ويستند المبدع فـي توزيع العناصر على منهجية تضئ دوائر الإبداع إذ تفرض سلطانها الإيحائي بسعيها نحو الترتيـب الداخلي الذي يولد الشعرية فقوانين النظم توجه الدلالة اللغوية نحو إصابة الغرض المراد منها. ويتم توزيع هذه العناصر لتأخذ وظائفها وصولاً للمستوى الجمالي المؤلف لفرادة التـشكيل. ويتـضح أنّ تطبيق مبدأ الاختيار يضع الكلمات في رباط ناظم يحفظ مواقعها بما يحتم وحدة بناء يوافـق فيهـا التعبير ما يقصد به من معنى، وتشي فكرة الاختيار بمسألة اقتران الذاتي بالموضوعي في صـياغة تمنح البنى فرادة تستمدها من النسيج الكلي.

ويقيم النص إبلاغيته عبر تحولات تكسر التوقع وتجتاز المعاني المباشـرة تحقيقـاً للدلالـة الإضافية التي تقيم تعاليها النصي عبر منظومة الانحراف التي تعطي الـنص مـستواه الجمـالي، وينطوي النص ضمن تحولات تأخذ أشكالاً نظامية موافقة للمقصد المراد التعبير عنه، وهكذا تقـيم البنى تحولاتها ساعية نحو وجه يكتنفه الانعتاق، فهي متوثبة في مسارات مدارها الإقصاء عن أصل الوضع اللغوي واقتناص الفرادة.

ويلاحظ: "أنّ التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية لها مواطن فـي سياسـة البيـان، إذ لا يقصد منها معانيها الأصلية التي تفهم من ظاهر اللفظ لغة ولا يراد منها دلالاتها الأولى التـي يـدل

عليها منطوق العبارة، وإنما هذه التراكيب النحوية لها في البيان شأن وفي البلاغة مكان، فالمعاني الإضافية التي تدل عليها التراكيب هي المرادة وهي موطن البلاغة"(١). فنظام التحويل البنائي يستند إلى فكرة مؤداها: "اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها بل إلى أبعد من ذلك بكثير... إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى دراسة المكونات الأساسية في الثقافة والمجتمع والشعر ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشيع منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية"(٢).

وهكذا يتم اكتناه أبعاد النص من خلال رصد التحولات التي تفضي إلى إنتاج دلالات جديدة تمنح البنى فرادة التشكيل، ومن هنا يلاحظ أن تشكيل العمل الفني: "يحدث خللاً في قاعدة الاستبدال حيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف، فينتقل كلامه من الدائرة النفعية إلى الدائرة الجمالية، فعندما يقول: (اختلست النظر) فإننا لا يمكن أن نخضع هذا التركيب للعملية الاستبدالية بشكلها الأولي؛ لأنّ نسبة الاختلاس إلى النظر عدول عن النمط التركيبي الأصيل في اللغة حيث تم التأليف بين جدولي اختيار متنافرين، وهذا النمط يطلق عليه "المجاز" وهذا يعني إحداث فوضى في العلاقات اللغوية أو في الدلالة، وهي فوضى جمالية"(٣)، وهذا توظيف متنوع لعنصر الاختيار الذي يبنى على تبادل العناصر لمواقعها بحثاً عن تحولات النسق المؤلف للمقصد الكلي. فإنتاج الدلالة يستند إلى تكوين المتصور الذهني تكويناً يكسر النسق بحثاً عن فضاء يجدد أساليب الإنزياح.

ويسهم ملحظ التباين بتعيين وجوه التصرف في تغيرات البنية، إذْ يرتاد مجهول البيان مولداً فراغاً معرفياً يملك تنوعاً يتعالى في اجتياح آفاق التجلي ضمن أقصى درجات التوتر.

وقد تنبّه ابن الأثير إلى: "اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه فلا بد من أنْ يتضمن من المعنى أكثر مما تضمنه أولاً، لأنَّ الألفاظ أدلة على المعاني، وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعاني، وهذا النوع لا يستعمل إلا في مقام المبالغة... ألا ترى أنّه إذا قيل في الثلاثي قَتَل ثم نقل إلى الرباعي قتّل –بتشديد التاء- فإنّ الفائدة من هذا النقل هي التكثير: أي أنَّ القتل وجد منه كثيراً"(٤). وهكذا يتجلى أثر العدول في بلوغ مراتب

(١) عبد الفتاح لاشين، **التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية**، ص ٢٢٧، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٠.

(٢) كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي**، ص٨، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٨١.

(٣) محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص ٧٢-٧٣،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٤.

(٤) ابن الأثير، **المثل السائر**، ج٢، ص ٥٨-٥٩.

التحول لإنتاج دلالة تكشف دينامية التباين وتبوح بفرادة الأنساق. ويلاحظ أنَّ التحويل منهجية بيانية تستقطب مرجعيات إعادة تنظيم شكل البنية توخياً للمعنى المراد.

ويستخدم ابن جني مفهوم العدول الذي يشكل ظاهرة بنائية تنحو منحى الإبلاغ والتكوثر البياني، إذ يقول: "ونحو من تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدول عن معتاد حاله، وذلك فُعَال في معنى فَعيل، نحو طُوَال، فهو أبلغ معنى من طويل، وعُرَاض، فإنّه أبلغ من عريض... لما كانت فَعيل هي الباب المطّرد وأريدت المبالغة، عُدِلت إلى فُعال فضارعت بذلك فُعّالاً، والمعنى الجامع بينهما خروج كل واحد منهما عن أصله، أمّا فعّال فبالزيادة، وأما فُعَال فبالانحراف عن فعيل"(١) ومن الملاحظ أنّ مبدأ المغايرة في الصيغة يتمرد على المألوف في إنتاج وجه بياني يجتاز مشكاة البناء المعجمي نحو سيمياء الإيحاء، فتنامي التحولات بين الصيغ تنامياً دراميا يكشف تصاعد التعارضات نحو منعطف التجاوز الموحي بجدلية التباين المولد للإبلاغية.

ويتضح: "أن دراسة ظواهر العدول أو الانحراف عن الأصل المثالي للغة (أو اللغة اليومية المعتادة) ركيزة أساسية من ركائز الدراسات الأسلوبية الحديثة في تناولها لنصوص الأدبية، والكشف عن التحولات المختلفة للبنى التركيبية في توترها الدائم بين البنية السطحية الإبداعية والبنية العميقة المثالية، فبناء الأسلوب على خلاف مقتضى الظاهر إنتاج إبداعي ملازم دائماً للخطاب الأدبي، بوصفه يحتوي على ركيزتين أساسيتين:

الأولى: العدول عن البنية المثالية الأصلية وتجاوز مستوى الخطاب العادي المألوف.

الثانية: البنية الجمالية التي تقف وراء تلك البنى الإبداعية وتدعم تأثيرها في المتلقى.

ومن الملاحظ أنَّ تحليل هذه الأساليب البلاغية المراوغة يكشف أنماطاً من البنى المتحولة التي تكثف هيمنة الوظيفة الشعرية والجمالية على الرسالة اللغوي، وتجعل من النص اللغوي نصاً أدبياً إبداعياً"(٢). من هنا يتضح أنّ العرب بنوا لغتهم على عصف بتراتيب بنية الأصل بغية إنتاج منظومة إبلاغية ترتب الأبنية ترتيباً خاصاً وفق مرونة تقودها مراتب التجلي. فاللغة تشكل نظاماً محكماً يستثمر طرق الابتكار للنفاذ إلى المعنى بتغيير وحدة ترتيب المفردات من جميع جهاتها لتكوين جامع نصي يتضمن فرادة التعبير، ويتبين لنا أنّ: "اللساني يهتم بكل تجليات الظاهرة اللغوية

(١) ابن جني، **الخصائص**، ج٣، تحقيق محمد علي النجار، ص ٢٧٠-٢٧١، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٤، بغداد، ١٩٩٠.

(٢) أسامة البحيري، **تحولات البنية في البلاغة العربية**، ص ١٥، دار الحضارة، بسيون، ط ١، ٢٠٠٠.

مهما تنوعت صيغ الإفضاء وهيآت التشكل وصور الوظيفة وليس النص الأدبي في منطوقه ودلالته إلا مرتبة من مراتب التجلي اللغوي عموماً"[(١)]. وانطلاقاً من هذا الأساس فإنّ الكشف عن تجليات المعنى يتم عبر صيغ الانتظام اللساني بحثاً عن خفايا الظاهرة اللغوية وطرق الارتقاء بها إلى التشكيل الأسلوبي المحقق لمستويات البيان. وقصارى ما يقال في الأسلوبيّة أنها "جملة الصيغ اللغوية التي تعمل عملها في إثراء القول وتكثيف الخطاب وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وكشف عن سرائره وبيان لتأثيره في السامع"[(٢)]. وهكذا فإنَّ الأسلوبية تبنى على اقتناص طرق التأثير التي تؤسس على تكثيف المدارات لبناء علاقات مؤداها ساحة التباينات المؤثرة في التماسك النصي. ويبدو أنّ الوصول إلى البنى التأثيرية يشكل الحصيلة الأسلوبية التي تغني ملاحظ التواصل وطرق التراسل بلوغاً للمقصد. فالدلالة الأسلوبية تظل غاية للمقاربة لأنها تفصح عن بنية التعبير إذْ تمارس دورها في إطار ملحظ التجاوز، وهذا يكشف أنَّ اكتناه الأوهاج الخاطفة لعالم المفارقة يضيء طاقة اللغة ويفسر طرق الانزياح الدلالي.

ومن المقرر أنَّ الأسلوبيّة تعتني: "بدراسة أسلوب النص والنظر إلى دراسة الأسلوب في سياق الحدث الأدبي الذي ينطلق من مواصفات أبرزها: الدلالة والتعبير والتأثير"[(٣)] وهكذا يتبين أنَّ مبدأ التأثير يستأثر في بناء تضاريس مجهولة توقد مصادر الإبلاغية وتؤلف أساليب التشكيل، إنَّ وعي ملاحظ التفرد يمثل تطلعاً لتعدد الأبعاد يتقصى صور المخيلة على نحو يكشف التواصل الحيوي ويضيء مستويات الفضاء لبناء التجلي. ومهما يكن "تعريف الأسلوب فإنّ القدر المشترك هو اعتبار الأسلوب استعمالاً خاصاً للغة يقوم على استخدام عدد الإمكانات والاحتمالات المتاحة، وتأكيدها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى"[(٤)].

وبهذا توغل الأسلوبية في أبنية النص موجهة التحولات إلى عالم التفرد المبني على دينامية التوهج في تشكيل البنية، وتعصف التحولات بأفق التشكيل النصي فيزخر بالحيوية التي تجتاح مرايا البيان. والتعريف الذي يبدو مناسباً للأسلوبيّة هو تعريف جاكبسون الأسلوب "بكونه إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع"[(٥)]. وفي ضوء هذا التعريف: "فإن الأسلوب يتحدد بأنه تطابق لجدول

---

(١) عبد السلام المسدي، **اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب اللغة**، ص ٦٤، الأقلام، العدد التاسع، أيلول، ١٩٨٣.

(٢) لطفي عبد البديع، **التركيب اللغوي للأدب**، (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)، ، ص ٥٤، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، ١٩٧١.

(٣) عبد السلام المسدي، **الأسلوبيّة والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ص ٧٨-٨٢، تونس، ١٩٧٧م.

(٤) عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب)، **مجلة فصول**، ص ١١٨، المجلد الأول، العدد الثاني يناير، ١٩٨١.

(٥) عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ١٣٧.

الاختيار على جدول التوزيع، مما يفرز انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيبية يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط"(١). وهذا يوضح أنَّ المستوى الأسلوبي يؤسس على بعد تصنيفي يستند إلى الاستبدال، إذْ تستبطن ظاهرة التوزيع تقاطعاً يجسد علاقة الحضور بالغياب بغية البيان عن وجه مائز يتيح الإبانة عن السمات الأسلوبية التي ينماز بها النظم في بيانه عن طرق التشكيل الجمالي.

ويوافي هذا المنحى ابن الأثير في بيانه: "أنَّ تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها، لأنَّ التركيب أعسر وأشق"(٢). ومعلوم أنَّ التمايز يقع في تغاير النسق الذي يتوارد عليه النظم المتسق على وجه دون آخر، ويتراسل هذا الاتجاه والمعنى النظمي الذي يقرره عبد القاهر الجرجاني في بيانه: "أنَّ الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأنْ يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد"(٣). ومن هنا يتضح أنَّ "كل مستوى من مستويات العمل الفني يصبح تحولاً كلياً للمستوى الدلالي، وتصبح العملية النقدية في جوهرها عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين من النص، عملية بلورة للبنى المتعددة لمستويات النص وكشف لقدرة كل منها على تجسيد البنى الأخرى فيه وتجسيد بنية الدلالية الإنسانية النابعة من مركز معين"(٤).

ومن هنا نشير إلى أنّ الأسلوبية تحاول ارتياد أشد المناطق إخفاء فهي تتقصى أنظمة العلاقات البنائية لتشكل مقاربة لاجتياح عالم الغياب لتجلية ملاحظ التمايز عبر مرامي الاحتجاب.

ويبدو أنّ من المرجعيات التي يمكن اعتمادها في التحليل الأسلوبي استراتيجية التشخيص الأسلوبي لكشف الملامح الأسلوبية التي ينماز بها النص، وبيان ذلك عند سعد مصلوح: "فرق ما بين التشكيل الأسلوبي الذي هو موضوع هذا المطلب، هو أنّ الأول عمل تركيبي يقوم به المنشئ، أما الثاني فنشاط تحليلي يقوم به الباحث، وهدف الأول إنتاج النص أما هدف الثاني فهو الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص، ومادة الأول هي المتغيرات الأسلوبية أما مادة الثاني فالتصورات الإجرائية

(١) عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ٩١.

(٢) ابن الأثير، **المثل السائر**، ج١، ص ١٥١.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٤٧٣، نشر: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.

(٤) كمال أبو ديب، **نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر**، ص ١١٩، مواقف عدد ٣٢، صيف ١٩٧٨.

المنهجية، وكما يقوم التشكيل الأسلوبي على محاور الاختيار والتوزيع والشيوع فلا بد أن يقابل ذلك من جهة الباحث عمل يكشف به عن أجدر المتغيرات الأسلوبية بأنْ تكون خصائص أسلوبيّة مائزة للنص، أي تلك التي يمكن أنْ توصف بأنها اختيارات للمنشئ، وعن درجات شيوع هذه الاختيارات وأنماط توزيعها، ويهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق غايات ثلاث على النحو التالي:

١. الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص للكشف عن الخصائص الأسلوبية المائزة فيه.
٢. التحليل الإحصائي للنص.
٣. الحكم التقويمي أو ما يمكن الاصطلاح على تسميته (نعوت الأسلوب) [١].

هذا الموقف يبيّن لنا بوضوح أنّ الأسلوبيّة تقدم منهجيات جمالية متنوعة لمعرفة النص اللغوي وبيان ملاحظ التمايز التي يأتلف عليها. وتسهم في اكتناه تجليات الظاهرة اللغوية واستنطاق مراتبها بما يقتضي امتحان القوانين التي تتشكل منها، إذ تمتح من تموجات المخزون اللغوي في تشكيلها النصي. من هنا ترصد هذه المقاربة وجوه الانزياح المؤدية إلى تشعب تصاريف الأداء اللغوي، ويتبيّن أن تعيين وظائف الاستقطاب يمثل استثماراً للتكوثر البياني المتمظهر عبر فرادة التشكيل الجمالي المؤسس لإبلاغية الخطاب، ومن الواضح: "أنّ التركيب الأدائي ينحرف عن النمط التقعيدي بأنْ يتضمن بعض الملامح التي يتفرد بها عما سواه، ولا ينبغي أنْ ننظر إلى تلك الانحرافات على أنّها رخص شعرية أو ابتداع فردي وإنّما هي في الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللغوية المتوفرة وتوظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة. وإنّ هذا ليبدو واضحاً إذا نحن اعترفنا بأنه ليس هناك ثمة لغوي يملك نمطاً واحداً فقط"[٢]. وهذا يبيّن أنّ المخزون اللغوي للانحراف يمارس سلطة الإقصاء متجهاً نحو فضاء التشكيل المفارق للتوقع والمقارب لمستوى التشتت بما يخفي تمرداً خاصاً يغني اللذة بثنائية حادة تتعالى على المألوف، وهكذا يتمادى النموذج اللغوي في أفق يؤسس على لذة التكثيف الموحي بالتشتت والصانع للتوتر والباعث لمجهول البيان، ويقرر صلاح فضل أنّ علماء اللغة يصنفون الانزياح وفق خمسة نماذج في ضوء المعايير التي يعتد بها في تعيين درجات الانزياح: "وهي:

---

(١) سعد مصلوح، **الدراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة**، ص ١١٩، عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٩.

(٢) رجاء عيد، **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث**، ص ١٤٨، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣.

١. درجة الانتشار: يمكن تصنيف الانحرافات تبعاً لدرجة انتشارها في النص بوصفها ظواهر محلية أو شاملة، فالاستعارة يمكن أن توصف على أنها انحراف موضعي عن اللغة العادية، أما الانحراف الشامل فيؤثر على النص بوجه شمولي ومثاله معدلات التكرار التي ترصد بطريقة إحصائية.
٢. الانحراف ونظام القواعد: تصنف الانحرافات وفق علاقتها بنظام القواعد اللغوية، إذ يشتمل النص على انحرافات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات، ويتضمن انحرافات إيجابية تتمثل في إضافة قيود معينة تشكل إضافة جمالية.
٣. علاقة القاعدة بالنص المحلل: تصنف الانحرافات من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله فترصد الانحرافات الداخلية والخارجية.
٤. المستوى اللغوي: تصنف الانحرافات وفق المستوى اللغوي الذي تعتمد عليه إذ يتم التمييز بين الانحرافات الخطية والصوتية والمعجمية والنحوية والدلالية.
٥. الاختيار والتوزيع: تصنف الانحرافات استناداً لتأثيرها على عنصري الاختيار والتركيب في ترتيب الكلمات"(١).

وهكذا فإنّ الأسلوبيّة تستعلي في رصد مرايا التجاوز التي تخطف جمالية التلقي عبر أوهاج الدرامية المسؤولة عن دينامية النص، وتستأنف النظر في التنظيم الرمزي الذي يكشف تحولات البنية إذْ توضح المحيط الذي تنداح فيه الأنساق المفعمة بالحيوية وتستشرف النظام الاستعاري النابض بالشعرية. والمراهنة التي تقيمها منظومة التحولات المضمرة للمغايرة أنها تؤسس على نسق ينماز بالانحراف اللغوي الجامع للمفارقات والمولد لخصوصية التشكيل.

وهنا نشير إلى أنّ : " الأسلوبية هي دراسة اللغة، وهي دراسة للكائن المتحول باللغة، وهي كذلك دراسة للعمل الإبداعي، ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الإبداعي، إنها التقاط للحظات هاربة من خلال تركيب ثبتته الكتابة إلى الأبد(٢).

والملاحظ أن اكتناه عناصر التكثيف وطرق التوزيع البنائي يشكل استراتيجية للبيان عن وجوه واسعة التصرف بعيدة الغاية في بلوغ مزية الإبلاغية التي تفوق كل المزايا الجمالية. وتستبد

(١) صلاح فضل، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ص ١٥٥-١٥٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٥.

(١٩) بيير جيرو، **الأسلوبية**، ص (٦) ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط (٢) ١٩٩٤.

طرق التأويل الأسلوبي في بيانها عن مرجعيات التباين عبر تموقعها في المتخيل الذهني وإنتاجها للأنساق المؤلفة لقوى الدلالة.

وهذا يوضح أنَّ: "اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والأسلوب مجموعة من الإمكانات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر منها الكاتب الناجح، أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب، بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها"(١) ولذلك نلاحظ في: "الدراسات البلاغية والأسلوبية اليوم اتجاهاً هاماً يفسر الأسلوب -ومن ثم الفن الأدبي- بأنه عدول عن الكلام العادي مؤسس على مبادئ الاختيار"(٢). وتنبه عبد القاهر الجرجاني إلى تباين الأساليب في التعبير عن المقصد وفق نوع النظم المستخدم: "وأنّه كما يفضل هناك النظمُ النظمَ، والتأليفُ التأليفَ... ثم يعظم الفضل وتكثر المزية حتى يفوق الشيء نظيره، والمجانس له درجات كثيرة، وحتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد، كذلك يفضل بعض الكلام بعضاً"(٣) وبيّن الجرجاني تعدد أساليب النظم فترك للمبدع حرية اختيار الأسلوب الذي يناسب موضوعه فقال: "وليس لما شأنه أنْ يجيء على هذا الوصف حدٌّ يحصره وقانون يحيط به، كأن يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة"(٤) يكشف هذا المنحى أنّ الإبلاغية تتشكل في ضوء مستويات بيانية تختلف باختلاف مقتضى الحال بما يرتب نوع النظم الذي يناسبه، وتهيمن الأشكال الأسلوبية على وجوه تشكيل النسق، مما يكسبه أسلوباً جمالياً. فدينامية النص تبنى على كسر الأنساق المؤلفة للبنى العميقة في استنطاق دلالي لتأثير التحولات على بناء المقصد، وعلى هذا فإن توخي النسق اللغوي يؤسس على مقصد يقود البنى نحو الانتظام الذي يراعي وجوه مغايرة الأسلوب للإبانة عن الغرض وفق الوجه الذي يناسبه، وانتهى حمادي صمود إلى: "أنّ الوظيفة الأسلوبية وظيفة سياقية موضعية، وعلى الدارس أنْ يكتشف السر الذي يجعل نفس الحدث اللغوي يكتسي أهمية خاصة في حيز ثم يفقدها في حيز آخر من نفس الأثر"(٥). ويوافق هذا المذهب عبد القاهر الرباعي في بيان أن: "النص حياة جامحة ولكنها فريدة التنظيم، إذْ تذوب فيها الذات بالكون، متجاوزة في نزوعها العاطفي والفكري أطر الحياة العملية واليومية للأفراد والجماعات، فالنص لغة الماضي والمستقبل، لغة الواقع والحلم، لغة الهجر والشوق، في النص تلتقي الأطراف المتصالحة والمتنافرة متزامنة الحضور، مشتركة الرقعة

(١) ريمون طحان، **الألسنية العربية**، ج٢، ص ١١٦-١١٧، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

(٢) حمادي صمود، **التفكير البلاغي عند العرب**، ص ٢٦٤، نشر: كلية الآداب، تونس، ط٢، ١٩٩٤.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٢٩.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٧٤.

(٥) حمادي صمود، **المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية**، الأقلام، العدد السابع، ص ٧، نيسان، ١٩٧٩، وزارة الثقافة، بغداد.

والمكان، لتؤلف معاً وحدة من التعدد والتنوع، والتآلف والاختلاف"[١]، وبذلك يتكشف لنا أنّ رصد التشكيل الحيوي الذي يقيمه تفاعل الأبنية يجسد دينامية الألوان البلاغية في تعبيرها عن المراد، ويشكل التنظيم الإبلاغي مستوىً وظيفياً يستقي من المعنى سحر الطرافة وفق هيئة متفردة تشكل لغة التجاوز، فبناء التباين يمثل سعياً إلى تكثيف يؤسس على مفارقة المعيار والانعتاق من المرجعية التي يفرضها النسق، وهكذا تشكل الإبلاغية وعياً للتكوين اللغوي الذي يعطي اللغة أبعادها الجمالية عبر تبيان الوظائف الخاصة التي تؤديها، فحيوية النص تعني اقتناص لحظات التكثيف بحثاً عن الجامع البياني الذي تتراسل فيه معاني النفس في تشكيلها لبنية النص، والحق: "أنّ لكل من التركيب الخاص بكل لفظ وبنيتها وجرسها، وما تحمله من دلالة إيحائية أثراً في جمالها وتقبل النفس لها، وتسهم في إنجاح النص ومنحه فعالية أكبر وقدرة أقوى على التأثير والإثارة، كما أنّ لحسن تأليفها وصياغتها مع أخواتها في الجملة ما يزيد النص حلاوة ويضاعف من قدرته على التأثير والإثارة والحيويّة"[٢]، وبيان ذلك: "أنَّ اللغة تحتوي على طرق كثيرة لأداء المعنى الواحد، وتتحصل هذه الطرق نتيجة التطور التاريخي، واختلاف البيئات والثقافات التي أثرت في تكوينها، واختلاف الجهات التي ينظر منها إلى الشئ الواحد، وهذا أدى إلى ما يفضل كثيرا عن حاجتها من الألفاظ والتراكيب إذا نظرنا إلى الغرض العملي من الرسالة. وكثرة أسماء السيف والأسد وغيرها في اللغة العربية شاهد على ذلك، وكما تتعدد المفردات لأداء المعنى الواحد تتعدد الصيغ والتراكيب"[٣] وهذا يبيّن أنّ الألفاظ تكتسب مشروعيتها الدلالية عبر السياق الذي تندرج فيه. وتأتلف المفردات على نسق يمنحها إبلاغية خاصة تفوق المعنى المعجمي للفظة خارج النص. وتأتي هذه الإبلاغية من تراسل المفردات في مواقع تجعلها في مراتب عليا توخياً لإحكام النظم الموافق للمعنى المراد، وهنا نشير إلى أهمية رسوم النظم التي نادى بها الخطابي بقوله: "وأمّا رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر، لأنّها لجام الألفاظ وزمام المعاني، وبه تنتظم أجزاء الكلام، ويلتئم بعضه ببعض فتقوم له صورة في النفس يتشكل بها البيان"[٤]، وهكذا ترسم المنظومة اللغوية آفاقها عبر تراسل

---

(١) عبد القادر الرباعي، طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة "الربيع لأبي تمام" دراسة نصية، **فصول**، ص ١٠٥، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥.

(٢) مجيد ناجي، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، ص ٧٣، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤.

(٢٧) شكري عياد: **اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)**، ص٥٦، مطبعة انترناشونال مدينة الصحفيين، ط(١)، ١٩٨٨.

(٤) الخطابي، **بيان إعجاز القرآن**، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ص ٣٣، دار المعارف، مصر.

طبقاتها التي يتموضع حولها النسق إذ تمنح الألفاظ شكلها الذي يبوح بالمعنى، وتشكل رسوم النظم الهيكل البياني المستند لمظاهر التلازم والمؤسس على مرايا الدلالة وتجليات النسق.

وتنتظم هذه الرسوم على هيئة مفتاح بنائي يستقطب حركة الرموز والصور بغية انتظام كل المكونات في نسيج واحد. إنها تمثل النسق الكلي الذي ينظم المراجع الدلالية في تفاعل يكون الغرض المراد التعبير عنه. وتمارس الألفاظ في لعبة الإبداع سلطة معرفية تقيم تراسلها على المستوى النظامي للأبنية تحقيقاً للمضمون الإبلاغي الذي تستند إليه.

وعلى هذا يمكن القول: "إنّ الجمال الأدبي هو الخصائص الأسلوبية (والبلاغة جزء منها) التي تعطي النص ماهيته الفنية، ومن ثم تجعله قادراً على رسم أبعاد التجربة الشعورية والمواقف، وهنا تتجلى الطاقة التي تحمل التأثير والتوصيل فيقترب المتلقي من النص والتجربة لتغدو تجربته غنية بظلال يضيفها بعد أنْ يبلغ مساحتها انفعالاً وإحساساً، وتستدرك لنشير إلى أنّ الجمال بعض من تكوين العمل الفني لا ينفصل عنه تشكيلاً، فمع ومضات التجربة يبرز لونها وقوامها الأسلوبي، والشاعر أو الكاتب لا ينظر مباشرة إلى المتلقي لينظم التأثير وبنية الظاهرة التصويرية مثلاً، وإنما يتواصل هذا المتلقي مع النص لأن التجربة عرفت اكتمالاً وعمقاً"(١).

وتلتقي هذه الإشارة إلى السمات التي تعطي النص قيمته الجمالية عبر ملاحظ التكوين مع أنظار عبد القاهر الجرجاني الذي يدخلنا إلى فرادة التشكيل لإدراك المحور الدلالي الذي تأتلف عليه البنى لترسيخ الدور المؤثر الذي تمارسه هذه الفرادة في تموقعها البنائي. إنّه يكشف عن المزية التي يمارسها النص لإيجاد المستوى الجمالي، فهي توظيف لترتيب العناصر توخياً لمقصدية تراعي الفروق الدقيقة في استخدام الأبنية، ويتجلى ذلك بقوله: "واعلم أنا لم نوجب المزية من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه فنستند إلى اللغة ولكنّا أوجبناها للعلم بمواضعها وما ينبغي أنْ يصنع فيها، فليس الفضل للعلم "بأنّ الواو" للجمع و"الفاء" للتعقيب بغير تراخٍ و"ثم" بشرط التراخي... ولكن لأن يتأتى لك إذا نظمت وألفت أن تحسن التخيّر، وأن تعرف لكل من ذلك موضعه"(٢).

وتشكل هذه النظرة بحثاً عن جماليات التركيب اللغوي عبر بلاغة المكونات في أداء المعنى المراد. فارتكاز البنى إلى مفاهيم الفرادة تمنح النص غنىً خاصاً في سياق العصف الدلالي الذي يهيمن على مناطق الضوء وملاحظ التمايز. ويكشف الجرجاني عن فكرة مفادها بيان موضع الاستحسان وعلته ومدار ذلك: "أنّه لا بد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده من أنْ يكون لاستحسانك

(١) فايز الداية، **جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)**، ص ٩-١٠، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٤١٥.

ذلك جهة معلومة وعلة معقولة،وأنْ يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل"(١).

فالجرجاني يوضح الأدوار التي تقوم بها العناصر لتكوين بنى بالغة الدلالة وساطعة التأثير، إذْ تغدق على النص وجوه الاستعلاء ومطالب الارتقاء نحو ذرى الإبلاغية العليا، فقد هجم على منازل البيان لإنتاج دلالات تهيمن على الإعلامية وتحصل خصوصية التشكيل وتستقطب منابع التأثير في تكوين المستوى الإبداعي. فهو يتقصى مواطن الاستحسان المؤلفة لمواقع الهيمنة على مواطن التخفي للإبانة عن أسرار التجلي. وتحاول الأسلوبية إحكام نقاط الفرادة التي يشير إليها الجرجاني فهي: "تكشف عن البنى المتميزة التي هي البنى الأسلوبية، إذ تضفي على النص القيم الفنية والجمالية والسمات الفريدة التي تكون الباعث على التحليل الأسلوبي، فالأسلوبية وصف للبنى التي يتوفر عليها النص الشعري، وصف يكشف عن طرائق القول، ومن ثم فهي كشف عن الخصائص المتمخضة عن تلك الطرائق، إنّها وصف يندفع ليشمل مناحي الجمالية، ويندفع إلى المدى الذي يقيم فيه جسراً بينها وبين النقد الأدبي ليخلص الوصف من الإجراءات التقنية الخالصة"(٢) ،ومؤدى ذلك: "أن جوهر الأسلوب عند ستندال هو أن تضاف إلى فكرة معينة كل الملابسات التي من شأنها أن تحدث التأثير الكامل الذي يجب أنْ تحدثه هذه الفكرة. ومن الواضح أنَّ استخدام الكلمات الأقوى تعبيرا، ووضعها أحسن وضع في الجملة، وحركة الجملة في اعتدالها وايقاعها ونظمها، كل أولئك يدخل في جودة الكتابة، وكل أولئك لا خير فيه إن لم يكن طبيعيا"(٣) ومن هنا نلاحظ: "أنَّ الأسلوبية علم ألسني حديث يدرس القول، ومنه الأدبي، من زاوية تعبيريته اللغوية... أي أن يدرس المظهر الإفصاحي لظاهرة الخطاب اللغوي من الألفاظ، والتراكيب النحوية، وصور البيان، والشعرية، والبنية التي هي تصير إليها، والفعل الكلامي الذي وراءها، والاقتضاء في ذلك، والتي في مجموعها تساعد في الكشف عن الأسلوب ومن هنا تعرف الأسلوبية بأنها: دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة"(٤) فهذا بيان عن أعلى درجات التشكيل البنائي بحثاً عن الإعلامية المكونة لمنابع الإمتاع واللذة الجمالية، إذْ ترتقي الإبلاغية بالنص إلى وعي يستثمر دوائر التجاوز بما يصنع مجهول البيان ضمن نصوصية تفرض نفسها على المتلقي.

وصفوة القول أنّ انتقال النص من مستوى إلى آخر يكسبه حيوية تأخذ شكلها من المغايرة

(١) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٣٣.

(٢) حسن ناظم، **البنى الأسلوبيّة**، "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، ص٣٠، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

(٣) شكري عياد، **اتجاهات البحث الأسلوبي**، ص ٨٥، دار العلوم الرياض – المملكة العربية السعودية، ط (١)، ١٩٨٥.

(٤) عدنان بن ذريل، **النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، ص٢٩٦، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٩.

المائزة التي تؤسسها مسافة التوتر في اجتيازها للعلاقة القائمة بين الدال والمدلول، وهذا يكشف التمايز في دقة النظم بما يحقق قوة التأثير الناتج عن إبداع المعاني إبداعاً خاصاً يسجل تفوقاً في إحكام النسج ولطف الصنعة، ويؤكد هذه الفكرة أنّ النص الأدبي: "يقوم بعدة وظائف تشكل عناصر تعريفه، منها الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية والنفسية والوظيفة التاريخية، ولكن ما يهمنا في هذا المجال هو الوظيفة الأدبيّة والثقافية، إنّ هم النص الأدبي إبداعي بالدرجة الأولى، أي قصد إنتاج كلام جميل يتوفر على أبعاد تمكنه من القيام بدور فعال في الثقافة، فالطريقة التي يحيل بها النص إلى هذا العالم يجب أن تتوفر على قدر كبير من الذاتية، لأنها تنطلق من إدراك جمالي له، وليس مجرد رصيد لتضاريس هذا الواقع، بل ينصب على خصوصياته الدقيقة قصد إبراز الجوانب الجمالية فيها وتوليد إحساس خاص بها"(١)، وبهذا يتبين أنّ النص ينتج الدلالة على وجه خاص يؤسس على ارتفاع درجة الكثافة الإعلامية التي تتمتع بها البنى، وهذا يفتح أفقاً هائلاً من ملاحظ التمايز التي يحققها الرمز في اجتيازه علاقة الدال بالمدلول وكسره للتوقع.

إنّها صورة المغايرة في استحضار جملة المرجعيات التي تعرض لرموز النص عبر رحلتها التي أسهمت في تكوين ظلالها المرتوية بمجهول البيان، فتباين الطبقات المعرفية يحدد الرمز بالتمرد الناتج عن المعنى الانعكاسي الذي يكسو سيرورة التوقع، فالبحث عن أداء النص لوظائفه يقع في مجال الإبانة عن وجوه تكوين المقصد وفق اختيارات لغوية تفجر قوى الإيحاء الكامنة في النص المرصود.

**الثاني: التماسك النصي ومظاهر الوحدة العضوية:**

المراهنة التي تقام مفادها أنّ التماسك النصي قادر على جمع ملاحظ التباين المختلف على قواعد التجانس المؤتلف، وينطوي النص على سلطة تراسل ترجع نظرية العلاقات إلى مرجع يستقطب آفاق التحكم الذاتي المسؤولة عن بلوغ البنى النهائية إذْ تكسب الأسلوب سمة الحيوية والقدرة على التأثير. إن التماسك النصي يؤلف بحثا عن فضاء الانسجام نحو تأسيس القواعد الكلية تشكيلا للمجموع المنظم الذي يسعى وراء العناصر مقيماً بينها جملة من العلاقات المؤلفة للنسيج النصي. من هنا يتضح أنّ دور التماسك النصي اكتشاف ما يجعل العناصر اللغويَّة تنتظم على نحو دون آخر بحثاً عن السيرورة البنائية المسؤولة عن طرق تشكيل الإنجاز اللغوي، فالمشترك النظامي كيان تنصهر فيه الذرات البنائية بغية تكوين المتصور الذهني الموحد للعناصر اللغوية على تجليات النسق. وهكذا يسعى التماسك إلى التحرك في نظام دائري مداره التكثيف المهيمن على الاختيارات

(١) حسين خمري، **بنية الخطاب النقدي**، ص ٥٢، بغداد، ط١، ١٩٩٠.

المتاحة عبر طرق التعالق النصي، وتشير فكرة التماسك إلى القانون البنائي الذي يشكل رابطاً ذهنيا يبنى على التواصل بين أركان التركيب اللغوي ويظهر هذا المطلب حرصا على تلازم مكونات البنية في نسق أساسه المرجع الوظيفي المنطوي على الفضاء الدلالي الذي تتواصل فيه الأبنية توصلا للمعنى المراد. ومن المقرر أنَّ: "أتساق النص وانسجامه يحتل موقعا مركزيا في الأبحاث والدراسات التي تندرج في مجالات تحليل الخطاب، ولسانيات الخطاب/النص، وعلم النص ويقصد بالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته.ومن أجل وصف اتساق الخطاب/النص يسلك المحلل- الواصف طريقة خطية، متدرجا من بداية الخطاب حتى نهايته، راصدا الضمائر والإشارات المحيلة إحالة قبلية أو بعدية، مهتما بوسائل الربط المتنوعة كالعطف، والاستبدال، والحذف، والمقارنة والاستدراك، كل ذلك من أجل البرهنة على أن النص الخطاب (المعطى اللغوي بصفة عامة) يشكل كلا متماسكا"[١]

ومن الملاحظ أن التماسك يؤلف نقطة تتلاقي عليها عناصر الدلالة بطريقة تخدم البنية الكلية في إطار التفاعل العضوي. ويقاس العمل الإبداعي بقدرته على التعالي على الإمكانات التي يأتلف منها، وتكتسب العناصر وجودها عبر نظام علاقات يسعى إلى تكوين الكل الذي يستشرف أجزاء الصورة. وتعاين نظرية التماسك النصي البنى بحثاً عن النشاط اللغوي الذي تحتكم إليه. وتتقصى وجوه التراسل بكشف مظاهر الاحتجاب واكتناه وجوه الغياب التي تحمل متعة النص وبهجته وتتضمن قيم لذته. وبهذا تنتظم الوظائف في تتابع يكسب البنى قيمتها في التشكيل الكلي، ويتنزل النسق منزلة البعد التكويني الذي يصهر وجوه المعرفة لتصبح العلامات مدلولات على البعد العضوي المنظم لأسرار البنيّة. فجدلية العلاقة ترتب طبقات البنية ضمن مرجع يكون أجزاء الصورة ويستقطب الروافد التي تظل شرطاً لتحوّلات النسق. ويشكل ملحظ التماسك نقطة ارتكاز للبحث عن قواعد الإبلاغية تحقيقاً للمقصد الذي يثوي في ذهن المرسل. فالوحدة العضوية تفضي إلى جمع العناصر الدلالية في نسق يوحد المواقف في التعبير عن الكل المتعالي على عناصر البنية، فهي اقتناص لمنظومة العلاقات التي تسري عبرها الدلالات المكونة لتحولات النسق.

ويكشف النقد العربي القديم رغبة في وحدة العمل الفني وارتباط عناصره بدلالة كلية تحقق ملامح النظم في تشكيل النسق. وهذه قصة يسوقها الجاحظ تظهر ذلك: "وقال أبو نوفل بن سالم لرؤبة بن العجاج: "يا أبا الجحاف، مُتْ إذا شئت، قال: وكيف ذاك؟ قال: رأيت عقبة بن رؤبة ينشد

(١) محمد خطابي، **لسانيات النص (مدخل إلى إنسجام الخطاب)**، ص٥، المركز الثقافي العربي – بيروت ط (١)، ١٩٩١.

رجزاً أعجبني، قال: إنّه يقول، لو كان لقوله قِران"(١) ويبدو أنّ النظرة النقدية تحمل رصداً لمستويات التناسق الداخلي المؤلفة لتعالي النص على الإمكانات التعبيرية التي يأتلف منها، ويلتفت الجاحظ في قصة طريفة يرويها إلى رصد الفضاء الذي تتداح فيه العناصر رصداً يظهر تراسل معاني النفس في تشكيل بنية النص إذ يقول: "وقال بعض الشعراء لصاحبه: أنا أشعر منك. قال: ولِمَ؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه وجعل البيت أخا البيت إذا أشبهه وكان حقه أنْ يوضع إلى جنبه"(٢).

وهذا يبدي أهمية الاقتران الداخلي المؤتلف على هيئة كل تنصهر فيه عناصر النص فالنظرة إلى وحدة العمل الأدبي ناتجة عن تقصي أنظمة العلاقات التي تحتكم إليها بنية النص. وتشكل الدلالة الكلية نقطة الانطلاق التي يكثف فيها المبدع كل الأبعاد في طاقة يختزلها عبر توزيع الصور والمعاني الرمزية التي تكفل للعمل الفني وحدته الكلية، ويذهب ابن طباطبا (٣٢٢هـ) إلى أنّ عناصر القصيدة تتراسل على وجه من التلاقي الذي يجعلها تتسق على محور دلالي يكفل تأدية العناصر لأدوارها الوظيفية وفق مرجعية النسق، إذ يقرر أنَّ: "أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإنْ قدم بيت على بيت دخله الخلل... بل يجب أنْ تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ وصواب تأليف"(٣) فهو يقارب بنية القصيدة مقاربة تنظر إلى أبنية النص على أنها إحالات هدفها تكوين المعنى وفق فرادة التشكيل.

وبيّن شوقي ضيف الوحدة العضوية عند ابن طباطبا بقوله: "وكأنَّ ابن طباطبا تنبه في دقة إلى ما ردّده ولا يزال يردده النقاد في عصرنا من فكرة الوحدة العضوية في القصيدة، بحيث تصبح القصيدة عملاً محكماً إحكاماً، فلا تخلخل بين المعاني المتعاقبة إنما انتظام واتساق والتحام حتى تصبح القصيدة كأنها كلمة واحدة ومعنى واحد"(٤)، وهذا يظهر حرص ابن طباطبا على امتحان السلطة التي تمارسها الوحدة العضوية في هيمنتها على الوظائف الدلالية إذْ تفرض قانونا على تكوثر البنى في تماسكها النصي، ويرى إحسان عباس أنَّ وحدة القصيدة عند ابن طباطبا هي وحدة بناء مبنية على أساس من التدرج وإقامة العلاقات بين الأجزاء، إذْ يقول: "إن الوحدة فيها قد تكون وحدة بناء وحسب، فتلك هي الغاية الكبرى من هذا التدقيق في التوالي والتدرج وإقامة العلاقات بين

---

(١) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، تحقيق عبد السلام هارون، ص ٦٨، نشر: دار الجيل، بيروت.

(٢) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، ص ٢٢٨.

(٣) ابن طباطبا: **عيار الشعر**، تحقيق: عباس عبد الساتر، ص ١٣١، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٩٨٢،١.

(٤) شوقي ضيف: **البلاغة تطور وتاريخ**، ص ١٢٧، دار المعارف، القاهرة، ط ٨، ١٩٩٢.

الأجزاء"[١]، وهذا دليل على أنّ مساهمة ابن طباطبا تعدّ دراسة جادة لطرق تشكيل العمل الفني وفق الاتحاد العضوي بين عناصره.

وينفي مصطفى بدوي أن تكون الوحدة في الشعر مجرد وحدة بنائية: "فليست الوحدة في الشعر مجرد وحدة بنائية كما هي الحال في المقال الفلسفي والعلمي وإنّما هي وحدة عضوية حية. ولقد آن لنا أنْ نبطل الحديث عن استقامة بناء القصيدة ونتحدث عن عضوية القصيدة أو وحدتها العضوية الحية. فالقصيدة الجيّدة كائن حي وليست بناء جامداً مهما يكن متقناً محكم الصنع. ما طبيعة الوحدة التي نجدها في الكائن الحي؟ هي وحدة حية نامية تنبع من مبدأ في باطن الكائن،... أي المبدأ الذي يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفاً عن غيره، فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحي المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه"[٢] وهكذا تبنى القصيدة على علاقات تكسب كل عنصر معنىً خاصاً من خلال توافقه مع الكل. وتستند إلى التناسق الداخلي الذي ينظم الدلالات ضمن قانون بنائي يتقصى الوظائف الجمالية التي تهيمن على سيرورة البنى.

ونشير هنا إلى أن الوحدة العضوية في القصيدة تعني: "وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتمي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أنْ تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر"[٣]، وهكذا يتم تكامل أبنية القصيدة وفق سمات خاصة تصهر الإمكانات التعبيرية في تماسك يؤدي إلى إنتاج الدلالة الكلية، وقد تصور ابن قتيبة (٢٧٦هـ) نمطاً من الوحدة أضحى مقرراً عنده دالاً على تراسل تجري عليه أبنية القصيدة في تشكيل أنساقها إذْ يرى: "أنَّ مقصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِمَنْ والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرْط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ... لأن النسيب قريب من النفوس... فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر،... فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، بدأ في المديح، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر"[٤]، ومن

---

(١) إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص ١٣٨، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣.

(٢) مصطفى بدوي، **دراسات في الشعر والمسرح**، ص ٦-٧، دار المعرفة، ط١، ١٩٦٠.

(٣) داود غطاشة وحسين راضي، **قضايا النقد العربي قديمها وحديثها**، ص ١٣٥، عمان، ط١، ١٩٨٩.

(٤) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج١، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ص ٧٥-٧٦، دار المعارف، القاهرة.

الواضح أنَّ القصيدة وفق نظرة ابن قتيبة تؤسس على مجموعة من اللحظات التي تأتلف في سياق واحد مما يؤدي إلى التراسل المشترك على مستوى الدلالة الكلية، وهذا يبدي: "أنَّ ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلاّ وحدة الصورة، ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها،... وأننا عندما نذكر هذه العبارات "الوحدة العضوية" أو "الوحدة الفنية أو الوحدة الشعورية" إنّما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد، أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله"[١]، وانتهى نوري القيسي إلى: "أنَّ الشاعر يخطط للبناء منذ البيت الأول ويبدأ بوضع الخطوط العامة، ويهيئ اللوازم، ويلون الأشكال والأبعاد والزوايا حتى تتكامل له اللوحة، وتبرز الصورة بالشكل الذي التزم به، وهذا يعني أنَّ الوحدة في القصيدة تبدأ من البيت الأول وتتشابك أجزاؤها بشكل متناسق وترتيب منطقي سليم حتى تنتهي وهي وحدة موضوعية مهيأة في ذهن الشاعر، ووحدة شعرية التزم بها ووحدة عضوية اتحد فيها المضمون والشكل"[٢]، وهكذا تمضي القصيدة في التجمع المنتظم في خط أشبه ما يكون بالمفتاح البنائي الذي يستقطب كل الأفكار على محور يستوعب عناصر النص ويرتبها في نسق يتعالى على كل البنى التي يأتلف منها. ومن هذا المنطلق ينظر إلى البنية الجمالية في النقد الحديث على أنّها: "مجموع مركب من مكونات مترابطة ومحققة بصورة عملية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة، يربط بينها على التوالي العنصر المهيمن على هذه المكونات، فهي نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه، ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب، بل يقوم على التناقضات والتوتر والصراع"[٣]، وقد تكشف للجرجاني أنَّ عناصر الصراع والتناقض من الأمور التي تسهم في تحقيق الوحدة العضوية، لأنَّ هذه العناصر تؤسس على تناقض مختلف يفضي إلى اتساق مؤتلف. إذْ يلاحظ: "أنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق، الذي يلطف ويدق، في أنْ يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة"[٤]، فهو يقيم مرجعية النص على ملاحظ التباين المولدة لمسافة التوتر عبر الاختلاف المفضي إلى التشاكل. وهذا يوضح أنَّ الجرجاني أدرك الإطار الذي تتحرك في سياقه الوحدة العضوية، فقد اتخذت عنده منحىً جديداً يتأسس على بنية العلاقات التشاركية، واكتناه

(١) محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، ص ١١٠-١١١، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩.

(٢) نوري القيسي، **دراسات في الشعر الجاهلي**، ص ٥٤، جامعة بغداد.

(٣) يان موكاروفسكي، **اللغة بين المعيارية واللغة الشعرية**، ص ٣٨، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ديسمبر، ١٩٨٤.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ١٢٧، نشر: دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م.

الروابط في النظر إلى النص الأدبي على أنّه يبنى على: "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض مع توخي معاني النحو بين الكلم كي تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، وأن يشتد ارتباط ثان بأول، كي توضع الجملة في النفس وضعاً واحداً، فليس الغرض بنظم الكلم أنْ توالت ألفاظها في النطق، بل تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"(١)، وبيان ذلك: "أنَّ العناصر الجزئية لم تكتسب دلالاتها التعبيرية إلاّ باندماجها في صميم الوحدة الفنية المميزة للعمل ككل .... وهكذا ننتهي إلى القول بأنَّ بناء العمل الفني إنّما هو ثمرة امتزاج الصورة بالمادة واتحاد المبني بالمعنى، وتكافؤ الشكل مع الموضوع، بشرط أنْ تتوافر للعمل وحدة فنية تجعل منه موضوعاً جمالياً يتمتع بشبه ذاتية"(٢)، فهذا يبيّن أهمية الانسجام الكلي في تحقيق فاعلية الدلالة عبر التماسك الداخلي بالنظر للنص على أنه نظام ينطوي على أنساق من المتجانسات التي تصب في الدائرة الكلية. فالتشكيل النصي يستند إلى وحدة بنائية تمزج عناصر العمل الفني فكراً وعاطفة وخيالاً في اتحاد تتسق فيه الألفاظ والمعاني والوزن والقافية، وتتجلى الوحدة في البيان عن أشكال العلاقات التي ينتظمها التعبير عن المقصد على نحو دون آخر. وهذا يظهر: "أنَّ دلالة أي نص شعري ليست في معنى افتراضي مسبق له وإنما هي محصلة مجمعة لكل وسائله الإشارية والمجازية وطرق نظمه في التعبير والرمز. من هنا تصبح طريقة القول جزءاً جوهرياً وعنصراً مكوناً للقول ذاته وتصبح دلالة الشعر الكاملة معادلة فحسب للقصيدة ذاتها، وليس بوسع أي ناقد حينئذ أنْ يبسطها ويشرحها، لأنّه يحول بنيتها ويفك تكوينها دون أنْ يعيد تركيبه، وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبع كيفية إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بالتعرف على هذه الأبنية وتحديد رموزها لإدراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية"(٣)، والذي يبدو واضحاً أنَّ القصيدة تنتظمها مجموعة من المواقف التي يقيمها الشاعر وفق أدوار وظيفية تروي قصتها على نحو تكاملي تأتلف عناصره لتعكس بعداً واحداً هو المفتاح البنائي الذي ينظم التموجات المتناقضة والمتوافقة في محور دلالي واحد هو التصور البنائي الكلي الذي يشكله اتحاد النسق. من هنا: "تستلزم هذه الوحدة أنْ يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته، وفي الأثر الذي يريد أنْ يحدثه في سامعيه، وفي الأجزاء التي تتدرج في إحداث هذا الأثر، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء، بحيث تتحرك به القصيدة

(١) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٤١، ٤٤، ٦٤، ٧٣.

(٢) زكريا إبراهيم، **مشكلة الفن**، نشر مكتبة مصر، ص ٤٧-٥٠.

(٣) صلاح فضل، **إنتاج الدلالة الأدبية**، ص ٣٤، مؤسسة مختار، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.

إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها عن طريق التتابع المنطقي وتسلسل الأحداث أو الأفكار"[(١)]، وقد نظر عبد القاهر الجرجاني لنظرية النظم على أنها تصور كلي تحتكم إليه عناصر العمل الفني إذ يضع كل لفظة في مكانها مما يحتم وحدة بناء تشبه النواة في انتظام ذراتها.

وقد أدى تطبيق هذه النظرية عنده إلى تشكيل عناصر البنية من جمع مؤلفاتها الدلالية بطريقة تعتمد الانتظام، يقول في تحليل بيت بشار:

كأنَّ مثار النقع فوق رؤوسنا     وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

"فبيت بشار إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم، ورأيته قد صنع في الكلم التي فيه ما يصنعه الصانع حين يأخذ كِسَراً من الذهب فيذيبها ثم يصبها في قالب ويخرجها لك سواراً أو خلخالاً، وإنْ أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار"[(٢)]. فهذا تبصر من الجرجاني بأنَّ العمل الفني يستند إلى محيط يستوعب طرائق التشكل بحثاً عن فضاء يجسد جامع النص المفعم بالحيوية والمتضمن لفرادة التعبير. ويمارس الجامع النصي نشاطه البنائي في سعي متوثب لبناء تفاعل عضوي يجسد سيرورة التواصل عبر الاحتكام لقواعد النسق، ويمتلك تشكيله الجمالي وفق فضاء يمنح العناصر قيمتها التأثيرية المؤتلفة على نظام من التعاقب المحقق للتشاكل المؤتلف. ويتم وضع العناصر في نظام يتوخى اقتناص طرق التلازم ويصوغها في نسق عضوي يتيح الهيمنة على عناصر المنظومة ويشكلها تشكيلاً يعلو عليها، وهكذا يلاحظ: "أنَّ الوحدة الموضوعية تقوم على أساس تنمية الشاعر لأقسام القصيدة تنمية عضوية بحيث ينشأ كل جزء من سابقه بطريقة مقنعة، ويستدعي الجزء الذي يليه استدعاء حتمياً حتى تتكامل أجزاء القصيدة وتشملها عاطفة موحدة، ... وهكذا نجد الصلة وثيقة بين موضوعات القصيدة الواحدة، فكل جزء منها يذكر بجزء بعده ويستجيب لجزء قبله، فإذا المعاني موصولة يأخذ بعضها برقاب بعض؛ لأن الأفكار متماسكة، هذا إذا أحسن الشاعر التخلص والربط بين الموضوعات"[(٣)]، بهذا يتضح أنّه: "ليس معنى هذه الوحدة أنْ تحتوي القصيدة على موضوع واحد... لكن معناها أنْ يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة. والشاعر يحقق هذه الوحدة في بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته

(١) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص ٣٩٥، دار نهضة مصر.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٣١٧.

(٣) يحيى الجبوري، **الشعر الجاهلي**، ص ٢٦٤-٢٦٨، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٩٨٦.

ترتيباً يقوم على النحو المطّرد"[١]، وهذا يعني: "أنَّ الوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف في قصيدته، إنما يشترط أنْ تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعددها إلى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف النفس البشرية منه"[٢]، ويؤيد هذا المنحى: "أنَّ القصيدة الجاهلية التي تعددت موضوعاتها كانت تفتتح بذكر الأطلال والغزل، وكانت عاطفة الشاعر في هذا الافتتاح عاطفة حزينة ترتبط بذكرى الشاعر أو حبه القديم ومعالم آثار الأحباب الذين ارتحلوا، ويعني ذلك أنْ تعرض القصيدة منذ البداية مشهداً مؤثراً عاطفياً ومشهداً حسياً مرتبطاً بذكريات الشاعر، يتمثل في الأماكن التي شهدت جانباً من حياة الشاعر العاطفية. ويتلو ذلك رحلة الشاعر في الصحراء وما يصادفه فيها، ومنها يقصد إلى غرض آخر من أغراض الشعر مثل الفخر أو المدح"[٣].

ويلتفت الحاتمي ( ٣٨٨هـ) إلى وحدة القصيدة بقوله: "وتشبه القصيدة الإنسان في اتصال بعض أعضاءه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه، وتعفّي معالم جماله"[٤]، وهذا يبدي دعوة واضحة إلى وحدة العمل الأدبي وتماسك عناصره وفق نظام متكامل يسهم في إنتاج الدلالة الكلية.

وقد تنبه ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ) إلى الوحدة العضوية في نقدنا القديم فصدر في بيانه عنها بفكرة نصها: "أنْ يستمر في المعنى الواحد وإذا أراد أنْ يستأنف معنىً آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقاً بالأول وغير منقطع عنه، ومن هذا الباب خروج الشعراء من النسيب إلى المدح"[٥]، وهكذا يتبيّن: "أن نقاد العرب يتطلبون في بناء القصيدة أنْ يكون فيها رابط قوي بين أجزائها، حتى تبدو عملاً فنياً متلائم الأجزاء مرتبط العناصر، ويتطلبون كذلك تناسباً بين البيت وسابقه ولاحقه، ليكون هناك سلك يجمع بين هذه الأبيات، وفي البيت الواحد يجب أنْ يتناسب شطراه في المعنى وفي الروح، وأنْ ترتاح كل كلمة إلى جوار أختها"[٦]. وبذلك توصل النقد العربي القديم إلى ما تنادي به الأنظار النقدية الحديثة إذ: "تنظر إلى العمل الأدبي نظرة عضوية نامية أساسها البنيان المتماسك الذي يرتبط فيه الجزء بالكل ارتباط الفرع بالشجرة ويؤثر في هذا الارتباط

(١) محمد النويهي، **الشعر الجاهلي، (منهج في دراسته وتقويمه)**، ج٢، ص ٤٣٥-٤٣٦، الدار القومية، القاهرة.

(٢) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ١٠٨-١٠٩، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٧١.

(٣) بهي الدين زيان، **الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية**، ص ١٣٧، دار المعارف، القاهرة.

(٤) ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج٢، ص ١١٧، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط٣، ١٩٦٤م.

(٥) ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، ص ٢٦٨، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٩٨٢،١.

(٦) أحمد بدوي: **أسس النقد الأدبي عند العرب**، ص ٣٢٨-٣٢٩، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

كل منهما بالآخر أو يتبادلان التأثير، ولذلك صار تقسيم العمل الأدبي على أساس تجربة شعورية واحدة وأصبحت الصورة تظهر على أنها لبنة في بناء أو وحدة في كل مترابط ومتكامل"[١].

ومن هنا يتضح لنا أنَّ القصيدة تنتظمها: "وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون واحد إذ ينساب في أطرافها جميعاً كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذراً وساقاً، أغصاناً وأوراقاً. ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التي تحقق فيها الوحدة أنْ ترتبط عناصرها جميعاً كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق. فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة خاصة غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم بأدائها عنصر آخر بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ"[٢].

من هنا يمكن القول: "فلنفكر قليلاً في هذا المفهوم للوحدة الفنية، أي وحدة الأثر الجمالي الذي تتركه القصيدة على قارئها، وما يقوم عليه هذا المفهوم من وحدة عضوية، أي انسجام الأجزاء التي ركب منها الشاعر بناءه العام للقصيدة ونمو هذه الأجزاء وتطور بعضها من بعض بحيث تكون جميعها بنية موحدة متكاملة، نجد أنّ هذا المفهوم لا يتحقق للشاعر إلاّ إذا توفر له شرطان: أحدهما وحدة الباعث أو الدافع الذي دفعه إلى نظم قصيدته، وثانيهما وحدة الغاية أو الهدف الذي يهدف إليه من نظمها"[٣].

وصفوة القول أنّ وحدة القصيدة تمثل قانوناً يؤدي إلى ائتلاف أجزائها في نظام مداره تتابع العناصر في نسق، وهكذا فإنّ: "وحدة الموضوع في القصيدة تأتي من خلال معاناة الشاعر للتجربة الشعورية، حتى إذا توافرت للشاعر هذه التجربة وتكاملت له عناصرها المؤثرة انسابت عواطفه بشكل متناسق، معبرة عن هذه التجربة بما يلائمها، راسمة له الأشكال الفنية التي يقوم عليها بناء القصيدة وخاضعة للتقاليد التي التزم بها أو فرضت عليه"[٤]، ويتبيّن من ذلك أنّ: "الوحدة العضوية للقصيدة تتمثل في وحدة المشاعر التي تستقطبها، وفي كيفية ترتيب الصور والأفكار ترتيباً متنامياً تتشكل من خلاله القصيدة تشكلاً طبيعياً، يفضي فيه كل جزء إلى وظيفته إفضاء متسلسلاً، إذ نصل في النهاية إلى بنية حية للقصيدة تشابه تماماً بنية الكائن الحي في تساوقها وانسجامها وتشكيلها الطبيعي، إنّ ترتيب الأفكار والإحساسات على أساس من منطقيتها أو سببيتها هو الذي يعطي العمل

(١) نعيم اليافي، **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ١٤١-١٤٢**، اتحاد الكتاب العرب.

(٢) مصطفى بدوي، **دراسات في الشعر والمسرح**، ص ٧، دار المعرفة، ط١، ١٩٦٠.

(٣) محمد النويهي، **الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)**، ج٢، ص ٤٣٧، الدار القومية، القاهرة.

(٤) نوري القيسي، **دراسات في الشعر الجاهلي**، ص ٤٥، نشر جامعة بغداد.

الشعري مسوغ وجوده المتلاحم على نحو عضوي"[١].

وهكذا تمتلك الوحدة العضوية طاقة قادرة على التنسيق الوظيفي الذي يشكل سلطة تحكم التواصل النصي. وبهذا تتولى توزيع الوظائف على وجه مخصوص وفق قاعدة العلاقات التي ترتب أشكال القصيدة في نظام كلي مداره التلازم والتماسك النصي، فالأنساق ترتبط في قانون كلي يضبط الدور الوظيفي توخياً لوضع الألفاظ في مكانها الأشكل بها إذْ يحقق مظاهر الاقتران وفق أصل دلالي يكفل خصوصية التشكيل، وتشكل وحدة القصيدة قاعدة تبلغ الغرض المشترك على نحو يسمح بتقاطع الانعكاس المرآتي على مرآة مكثفة تشكل الدلالة الكلية، إنّ علاقة التجاور هي مرجعية الإبداع إذْ تنهض لمراعاة قواعد التناسق الدلالي تحقيقاً للإبلاغية والتأثير.

فالوحدة العضوية تؤلف مرجعية قوامها جمع البيانات توخياً لغنى دلالي يرتكز على سيرورة متنامية تجعل النص رهينة الانتظام وملاحظ التأثير، وتنزع القصيدة إلى آفاق التآلف المحقق للمقصد عبر تكثيف مداره التوافق والانسجام. وهكذا ينحو بالعناصر منحى يقود الأبنية نحو الجامع النصي المؤسس على نمط يتوخى إدراك المقصد، فمعيار التماسك الجامع الدلالي الذي يستند إلى سيرورة العناصر سيرورة درامية تغني النص بالمستوى العضوي، وتبلغ الوحدة غايتها القصوى وفق تخطيط ينزل العناصر منزلاً يتوخى آفاق التحكم الذاتي إذ تستند إلى نسق عضوي يتيح الهيمنة على عناصر المنظومة ويشكلها تشكيلاً يعلو عليها.

فقانون الوحدة العضوية يحقق تفاعل العلاقات على وجه دينامي يجمع الأطراف المتباعدة على مبدأ المشاكلة، إنها توجيه لعناصر النص وفق طاقة تسعى نحو غاية خاصة تحتكم لموقف شعوري موحد يحفظ التماسك العضوي ويحصل النظم على وجه دون آخر.

**الثالث: النظرية الإبلاغية ومرايا التمايز الأسلوبي:**

إنَّ الإبلاغية تعني قدرة اللغة على التأثير والعدول وامتلاك الحيوية المؤلفة للانفعال الوجداني في سياق لذة النص، فهي تعيد إنتاج الرصيد المعجمي وتتحدى الصورة النمطية معبرة عن البيان المؤسس على خصوصية التشكيل ومرايا التمايز الأسلوبي . فدينامية النص تلوذ بالإبلاغية لتكون نقطة انطلاقها نحو عالم الشعرية المؤلف لطبقات البنية. وتسعى الإبلاغية للكشف عن أعلى درجات التنظيم الأسلوبي إذ تتقصى فرادة التعبير التي ترتقي عبر مرقاة الإيحاء مجتازة أفق التوصيل نحو خصوصية التشكيل الجمالي. فهي توظيف للعلامات اللغوية على وجه خاص

(١) محمد العزب، **عن اللغة والأدب والنقد (رؤية تاريخية ورؤية فنية)**، ص ٣٧٥، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان.

تتخطى فيه سياقها المعجمي وتمارس سلطة المفارقة للمألوف وتكشف العالم اللغوي في رحلة دلالية تفرض حضورها بغيابها وتبنى على مغايرة مفادها تشكيل اللذة الجمالية على محاور المشاكلة والاختلاف بغية التجانس والإئتلاف البياني المولد للتفاعل النصي. وتهفو إلى إدراك المستوى الأعلى للتأثير الذي يقوده التحول المبني على الامتاع والمؤانسة تحقيقاً للتقبلية.

ومن المقرر أنَّ الإبلاغية (وهي جوهر البلاغة) تعد اللغة الأدبية مسرحها ومربط خيلها، وأنَّ الانفعال الكامن في الصيغ والعبارات والاشتقاقات لهي المنهل الأساس الذي تنهل منه[١]. وهذا يعني أنَّ مدار الإبلاغية فرادة الانتظام وكسر التوقع الذي يدور في أفقه النص بحثاً عن الفضاء الذي يحاصر الثوابت الأسلوبية متمرداً عليها. وتتجلى عبر خصوصية التشكيل المضمرة لفنون البلاغة وفتنة النص التائهة في عالم الغياب. وتصنع عالمها عبر المعنى العاطفي الذي يكشف الشعرية ويفرض حضوره بغيابه المتشح بالغموض والمعلن لمتعة التجلي وفق سيرورة التخفي، وتوغل بالتخفي الصانع لفجوات شرفة الغياب والمبني على تراسل التجاوز والإلحاح على الإمتاع. وتنهض في منتهى الإحكام معدلة الوجوه المألوفة بتصيد التفرد بحثاً عن التمايز الأسلوبي المولد للشعرية في أقصى تجلياتها.

وتقام على تحطيم العلاقات في تراسل يسعى نحو نقطة مجهول البيان الذي يفرض مسافة التوتر عبر فراغٍ معرفيٍ يلوذ بالمستويات المعرفية الناتجة عن الغياب، فسيرورة التوتر الدائم يحملها الخفاء الراحل بالدلالات نحو الفضاء الذي تهيمن عليه آفاق التجاوز فيسترجع وظيفة الغائب ويستدعي حضوره، وقد تنبه أبو حيان التوحيدي إلى الوظائف التي تتصدى لها الإبلاغية الجمالية، وجاء ذلك على لسان أبي سليمان المنطقي الذي يفصح عن ذلك بقوله: "فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيّد، بالوزن، والبناء، والسجع، والتقفيه، والحلية الرائعة، وتخير اللفظ، واختصار الزينة بالرقة، والجزالة، والمتانة، وهذا الفن لخاصة النفس، لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام والتواصل إلى غاية القلوب لذوي الفضل بتقويم البيان"[٢] فالإبلاغية تحشد الاستراتيجيات القادرة على تحقيق التأثير على نحو خاص يوافق الأوضاع التي يرتضيها التكوثر البياني.

وتتجلى الإبلاغية في الوضع الإعجازي الذي تحقق للقرآن ونال اهتمام البلاغيين في تقصي مقوماته الجمالية والتطرق إلى خصوصيات كونه في أعلى درجات البلاغة، فقد تحصل له أفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف وفق مرايا التمايز الأسلوبي، وهذا ما يقرره الخطابي (٣٩٨هـ) الذي يرى أنَّ: "عمود هذه البلاغة هو وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام

(١) سمير أبو حمدان: **الإبلاغية في البلاغة العربية**، ص ٣٧، بيروت، ط١، ١٩٩١.

(٢) أبو حيان التوحيدي: **المقابسات**، تحقيق محمد توفيق حسن، ص ١٠٩، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.

موضعه الأخص الأشكل به، الذي إنْ أبدل مكان غيره جاء منه إما تبدل المعنى الذي يكون فيه فساد الكلام وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة"[1]. وهذا ملحظ يكشف أثر تقاطع المستوى الأفقي والمستوى العمودي على أصل مشترك مداره إحكام عناصر النص وإعلاء قيمة النسق الذي يضع كل كلمة في مكانها المناسب. وهكذا فإنّ الألفاظ إذا وضعت في موضعها الأخص كانت منتظمة وفق المقصد الذي أريدت له، فهذه دعوة لتنظيم العناصر على وجه أسلوبي مداره الوحدة الدلالية الكبرى المسيطرة على إنتاج الدلالة الكلية.

ويوافي الرماني (٣٨٦هـ) هذا المنحى في بيانه أنّ: "أعلى مرتبة في حسن البيان ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع ويسهل على اللسان وتتقبله النفس تقبل البرد"[2]، فهذا الائتلاف الصوتي يمتلك سطوة التعاقب البنائي المبني على التجانس بغية التكوثر البياني الذي يحقق نظماً خفياً لمجهول البيان. وتمثل هذه الفكرة التي ينادي بها الرماني مراجعة لشكل العلاقة التي تنتظم التركيب ودلالته وفق قانون إحكام القيمة المرصودة الناتجة من القوى الخفية التي تحتكم إليها مظاهر الاختيار، وهذا يقتضي النظر إلى النص على أنَّه ترتيب للعناصر بطريقة تفوق مظاهر الإفراد وترتقي لبلوغ النسق.

وقد هجم الباقلاني (٤٠٣هـ) على فكرة مؤداها أنَّ القرآن معجز بنظمه؛ لأنه خارج عن جميع وجوه النظم المعتاد في كلام العرب: "فأمّا شأن نظم القرآن فليس له مثال يحتذى عليه ولا إمام يقتدى به ولا يصح وقوع مثله اتفاقاً كما يتفق للشاعر البيت النادر والكلمة الشاردة والمعنى الفذ الغريب والشيء القليل العجيب"[3] وهذا يبدي أنّ النموذج القرآني يمتلك قوة دلالية خاصة مدارها التحول الأسلوبي الذي يتمتع بجاذبية الخطاب، وهكذا ترجع أسرار الإعجاز إلى طريقة نظم القرآن على وجه خاص يتماسك فيه الأداء اللغوي ضمن سلوك بلاغي يظهر تجليات النسق، وهكذا يتضح أنَّ القرآن: "بديع النظم، عجيب التأليف، متناه في البلاغة إلى الحد الذي يعلم عجز الخلق عنه،... وذلك أنَّ نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد"[4].

---

(١) الخطابي، **بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ص ٢٦، دار المعارف، مصر.

(٢) علي بن عيسى الرماني، **النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ص ٩٨، دار المعارف، مصر.

(٣) الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص ١٦٩. تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر.

(٤) الباقلاني: **إعجاز القرآن**، ص ٢ ٥١-٥٢.

فطرق التشكيل القرآني تنهض موغلة في مدارات التمايز لترسم التحول الهائل وتنتج أوهاج التجلي اعتماداً على حيوية البنى المؤلفة للنص المرصود. وبهذا تقتحم الإبلاغية آفاق التوقع وتمضي في تصاعدها خلال تشاكل الأنساق المستعلية في توظيفها الجمالي لدينامية المقصد.

ويظهر ابن الأثير (٦٣٧هـ) أنَّ تحقيق الإبلاغية يتحصل عبر قواعد النظم وأنَّ المزية التي تتمتع بها المفردات لا تنهض دليلاً على الحسن والجمال فلا بد من التفاعل النصي الذي يكفل طاقة الإبداع على وجهٍ شموليٍ، إذْ يقرر: "أنَّ ألفاظ القرآن الكريم من حيث انفرادها قد استعملها العرب ومن بعدهم، ومع ذلك فإنه يفوق جميع كلامهم، ويعلو عليه، وليس ذلك إلا لفضيلة التركيب"(١).

ويرجع ابن الأثير أسرار الإبلاغية إلى تصور كلي مداره انسجام كل كلمة في مكانها الذي يليق بها، وهذا يعني تحقيق التماسك ضمن رباط ناظم تحتكم إليه دوائر الشكل والمعنى في التعبير عن المقصد، وهذا يظهر المعاني الإضافية عبر تتبع درجات المعنى باستجلاء صورة النظم من خلال نظام العلاقات.

ويوافق هذا الاتجاه في تفسير أسرار ارتفاع نسبة الإبلاغية ما يذهب إليه القاضي عبد الجبار (٤١٥هـ) الذي يقرر: "أنّ الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنّما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة"(٢)، وهذا يبيّن أنّ المعنى الكلي ناتج عن تناسق بنائي يوظف القيم التعبيرية توظيفاً خاصاً تحقيقاً للقيمة الجمالية، وهكذا فإنّ الطاقة التعبيرية تقام على الترابط المحكم لأجزاء البنية إذ تستند إلى تنظيم ذاتي يعيدها إلى قواعد النسق.

**الرابع: اللغة الشعرية وفرادة التشكيل:**

تكتسب البنى طاقتها الإبداعية بتحولاتها عن مستوى الأصل وتكوينها علاقات جديدة تمنحها سمة الإيحاء، فهنالك فرق جوهري بَيْن وضع النص ضمن أنساق تحكمها أبنية مأخوذة بهاجس الموضوعية وما تفرضه الشعرية من فراده التشكيل إذْ تحرر الرمز من علاقة الدال بمدلوله وفق فجوات معرفية ينهض في سياقها النص. وتأتلف اللغة الشعرية في عالم يأخذ العلامات في رحلة دلالية تحقق استثمار مجموعة الانحرافات التي تفرض حضورها بغيابها. ويتضمن هذا الغياب بعدا يجعل الألفاظ تروي قصتها في فضاء يتسق ضارباً في تعدد المدلولات، وبهذا يوظف

(١) ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر**، ج١، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ص ١٥١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٠.

(٢) القاضي عبد الجبار، **المغني في أبواب التوحيد والعدل**، ج(٦) ص ١٩٧، تحقيق: أمين الخولي، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٦٠م،

النص العلاقات اللغوية توظيفاً خاصاً تتخطى فيه الكلمات سياقها المعجمي.

وتمارس سلطة المفارقة للمألوف وتكثف العالم اللغوي إلى أقصى تجلياته بطريقة تتقدم فيها اللغة تحقيقا للشعرية. ويأتي البحث عن الشعرية كشفاً عن رحلة الدلالات والاهتـداء إلـى طـرق تشكيلها. فهي صياغة جديدة تتم بتصيد مجموعة التجليات وردها إلى أداء يسهم في بناء الصورة.

وتحتكم اللغة الشعرية إلى تحولات النسق التي تحتفي بفـرادة التـشكيل متخـذة الأشـكال المتطابقة مع مقتضيات سياسة البيان المؤثر في طرق التشكيل والمحقق لفتنة القـول عبـر قواعـد الصنعة توخيا للذة النص. ومن الملاحظ " أنّ الشعرية هي محاولة وضع نظريـة عامـة ومجـردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظياً، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهـة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات[(١)]

من هنا يتضح أنَّ :"الشاعرية أو الأدبّية هي ما يمكن أن نسميه بالسر أو المـسكوت عنـه، ونعني بذلك التشكيل الجمالي أو الفني المنبثق عن اللغة، وهذا المضمر هو ما يثيـره الـنص لـدى متلقية، ومن هنا فهي تجاوز وتخط للأسلوبّية، والتي بهذا المفهوم الخطوة الأولـى، ومجالهـا هـو البحث في خصائص لغة النص، وبعده تكون شجرة المنتهى، ويتولى المتلقي البحث عن المضمر أو هذا المسكوت عنه"[(٢)] وهكذا تؤسس الشعرية على استشراف تحولات البنية في عبور يختفـي وراء المعاني المجردة، ويقتنص المعنى بصورة تسبح في فضاء الاحتجاب بوجه يتحرر من قيود الواقـع نحو أفق تموج فيه فضاءات مطلقة، وتنتظم العلاقات اللغوية على هيئة تشكيل يحول المقاصد إلـى أشكال تعبيرية، وتستند هذه الأشكال إلى علاقات اقتران تحمل تجليات المضمون في صياغة تكسب كل عنصر معناه الدلالي ويقيم نفسه في نسيج داخلي مداره المقصد.

والذي يبدو واضحاً أنًّ الشعرية تتجسد بغموضها الداخلي عبر رؤية إبداعية تحويلية في لغة رمزية، تخفي في طبقاتها العميقة دلالات متعددة، تنمو خلالها وتزداد ثراء في كثافة الايقاع لتؤلـف حقلا دلاليا عضوياً يتضح دوما على القراءة، التي ترادف الكتابة، بوصفها تشكيلا للشعر فـي أحـد تجلياته النصية"[(٣)] وانطلاقاً من هذا الأساس يكون الشعر " صياغة جمالية للايقاع الخفي الذي يحكـم تجربتنا الإنسانية الشاملة، وهو بذلك ممارسته للرؤية في أعماقها ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة، إنه مغاير للنثر الذي قوامه العقل والمنطق والوضوح، ويؤدي وظيفة إبلاغية مباشرة، علـى خلاف الشعر الذي يعتمد على الخيال أو الرؤية التي تحيد بدلالة اللغة الحقيقية عمـا وضـعت لـه

---

( ١) حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، ص ٩، المركز الثقافي- بيروت، ط(١)، ١٩٩٤.

( ٢) رجاء عيد، **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث**، ص ١٨٠.

( ٣) محمد حسن الصغير، **أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة**، ص ٣٦، دار الشؤو ن الثقافية بغداد.

أصلاًن لتشحنها بمعان جديدة، وإيحاءات غير مألوفة"[١]

وعلى هذا فإنَّ الإبداع يعتمد على الخيال الذي يتعالى على حدود المنطق، فهو يسبح في فضاء يفوق المألوف ويتخطى كل المعايير، لأن المعاني الشعرية تحملها ألفاظ مفتوحة الحدود، ويقرر الجرجاني هذا المعنى مظهراً أن الشعر لا يعتمد على البنية العقلية ولكنه يستند إلى التخييل، وأما التخييل:" فهو الذي لا يمكن أن يقال إنّه صدق، وأنَّ ما أثبته ثابت وما نفاه منفي"[٢]

وهذا يلفت انتباهنا إلى أنّ المعنى التخييلي يتحرر من قيود الواقع ويبني دلالة خاصة يستمدها من عالم الفضاء النصي. ويؤكد الجرجاني هذا التوجه في بيانه أنَّ التخييل يفوق المعقول في تحطيم علاقات الواقع وبناء علاقات جديدة لم تكن من قبل، ومرد ذلك عنده إلى أنّه :" لا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما أدعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية. وأنْ يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة"[٣] من هنا يتضح أنَّ الشعر يفرض سلطته الرمزية التي تبني واقعاً خاصاً يتجلى في أشكال تنتظمها علاقات الانجاز اللغوي، إنّه تحويل للعلاقات على وجه فيه تثوير للواقع بطريقة تقيم وظائف النص وفق نقاط المغايرة المتوهجة بالدلالة.

ومن الملامح اللافتة أنَّ المعاني تختلف بحكم استخدامها في أنساق لم تعهد في مكونات الواقع، لأنّ المبدع يستثمرها في وضع يكسب العناصر مستوى إضافياً.

وقد لا تكون العلاقة بين النص والواقع منطقية، ولكنه يتعالى على علاقات الواقع ويعيش في عالم يكسبه المعنى ضمن قواعد الإبلاغية في أقصى تجلياتها، وعلى هذا تكون : " الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة، تم تحريرها على أيدي المبدع الذي يطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيدها المتلقي مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المفاهيم، وهو ما نقترفه دائما في حق النصوص الأدبية فنسهم في قتلها وإفساد جماليتها، وإنما للتفاعل معها بفتح أبواب خياله لها، لتحدث في نفسه أثرها الجمالي، وهذا هدف النص الأدبي"[٤] والملاحظ أنَّ غياب احتكام النص الشعري لمنطق الواقع يرجع تفسيره إلى أنَّ هذا النص ينظم وظائفه تنظيماً ذاتياً تتشاكل فيه البنى على وجه مخصوص ويترتب على ذلك أنَّ الشعر لا يرتبط بسمات موضوعية محضة، ولكنه

---

( ١)إبراهيم رماني، الغموض- الحداثة دراسة في المفهوم **مجلة فصول**، ص ٨٣، المجلد السابع العددان الثالث والرابع ، ابريل، سبتمبر، ١٩٨٠.

( ٢) عبدالقاهر الجرجاني، **اسرار البلاغة**، ص ٢٣١.

( ٣) عبدالقاهر الجرجاني، **اسرار البلاغة**، ص ٢٣٥.

( ٤) عبدالله الغذامي، **تشريح النص**، ص ١٢، دار الطلعية ،(ط١)، بيروت، ١٩٨٧.

يتعدى الموضوعي إلى الذاتي. وقد أدى تطبيق هذه الفكرة في المناهج اللسانية الحديثة إلى ظهور فكرة مفادها " إذا كان العقل عقالا بالنسبة للفعل الشعري، فإنّ التخييل هو جود الرغبة، يمتطيه الفعل الإبداعي لكي يتسنى له التيه في فضاءاته، إلا أنَّ العملية التخييلية هذا لا تتم إلا عبر نسيج بلاغي متداخل ما هو في الأخير إلا أدوات رسم للصورة الشعرية أو الأدبية .. ويمكن ردها إلى ما يلي: التشبيه والاستعارة والرمز"(١) وهكذا ينطوي النص على مستويات متعددة تصل العلامة اللغوية بمدلولها ويعتمد اكتناه هذه المستويات على الاحتمالية، ويقيم النص حضوره على لحظات من الخفاء الذي يشكل فراغاً معرفياً إذ يقيم نظامه بطريقة تفوق المعقول ويدخل في عالم خاص من التشكيل.

وبهذا يتضمن سيرورة مسكونة بخفاء يجعل تحويله إلى معرفة يقبض عليها يشكل امراً يتعذر بلوغه، ومن هذا المنطلق تم تأكيد مبدأ الشعرية الذي يحقق مشروعيته بالخروج عن المألوف بما يحصل للبنى مطلب التمايز الذي يطالعنا بظلال جديدة للعلاقات بين الدال والمدلول.

وتؤسس اللغة الشعرية لطاقة إبداعية ترسي سيرورتها عبر اقتناص يفارق أشكال المألوف توخياً للقيم التعبيرية الخاصة، فالشعرية ناجمة عن مشاهد التشابك العضوي الذي تنتجه مسافة التوتر تجسيداً لآفاق الرؤية. فهي استبدال للوجه القار من المدلول بوجه آخر يعلن الانزياح عن أسرار بيانه في أكتناه جديد يغني منابع الرؤية. وتظل الدلالات رهينة التعارض الذي يؤدي إلى كسر التوقع في إطار مرايا التناسب والإئتلاف المولد لوجوه التمايز والاختلاف بما يبهر الفكر ويشبه السحر، إنَّه الشعر.

وبذلك يتضح " أنَّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلف لما أسميه الفجوة، مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة اوبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية"(٢)وهكذا فإنَّ الدلالة هي الأصل الذي عليه المدار وتأتلف الشعرية على وجوه الاختيار وتأتي الصياغة توظيفاً لشلالات التعبير التي يمنح منها المبدع بما يفضي إلى التجانس النص الشعري. وهكذا يعتمد إبداع النص الشعري على التقاط فكرة وتشكيلها على صورة وحدة دلالية كبرى، ويؤلف هذا الملحظ نقطة الانطلاق التي يأخذها الشاعر وينظم على هديها المعاني والإيحاءات المتعد دة، ويفرض التواصل النصي حشد الدلالات لتنتظم تباعاً، وبذلك يجمع كل الدلالات في تصور ذهني يوظف الطاقة المخزونة ويوزع الصور والمعاني

( ١) عبدالعزيز عرفه، **الإبداع الشعري**، وتجربة التخوم، ص ٥٢، الدار التونسية، تونس، ١٩٨٨.

( ٢) كمال أبو ديب، **في الشعرية**، ص ٣٨-٣٩، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط(١)، ١٩٨٧.

الرمزية وفق مقتضيات التشكيل النصي. ويتكشف للشاعر ملامح إشراقية تصدر عن إخصاب الفكرة وتفاعلها في التصور الذهني، ويمضي النص في التجمع المنتظم في خط أشبه ما يكون بالمفتاح البنائي الذي يستقطب كل الأفكار على محور واحد تتواصل فيه حركة الرموز وتتوارد المعاني في تماسك نصي يبنى على الخيال الإبداعي الذي يحول الرموز إلى أداء لغوي.

وتتواصل العلامات اللغوية مؤلفة النسيج اللغوي الذي يستوعب العناصر المناسبة للنص في نسق ينضبط فيه الموقع المناسب لكل عنصر، ويتضمن النص الشعري نسيجاً من الخبرات الاجتماعية والصور التعبيرية التي تتحول على شكل أداء، ويتسق فوق المكونات المؤلفة له في تفاعل ذهني يحول المعنى العام إلى معنىً خاص. ومن هذا نلحظ أنّه يستقر في أنساق تستقيم للشاعر في علاقة متبادلة بين الدال والمدلول. وينتظم النص في تشكيل يمدّ جسوره بطريقة لا تتوقف على إعادة ترتيب المعاني المختارة من الواقع وإنّما يتخطاها إلى صياغة جديدة تلتزم نظاماً يخرج المعاني عن مألوفها توخياً لما يخدم الموقف.

والذي يبدو واضحاً أنّ النص الشعري يتشكل على هيئة نسيج لغوي يحمل مفارقة مدارها الفجوة الحاصلة بين معنى المعنى الذي يضمره النص والوجه المعبر عن هذا المعنى، ويتجلى الإبداع انطلاقاً من منظومة رمزية تبنى على نظام خاص يوجه حركة النشاط اللغوي. وتفطن علماء العرب إلى مفهوم الشعر وظهر مدلوله على أيديهم تباعاً بوجه يكشف عن إحكام تصورهم ضمن ملامح مشتركة أسهمت في تأسيس منهج نقدي خاصّ بهم، فقد أبان الجاحظ عن مفهوم الشعر بقوله: "فإنّما الشعر صناعة، وضَرْبٌ من النسج وجِنسُ من التصوير"(١). تصدر هذه العبارة عن وعي تراثي قادر على صياغة النص في نسق بنائي ينظم العلاقات بطريقة تكفل الدور الوظيفي لعناصر المنظومة، وهكذا تتخذ بنية النص الشعري نشاطاً لغوياً يحقق توازن الإمكانات التعبيرية في انسجام يظهر انبجاس النص من مجموعة العلاقات التي ينتظمها فحوى دلالي يمنح النص ضرباً من التجانس الذي تأتلف فيه البنى منتمية إلى الكل.

وعرف ابن طباطبا الشعر على أنّه: "كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم الذي إنْ عُدِّلَ عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق"(٢). ويرى جابر عصفور أنَّ: "أهم ما في هذا التعريف أنّه يحدد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات، صحيح أنّ التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلا أنّها متضمنة فيه. والتعريف فضلاً عن ذلك لا يهتم بالجانب التخيلي من الشعر، من حيث مصدره أو تأثيره، وإنّما يهتم بالشعر في ذاته

(١) الجاحظ، **الحيوان**، ج٣، تحقيق: عبد السلام هارون، ص ١٣١-١٣٢، نشر مكتبة الباري الحلبي، ١٩٣٨.

(٢) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص ٩، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة١، ١٩٨٢م.

باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع والذوق"[١].

والملاحظ أنّ هذا المفهوم الذي يقدمه ابن طباطبا يشير إلى أنّ النظم يشكل نقطة الانطلاق التي تلتقي فيها كل أبعاد الطاقة الشعرية بما يفضي إلى تكامل النص، وتأتلف جميع عناصر النص في تناسق دلالي قادر على تحريك الرموز بطريقة تلتزم نظاماً يؤلف النص تأليفاً يناسب مقتضيات الموقف. وتظهر عبارة: "بما خص به من النظم" الحرص على وجود نسق تتداح فيه عناصر القصيدة على هيئة عضويّة تجسد المحور الذي تتلاقى عليه تجليات النص.

ويمثل الاستناد إلى النظم بحثاً عن مرجع موضوعي تحتكم إليه البنى اللغويّة المكونة للنص ويقتضي امتحان قيمة النظم استقراء التجليات الداخلية لكل بنية من البنى ثم بيان الأثر الوظيفي الذي تقدمه للمجموع الكلي، وهكذا يؤلف النظم قوى خفية تمنح الكلمات دلالات تسري وراء المظهر النصي، وهذا يبيّن: "أنّ النص الأدبي يُفرز أنماطه الذاتية العلاميّة والدلالية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم دلالاته حتى لكأن النص هو معجم لذاته، وقد أفضى هذا التقدير أصولياً إلى فك روابط الانتساب بين النص وما سواه وتكثيف علائق الانتماء بين وجود النص وبنيته الألسنية حتى غدا ذلك المعيار مسباراً لتمييز الخطاب الأدبي من الوثيقة الموضوعية"[٢]. وتبدي هذه النظرة أنَ النص يطالعنا بمستويات تأخذ ترتيباً معيناً يبنى عليها النسق ويفصح عن طاقته الدلالية مستقلاً عن غيره، إنّه يحمل مكوناته الذاتية التي تكفل له قاعدة من التواصل الذاتي الذي يحقق مجموع الأبنية في انتظامها على وجه خاص، فالدلالة رهينة الفضاء الذي تؤلفه العلاقات الداخلية بطريقة تفرض التناسق توخياً للإنجاز.

**الخامس: التشكيل الاستعاري ( دراسة أسلوبية)**

إنَّ التشكيل الاستعاري ينقل دلالة الألفاظ من الوجه الظاهري إلى وجه آخر يقصي البنى عن أصل وضعها نحو انفتاح دائرة التأمل كشفاً عن علاقات جديدة يقيم الرمز عالمه السحري من خلالها، إنها قصة التوغل في عالم المجاز. والملاحظ أنَّ البنية ذات طبقات تنداح على فضاء متنوع الوجوه وتعتمد دلالتها التحول المؤدي إلى الانزياح الأسلوبي. ويوافي هذا المنحى :" أنَّ مواضعة اللغات في مبدأ النشأة أنْ يكون لكل دال مدلول واحد، غير أنَّ جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح الألفاظ تبعاً لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي في منظور اللغوي إلا انحرافات عن

(١) جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، ص ٢٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥.

(٢) عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ١١٠-١١١، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٧.

المعاني الوضعية الأولى، وجملة ما ينتج عن ذلك أنَّ أي دال في لغة ما لا بد أنْ تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر"[١] وهكذا تتغير صور المعانى من لفظ إلى آخر على وجه من الاتساع الذي يقع في دائرة المجاز. ويبنى هذا التحول على قوانين التراسل الذهني وفق عدول عن الأصل.

وتؤسس التحولات الأسلوبية على الايحاء الذي يتعدى علاقة الدال بمدلوله بحثا عن استدعاء قوة خفية تجتاز العلاقة المباشرة للدال بمدلوله . ويتضح هذا المعنى عند الجرجاني الذي يقرر أنّه :" إذا بُدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنّه مجاز على معنى أنهم جاوزوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا.. والغرض المقصود بهذه العبارة، أعني قولنا المجاز : أنْ تبيّن أنَّ اللفظ أصلاً مبدوءاً به في الوضع ومقصوراً"[٢] وبهذا يأتلف المستوى الأسلوبي على نحو مقاربات لا يتكشف فيها المعنى مباشرة، بل ترجع الدلالة في هذه الحالة إلى قرائن نصية لا تدخل في المستوى الغيابي على إطلاقة وإنما تقدر الدلالة تقديراً يشكل المرجعية التي تفرض استدعاء المعنى.

ويؤيد هذا المستوى أنّ النظام الاستعاري علاقة تنطوي تحتها دلالة تخدم المعنى المراد وتعبّر عنه، فلا ينظر إلى الدلالة بمعزل عن صياغة الإمكانات التعبيرية في سياق تحكمه وظائف الشعريّة موافقة للمقصد. ويبيّن الآمدي هذا القانون بقوله: "وإنّما تستعار اللفظة لغير ما هي له، إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به؛ لأنّ الكلام إنّما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه"[٣]. ويتكشف المستوى الوظيفي لعلاقة الدال بمدلوله برصد التخطيط الذهني الذي يستجلي ما بين الأمور من علاقات خفية تتصيد الإيحاء والتشبيه والاستعارة وتعقد ملامح التناسب على محور بنائي تتماسك فيه الدلالات الصغرى وتنتمي إلى الدلالة الكلية. من هنا يتضح أنَّ الاستعارة :" عملية خلق جديد في اللغة ، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وتتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة فهي تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، وتبيّن أنَّ للاستعارة هدفاً جمالياً، وتشخيصياً، وتجسيدياً، وتخيلياً، وعاطفياً"[٤]

ويتجلى الفضاء الاستعاري بعقد صلات التنافر والتشابه بما يفضي إلى تناسق الدلالات. وتعيد النظرة التراثية جمال الاستعارة إلى منهجين:

---

( ١) عبدالسلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ٥٤، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٧.

( ٢) عبدالقاهر الجرجاني، **اسرار البلاغة**، ص ٣٤٢-٣٤٤.

(٣) الحسن بن بشر الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ج١، ص ٢٠١، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٢.

( ٤) يوسف ابو العدوس، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ( الأبعاد المعرفية والجمالية)**، ص٧-٨ ، الأهلية للنشر ، عمان، ١٩٩٧.

الأول منهما يرجع جمالها إلى وضوحها ومقاربتها المعنى الذي استعيرت له، إذ يقول الآمدي :" وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حيئنذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه"(١) أما الثاني فيمثله الجرجاني الذي تخطى هذه النظرة بدعوته إلى كسر البنى المألوفة ونسج بني تمايز تختلس تفردها بخفاء يجتاح التجلي، وبذلك ترتاد الشعرية في مفهومه عالماً مجهولاً يتصف مرجعية الاحتجاب البنائي التي تملك قدرة تأثير هائلة.

وبيان ذلك عنده أنَّ :" من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء إزدادت الاستعارة حسناً"(٢) وبهذه الفكرة ترتهن الدلالة بعلاقات خفية وتتضمن عدول التعبير عن المكاشفة إلى وجوده الاتساع غير المحدود في أداء المعنى.

وبيّن الجرجاني أنَّ اللذة الجمالية والبهجة ترجع إلى التباين المنبثق من جدلية الاختلاف المفضي إلى التجانس والائتلاف ومرد ذلك إلى المستوى الاستعاري المجازي: " وهكذا إذا اسقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب"(٣) وهذا يظهر أنَّ المتعة الجمالية ناتجة عن التباين ا لذي يحدث تغيرا يعصف بأبنية المألوف مما يشكل تكوثراً بلاغيا مائزاً للإيحاء ومنجزا لحيوية البنى، فالمغايرة تعين سيرورة التوتر الذي يحتكم إليه النص في تكوين الفراغ المعرفي الذي يشكل البلاغة العليا ويمنح النص إبلاغيتة، وتنبه ابن جني إلى أنَّ الاستعارة تسبح في فضاء يتيح لها الاتساع وتجاوز المألوف في تعديل سمات البنية وفق علاقات لم تعهد قوامها العدول المتحرر والنزوع نحو نظم مخصوص :" ألا ترى أنه يجوز على هذا أن يقول : شكوت إليها حبها المتغلغلا فما زادها شكواي إلا تدللاً فيصف بالمتغلغل ما ليس في أصل اللغة أنْ يوصف بالتغلغل، إنما ذلك وصف يخص الجواهر لا الأحداث، ألا ترى أنَّ المتغلغل في الشيء لا بد أن يتجاوز مكاناً إلى آخر، وذلك تفريغ مكان وشغل مكان، وهذه أوصاف تخص في الحقيقة الأعيان لا الأحداث، فهذا وجه اتساع"(٤)

ويقف التشكيل الاستعاري وراء حجاب يشيء بحشد من التوقعات التي تفرضها الظلال النفسية في انعكاسها داخل تشكيل النص. وتكتسب البنى طاقاتها الإبداعية ضمن تحولاتها عن

---

( ١) الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق، محمد عبدالحميد، ص ٣٤٦، مكتبة العملية، بيروت.

( ٢) إبراهيم رماني: الشعر - الغموض- الحداثة- دراسة في المفهوم – **مجلة فصول**، ص ٨٣.، المجلد السابع العددان الثالث والرابع، ابريل، سبتمبر، ١٩٨٧.

( ٣) عبدالقاهر الجرجاني، **اسرار البلاغة**، ص ١٠٩.

( ٤) ابن جني، **الخصائص**، ج(٢)، ص ٤٤٦.

مستوى الأصل وتكوينها علاقات جديدة تمنحها سمة الإيحاء وتشكل هذه التحولات ملحظ تباين يحدث اللذة الجمالية في نفس المتلقي إذ تحيل إلى مشهد غريب يصنع توهجاً دلالياً يجعل الاختلاف مرجعية للتعالي على التوقع وكسرة.

من هنا يبدو أنّ الاستعارة تبنى على علاقات ذهنية ضمن تشكيل تتوقد فيه المكونات في تحولات متناقضة فدخول المستوى الاستعاري يعني عبور المطلق الذي يتراجع فيه القبض على الدلالات وتكسر العلاقة بين الدال ومدلوله.

وتظهر تجليات المفارقة الدلالية في الانحراف عن المألوف بَيْن المعنى الأولي الذي يراد من ظاهر اللفظ والمعنى الثاني بعبارة الجرجاني: "وهي أنْ تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أنْ تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنىً آخر"(١)، فالألفاظ تقيم تشكيلها على أنها رموز خفية تتخطى الوجه الأولي وتمضي في نسق يرتبها في علاقات بنائية مرجعها الفضاء النصي الذي تنتمي إليه.

وصفوة القول أنّ الدلالة اللغويّة للكلمة تستند إلى نظامين: أولهما معرفي عام يتحصل ضمناً في نسيجها الذاتي ويستند الثاني إلى معنى المعنى ويحتكم إلى النظام المجازي. وهكذا فإنَّ: "الاستعمال المجازي قد أوجد صلة مبتكرة بين اللفظ في استعماله الحقيقي، ومعناه الجديد المنقول إليه، إلاّ أنَّ الأول ماضٍ في طريقته اللغوية المحددة له في إرادة أصل الاستعمال المتبادر إليه في الذهن العربي، والثاني قد اجتاز حدود الاستعمال الأولي إلى أفق جديد من الإرادة الاستعمالية... إلاّ أنّ هناك رابطة بين الأصل والفرع لا بد من توافرها"(٢).

ويقتضي بلوغ الدلالة الكلية للنص تقليب طرق ترتيب عناصره واختيارها وتوزيعها في نظام علاقات، ويتطلب التصدي لهذه الملاحظ الاهتمام بالتصورات الذهنية المؤلفة لنظام البنى التي تأسس عليها النص، فليست البنية السطحية هي الغرض المراد في توجيه المعنى وإنّما يقع هذا الغرض في المستوى العميق الذي يشكل البنية السطحية.

ويمثل البحث عن البنية العميقة مسألة بحث عن الأصل الدلالي الذي أدى إلى انتظام البنية على نحو مخصوص، ويلاحظ أنَّ: "كل مستوى من مستويات العمل الفني يصبح تحولاً كلياً للمستوى الدلالي، وتصبح العملية النقدية في جوهرها عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين من النص، عملية بلورة للبنى المتعددة لمستويات النص، وكشف

---

(١) محمد حسين الصغير، **أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ٣٦.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٣٤٦.

لقدرة كل منها على تجسيد البنى الأخرى فيه وتجسيد بنيته الدلالية الأساسية النابعة من مركز معين"[١]، وعدّ الجرجاني الوجه الأول من المستوى البنائي رمزاً أو إشارة خفية إلى معنى دلالي عميق لا بد من اكتناهه، يقول: "ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها، فأجد ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج"[٢]، وبيان ذلك أنّ النص يبنى على أبعاد يكتنفها الخفاء ويعلو عليها مما يجعل الدلالة تأتلف على صورة انقطاع واتصال مع الواقع الذي كانت تتسق فيه. وهذا يفضي إلى كشف مظاهر التحول عن بنية الأصل وامتحان أسباب الانحراف عن النسق. وقياساً على ذلك فإنّ التركيب الشعري متغير وفق المواقف التي يقتضيها وتنتظم ألفاظه في تفاعل يؤلف منها طاقة تعبيرية ساعية للتكامل توخياً للدلالة المرادة.

ويلتقي هذا المنحى البلاغي الذي يقدّمه الجرجاني مع ما توصل إليه البلاغيون المحدثون: "الذين اقترحوا نظريّة جديدة ذات أسماء متعددة أشهرها "التفاعليّة"، ومسلماتها هي:

١. الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة.
٢. إن الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي ينتجه.
٣. إن الاستعارة لا تنعكس في الاستبدال ولكنها تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز وبين الإطار المحيط بها.
٤. إن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة.
٥. الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالي... ولكنها أيضاً ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية"[٣].

والذي يبدو واضحاً أنَّ التشكيل الاستعاري يتشكل على هيئة نسيج لغوي يحمل مفارقة مدارها الفجوة الحاصلة بين معنى المعنى الذي يضمره النص والوجه المعبر عن هذا المعنى. ويتجلى الابداع انطلاقاً من منظومة رمزية تبنى على نظام خاص يوجه حركة النشاط اللغوي.

(١) كمال أبو ديب، **نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر**، ص ١١٩، مواقف، عدد ٣٢، صيف ١٩٧٨م.
(٢) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٢٨-٢٩.
(٣) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، ص ٨٤، الدار البيضاء، المغرب، ط١٩٨٥،١م.

# معارضة (ملقي السبيل) للمعري في الأندلس

د. أيمن محمد ميدان *

تاريخ تقديم البحث: / /٢٠٠٦ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٣/١١


## ملخّص

كان الكُتّاب الأندلسيون أكثر احتفاء بمعارضة الآثار النثرية لأبي العلاء المعرّي من الشعراء الـذين انْـصَبَّ اهتمامهم على بعض الملامح الموضوعية والفنية، أما معارضة أشعاره – على كثرتها وتنوعها – فأمر زهدوا فيـه زُهْداً جعل رصيدهم من معارضة قصائده قليلاً.

كان لطرافة منحى رسالة "مَلْقَى السَّبيل"لأبي العلاء المعري(ت ٤٤٩هـ) وشرفِ غايتها كبيرُ أثرٍ فـي قيـام ثلاثة كُتَّابٍ أندلسيين بمعارضتها معارضةً تُجَسِّدُ تقديرهم للمعرّي ، تحدوهم رغبةٌ في المحاكـاة والتفـوقِ وشـيوع الذِّكْرِ. فعارضها ابن أبي الخصال( ت٥٤٠هـ) ، وأبو الربيع سليمان بن موسى بن سالم الكلاعي (ت٦٢٤هـ) ، وتلميذه محمد بن الأبّار القُضاعي ( ت٦٥٨هـ) .

ولم يبق لنا من هذه المعارضات الثلاث سوى معارضتي ابنِ أبي الخِصال وابنِ الأبّار ، أما المعارضةُ الثالثـةُ فقد عَدَتْ عليها عوادي الزمان. وقد تناولنا هاتين الرسالتين بالدراسة ، مقارنين إياهما برسـالة (مَلْقَـى الـسَّبيل) ، راصدين جوانب الاتفاق ومظاهر الاختلاف بينها .

وقد جارى ابنُ أبي الخِصالِ أبا العلاء المعري فيما صنع، فجاءتْ معارضتُه ناهجةً النهجَ المشرقيَّ في ترتيبِ الأحرفِ الأبجدية، على حين رتَّبَ ابنُ الأبّار معارضته وفق الترتيب الأندلسي للأبجدية العربية .

ولئن كان المعرّي قد وزَّعَ مادته الزهدية نثريةً وشعريةً على ثلاثين حرفاً، فإن ابنَ أبي الخصالِ وابنَ الأبّـار قد اقتصرا على تسعةً وعشرين فَصْلاً، يضم كلُّ فَصْلٍ نموذجاً واحداً ذا شقين : شعريّ ونثريّ دون زيادة.

إنَّ قراءةً واعيةً لهذه الرسائل الثلاث تشي بأنَّ اتِّساقاً على مستويي المضمون والغاية يجمـعُ بينهمـا، دون أن يُفضِي هذا الاتساقُ إلى تطابق تام في آليات التوظيف التي تباينت فيما بينها سعةً وضـيقاً، طَبْعـاً وصَـنْعَةً، مـع الاحتفاظ بمظاهر التأثُّر العامة التي يمكن رَصْدُها بين أبي العلاء وابنِ أبي الخصال من جهةٍ، وبينهما وبـين ابـن الأبّار من جهةٍ أخرى، إذ يبدو للباحث أن ابنَ الأبّار قد سبح في ملتقى نهريهما، محاكياً إياهما محاكاة القادر المهيمن على أدواته، فظلت شخصيتُه بارزةً، وبقي محتفظاً لنفسه بجوانب تميُّزٍ .



## Abstract

asdsdss


* كلية دار العلوم، جامعة القاهرة.

**مقدمـة :**

إذا كان الأمويون قد نجحوا في إقامة دولةٍ لهم في الأندلس، تنحو مَنْحىً مُغايراً ومناوئاً[(١)] للدولة العباسية بالمشرق فإنَّ هذه المغايرة لم تستطعْ إحداث قطيعةٍ بين جناحَيْ الدولةِ الإسلامية حينئذ، فظلَّ الأندلسيون – مُبْدعين وعلماء – يَيَمِّمونَ وجوههم شَطْرَ المشرق ينهلون من معينه الثرِّ رحلةً إلى المنبع تارة ، أو انتظارَ مَشُوقٍ لما يبلغهم عنه تاراتٍ أُخر، يَنتابهم في الحالتين انبهارٌ يبلغُ حَدَّ الاستلابِ ، وهو ما أوغر صدْرَ ابنِ بسّامٍ الشنتريني (ت٥٤٢هـ) فراح يُشدِّدُ النكيرَ على مواطنيه الذين "أبوْا إلا متابعةَ أهلِ المشرقِ؛ يَرْجعون إلى أخبارهم المعتادةِ رجوعَ الحديثِ إلى قَتادةَ، حتى لو نَعَقَ بتلك الآفاقِ غُرابٌ، أو طَنَّ بأقصى الشآمِ والعراقِ ذُبابٌ، لجثَوْا على هذا صنَماً، وتلوا ذلك كِتاباً مُحْكماً" محاولاً – ما وسعته المحاولةُ – أن يُظْهرَ ما لدى الأندلسيين من تراثٍ حضاريٍّ يستحقُّ البعثَ والإشادَةَ، فها هي تلك "أَخبارُهم الباهرةُ وأشعارُهم الثائرةُ مَرْمَى القصية، ومناخُ الرذيِّة، ولا يُعَمَّرُ بها جَنانٌ ولا خَلَدٌ، ولا يُصَرَّفُ فيها لسانٌ ولا يَدٌ"[(٢)] فراح يجمعُ ما وجدَهُ من حسناتِ دهره ومحاسنِ أهل بلده وعصره.

إنَّ قراءةً واعيةً ترصدُ العلاقةَ بين الأدبين المشرقيِّ والأندلسيِّ منذ تَشَكَّلَ الكيانُ الأمويُّ وانتهاءً بعصر ملوكِ الطوائف تشي بأنَّ تأثيرَ الأدبِ المشرقيِّ – شعراً ونثراً – على نظيره الأندلسي كان عظيماً[(٣)]. وقد تجلّى هذا في عدد من أعلام العصر العباسي الكبار، من أمثال: أبي تمّام[(٤)] وأبي الطيِّب المتنبيّ[(٥)] وأبي العلاء المعرّيّ[(٦)] وبديع الزمان الهمذاني وابنِ نُباتةَ والحريري... إلخ. وعبر مساراتٍ متعددةٍ، بعضُها فنيٌّ، وبعضها الآخر موضوعي.

ويمكنُ رَصْدُ هذين الملمحين في قراءة الرسالة الهزلية لابن زيدونٍ (ت٤٦٣هـ) [(٧)] إذ تستدعي

(١) عنان، محمد عبد الله : **دولة الإسلام في الأندلس** . دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٣ م .

(٢)الشنتريني ، ابن بسّام (ت٥٤٢هـ) : **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**: تحقيق: د. إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت ١٩٧٩م.ق١ م١ ص٢.

(٣) الشكعة، مصطفى: **الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه**. دار العلم للملايين، ط٦، بيروت ١٩٨٦م. ص٥٦٩ وما بعدها. وعباس،إحسان: **تاريخ الأدب الأندلسي** (عصر الطوائف والمرابطين) . دار الثقافة، ط٣، بيروت ١٩٧٤م. ص٢٢٨.

(٤) بنشريفة،محمد: **أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة** ، دار الغرب الإسلامي. بيروت ١٩٨٦م.١-١٢٠.

(٥) ميدان،أيمن: **المتنبي ومترسلو الأندلس في القرن الخامس الهجري**. مجلة كلية الآداب – جامعة المنصورة، إصدار خاص، أغسطس ٢٠٠٠م. ص١-٧٥. وبنشريفة: مرجع سابق.

(٦) ميدان،أيمن: **تأثير أبي العلاء المعري في الأدب الأندلسي**. مجلة كلية الآداب – جامعة المنصورة، إصدار خاص، يناير ٢٠٠١م. ص٧٦-١٦٢.

(٧) الرسالة الهَزلية: رسالة كتبها ابن زيدون على لسان معشوقته ولادة بنت المُستكفي إلى الوزير ابن عبدوس، ساخراً منه

قراءتُها نصّاً غائباً للجاحظ (ت٢٥٥هـ) ، وسمه بـــ "رسالة التربيعِ والتدوير"[(١)] ، وقراءة رسالة ابن بُرْد الأصغر (كان حيّاً حتى سنة ٤٤٠ هـ ) "البديعة في تفضيل أُهُبِ الشَّاءِ على مـــا يُفْتَـــرَشُ مـــن الوِطاء"[(٢)] تستحضر رسالةَ سَهْل بن هارون (ت٢١٥هـ) إلى بني عمّه من آلِ راهبون، حين ذمّـــوا مذهبه في البخل، وتتبعوا كلامه في الكتب[(٣)]– مضموناً ووسائلَ تعبيرٍ وغايةً[(٤)]، وهو ملمحٌ مُـــتَفَشٍّ في نثرهم الفني لا تُخْطِئُهُ عينُ باحثٍ يُعْنى بدراسة نثر المشرق والأندلس من منظور مقارن[(٥)].

ولم تنحصرْ عنايةُ الكُتَّابِ الأندلسيين بالنثر المشرقي والتأثُّرِ به عند حَـــدٍّ الاستـــسلام لـــبعض السمات الفنية الطاغية عليه، أو بعض المضامين المميزة له، بل تجاوزتهما إلى نمط مـــن المحاكـــاة الناضجة، فراحوا يُعارضون بعض نماذجه معارضةً تتكيء على عنـــصري: المماثلـــة والمقابلـــة، فكانتْ لهم معارضاتٌ صريحةٌ وأخرى ضمنيةٌ لكل من: بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ) [(٦)]، وأبي العلاء المعرّي (٤٤٩هـ)، وابن نُباتَة السَّعْدِيّ (أبو النصر، عبدالعزيز بـــن محمـــد (ت٤٠٥هـ) [(٧)]، والحريريِّ (ت٥١٦هـ) [(٨)].

---

سخرية مريرة، شرحها ابن نُباتة المصري في كتاب: سَرْح العيون في شرح رسالة ابن زيدون.

(١) القاضي، وداد: **بين الجاحظ وابن زيدون** ، ضمن كتاب "دراسات في الأدب الأندلسي بالاشتراك. الدار العربية للكتـــاب، ليبيا. تونس ١٩٧٦م.ص٨٦-١٨٤.

(٢) ابن بسّام: الذخيرة ق١ م١ ص٥٣٢-٥٤٤. وانظر أيضاً ميدان،أيمن: **نثر ابن بُرد الأصغر، دراسة فنيـــة** (صـــحيفة دار العلوم، العدد ١٤، ديسمبر ١٩٩٩م). ص٢٥٩-٢٦٢

(٣) الجاحظ، أبو عمرو بن بحر( ٢٥٥هـــ): **البُخـــــلاء**، ضبطه وشرحه وصححه أحمد العواملى وعلى الجارم ، المطبعـــة الأميرية ، القاهرة ١٩٥٧م، ص٣٣-٤٦. وحجاب ، محمد نبيه :**بلاغة الكُتَّاب في العصر العباســـي**. المطبعـــة الفنيـــة الحديثة. القاهرة ١٩٩٥م، ص١٥٢، و بلبع، عبد الحكيم : **النثر الفني وأثر الجاحظ فيه**، مكتبة وهبـــة، ط ٣ القـــاهرة ١٩٧٥م، ص١٦٩.

(٤) ميدان: **نثر ابن بُرْد الأصغر، دراسة فنية** ص٢٥٩-٢٦٢.

(٥) رصد الباحث هذا الملمح من خلال تأثير المعرّي في البيئة الأدبية الأندلسية كُتَّاباً وشعراء، انظر ميدان : **تأثير أبي العلاء المعرّي في الأدب الأندلسي** (مجلة كلية الآداب/جامعة المنصورة – إصدار خاص، يناير ٢٠٠١م). وانظر أيضاً تأثر ابن شهيد بكل من الهمذاني والجاحظ وعبدالحميد الكاتب في خضر: **ابن شهيد الأندلسي حياته وأدبه** ص٢٠١-٢٠٦.

(٦)انظر: ابن بسام: **الذخيرة** ق١ م١ ص١١، ٣٧٢ وق٣ م١ ص٤٩. الكلاعي، أبو القاسم محمد بـــن عبـــدالغفور (ت ٥٤٣ هـــ): **إحكام صنعة الكلام**: تحقيق: د. محمد رضوان الداية. دار الثقافة، بيروت ١٩٩٦م، ص٢٠٨. و الـــشكعة: **الأدب الأندلسي** ص٦٧٩-٦٨١. وميدان: **نثر ابن برد الأصغر** ص٢٦٢.

(٧) انظر: ابن أبي الخصال: **رسائله** ص٥٦، ١١٩، ١٢٨. و ضيف، شوقي: **المقامة**، دار المعارف، مصر ١٩٥٤م ص٢٩، و سلطان،جميل: **فن القصة والمقامة**، دار الأنوار، بيروت ١٩٦٧م،ص١٢٣. وميدان،أيمن: **المعارضات الأدبيـــة فـــي الأندلس** ص١٦٩-١٧١.

(٨) جاء الحريري فأنسى الأندلسيين ذِكْرَ الهمذاني، وكان تأثيره فيهم عظيماً، فتهافتوا على مقاماته رواية وشـــرحاً ومحاكـــاةَ

**أولاً ـ عناية الأندلسيين بالمعرّي:**

شكَّل أبو العلاء المعرّي( ت ٤٤٩هـ ) في أدبنا القديم ظاهرةً تستدعي الوقوفَ أمامها لاستكناهِ أسرارِ تنوُّعها وثرائها، إذ أسهم في تطور القصيدة العربية والنثر الأدبي من خلال ما أضفاه عليهما من عمقٍ وكثرةِ عطاءٍ وتنوعِ أُطُرٍ "اغترفها من بحره، واعتمد فيها على فكره... لا يُضاهى فيها ولا يُجارى، ولا يُعارضُ في واحدٍ منها ولا يُبارَى"[(١)].

وقد لقيتْ تجربتُه حفاوةً بالغةً لدى الأندلسيين حُكّاماً ومبدعين، فها هو ذا المظفر بن الأفطس (ت٤٦٠هـ) يحُضُّ شعراء بلاطه على النَّسْجِ على منواله والتحلّي بسمات شعره، فقال: مَنْ لم تكنْ أشعارُه كأشعارِ المتنبي (ت٣٥٤هـ) وأبي العلاء المعرّي فليَسْكُتْ"[(٢)].

وقد أخذتْ مظاهرُ العنايةِ بأبي العلاء لدى الأندلسيين مناحيَ متعددةً، إذْ لُقِّبَ بعضُهم به ، وقد كان هذا السلوك شائعاً لديهم [(٣)]، وحذا حَذْوَهُ ترفُّعاً عن التجوال وطَرْقِ أبوابِ الملوكِ إلحافاً، والابتعاد عن المدح ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا، من أمثال أبي بكر المخزوميّ الذي لُقِّبَ بالمعرّي الثاني[(٤)]، وأبي إسحاق الإلبيريّ (ت٤٦٠هـ) وابن العسّال (ت٤٨٧هـ) وابن خفاجة (ت٥٣٣هـ) في شطرٍ من عمره[(٥)].

ولم تقف عنايتهم به عند حَدِّ الاعترافِ بتميزه والحضِّ على محاكاته سلوكاً وإبداعاً، والتَّلَقُّبِ

سماتٍ فنية ومعارضةً، وكان ابن أبي الخصال (ت٥٤٠هـ) والسَّرقسطي (ت٥٣٨هـ) أكثرهم إعجاباً به، وانجذاباً إليه. انظرميدان: **المعارضات الأدبية في النثر الأندلسي** ص١٧٥-١٨١.

(١) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص٣٣، ٢٢٣.

(٢) ابن بسّام: **الذخيرة**، ق٢ م١ ص٤٦١.

والمظفر: هوأبوبكر بن عبدالله بن مسلمة المعروف بابن الأفطس خلف أباه في حكم بطليوس وما صاقبها من أصقاع، وأحرز ملكاً عظيماً، ضاهى فيه ابن عبّاد وابن ذي النون، وكانت بينه وبينهما حروب وغارات، حدت به إلى مهادنة الأذفونش ودفع الأتاوة، وبقي في حكمه حتى سنة ٤٥٦هـ، وكان "أديب ملوك عصره غير مدافع ولا منازع، وله التصنيف الرائق والتأليف الفائق.. المشتهر اسمه بـ "المُظَفَّرِيّ" في خمسين مجلدة، يشتمل على علوم وفنون من مغازٍ وسيرٍ.... وجميع ما يختص به علمُ الأدب.." انظر ترجمته في: **الذخيرة** ، ق٢ م٢ ص٦٤٠-٦٤١.

(٣)عبد الحليم، عبد اللطيف (أبو همام): **أدب ونقد** ، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٨٨م ، ص٩٥.

(٤) المقَّري: **نَفْحُ الطِّيب في ذِكْرِ غُصْن الأندلس الرَّطيب**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر. بيروت ١٩٦٨من ١/١٩٠-١٩١. وقد كان أبوبكر المخزومي "شديد الهجاء، مُسَلَّطاً على الأعْراض، سريعَ الجوابِ.. سابقاً في ميدان الهجاء، مدحه ابنُ سعيد إحساناً وتأليفاً، فقال فيه:

يا ثانياً للمعرّي في حُسْنِ نُظْمٍ ونثرِ
وفُرْطِ ظَرْفٍ ونُبْلِ وغوْصِ فهْمٍ وفِكْرِ

(٥) وكان ولع الأندلسيين بكل ما هو مشرقي عظيماً، انظر ملامح هذا الولع في الداية، محمد: **تاريخ النقد الأدبي في الأندلس**، مؤسسة الرسالة، ط٢، بيروت ١٩٨١م، ص٤٣، والرقب ، شفيق :**شعر الجهاد في عصر الموحدين**، مكتبة الأقصى، عمّان ١٩٨٤م ، ص٢٥٥، وعبد الحليم :**أدب ونقد** ص٩٥، **وابن زمرك سيرته وأدبه** ص١٢...

بلقبه، بل امتدّت العنايةُ إلى الحرص الشديد على رواية آثاره، واستظهار أشعاره وحُسْنِ التمثُّلِ بها وشرح ما راقهم منها.

**١/أ- رواية آثاره:**

سلك أدبُ المعرّي سبيلَهُ إلى الأندلس عبرَ قنواتٍ متعددة (بغداد، القاهرة، القيروان) ووسائطَ متعددةٍ تبلورتْ في رواياتٍ متباينةٍ، حملها رواةٌ أندلسيون وعراقيون ومصريون ومغاربة، تناولها مؤرخو الأدب وأصحاب البرامج، وأشار ابنُ خيرٍ الإشبيليّ (ت٥٧٥هـ) إلى ثلاثٍ منها[١].

وظلتْ العنايةُ بروايةِ آثاره ممتدةً حتى منتصفِ القرن الثامن الهجريّ، وإلى ذلك أشار كل من أبي جعفر اللَّبْلي (ت٦٩١هـ) والوادي آشي (ت٧٤٩هـ) [٢].

على أنَّ عنايةَ الأندلسيين برواية آثار المعرّي واستظهارها لا تعني أنَّ الأندلسيين قد رووا مجملَ ما أبدع من شعرٍ ونثرٍ، ففي القرن السادس الهجري، وهو من أكثر الحقب عنايةً بالمعري يُطالعنا أحد المعجبين به مشيراً إلى أن للمعرّي كتاباً في شعر أبي الطيب (معجز أحمد) "لم يبلغني، ولا رأيتُه. إلى غير ذلك من التواليف التي لم تصل إلينا، ولا ورد ذكرُها علينا"[٣].

**١/ب- الوعي وحُسْن التمثل:**

إذا كان ابنُ بسَّامٍ أحد الغيورين على الهويةِ الأندلسية والغاضبين من اتشاحها بوشاحٍ مشرقيٍّ فإنَّ نظرةً دقيقة في تضاعيف كتابه الضخم "**الذخيرة**" تشي بمدى إعجابه بالمعرّي ووعيه بالسمات الفنية لديه، ودقة استظهاره لها، فراح يتتبعُ تكرار الفكرة لديه، راصداً ما طرأ عليها من تطوير أو نمو أو رادّاً إياها إلى مصدرها الذي استُقِيَتْ منه[٤].

ولم يقف الأمرُ بهم عند حَدِّ الوعي بشعره، بل امتدَّ إلى حُسْنِ التمثل به، وكان ابنُ بسَّامٍ نسيجَ وَحْدِهِ في هذا المجال[٥]. وكان أبو العباس الغُبْريني (ت٧٠٤هـ) من المولعين بالتمثل بأشعار أبي

---

(١) ابن خير الإشبيلي(ت٥٧٥هـ): **فهرسة ابن خير فيما رواه عن شيوخه من الدواوين المُصَنَّفَة في دروب العلم وأنواع المعارف**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٧٩م، مصوّرة عن الأصل المطبوع في مطبعة فومش بسَرَقُسْطَة عام ١٨٩٣م،ص٣٨٦. و الوادي آشي، محمد بن جابر(ت٧٤٩هـ). :**برنامج الوادي آشي** :تحقيق محمد محفوظ، دار الغرب الإسلامي، ط٣، بيروت، ١٩٨٢م، ص٥٣، ٥٤، ٣١٣. وابن بسّام: **الذخيرة** ق٤ م١ ص٨٦ وما بعدها. والميمني، عبد العزيز: **أبو العلاء وما إليه** ، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة ١٣٤٤م ،ص٢١٠.

(٢) الوادي آشي: **برنامجه** ص٣١٣. واللَّبْلِي: برنامجه ص١٦٥.

(٣) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص٢٢٤.

(٤) ابن بسّام: **الذخيرة** ق٢ م٢ ص٨٤٧، وثمة مواطن أخرى يمكن العودة إليها في: **الذخيرة** ق١ م٢ ص٧١٨-٧١٩، وق٢ م١ ص١٩٩، ص٣٧٨، ص٤٥٦، وق٢ م٢ ص٦٢٦-٦٢٧.

(٥) المصدر السابق ق٣ م١ ص٣٤٨، وق٤ م١ ص٩٠، والتبريزي(ت٥٠٢هـ) وآخران: **شروح سقط الزند**، تحقيق: د. طه حسين وآخرين. دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٥-١٩٤٨م. ١٤٤/١.

العلاء، مثال ذلك صنيعه في معرض نقده لمَنْ سَفَّهَ من قَدْرِ سينية ابن الأبّار القضاعيّ (ت٦٥٨هـ) قائلاً: "وإنْ كان قد نقدها ناقدٌ، وطَعَنَ عليها طاعنٌ فكما قال أبو العلاء المعرِّي:

تكلَّمَ بالقولِ المُضَلَّلِ حاسِدٌ وكُلُّ كلامِ الحاسدين هُـراءُ[(١)]

**١/جـ- الشَّـرح:**

إذا كان ابنُ جنِّي (ت ٣٩٢ هـ) قد تنبَّه إلى أنَّ الغموضَ الذي اعترى بعضَ أشعارِ المتنبي، والذي كان المتنبي يسعى إليه ويطلبه[(٢)]قد حال بينَ الناسِ وبينَ إدراكِ مقاصده، واتخذه أعداؤه الكثر مدخلاً للغَضِّ من قدره فراح يشرحه في شرحين هما: الفَسْرُ الصغير والفَسْرُ الكبير فإنَّ عالماً أندلسياً جليلاً هو ابنُ السِّيد البطليوسي (ت٥٢١هـ) قد توفرت فيه من السمات التي جعلته الأقدرَ على التصدِّي لاختراق الحُجُبِ الكثيفة التي ضربها أبو العلاء حول أشعاره ' بما تنطوي عليه من مرام وغاياتٍ جعلت الناس "يَخْبِطونَ فيه خَبْطَ عشواء، ويُفَسِّرُونَهُ بغير الأغراض التي أراد..." [(٣)].

وقد لقيَ شرحُ البطليوسي إعجابَ معاصريه، فراح طُلابُ العلم يتهافتون على روايته، ووقف

---

(١) المقَّري: **نَفْحُ الطِيب** ٣٢١/٤، والغبريني، أبو العباس(ت٧٠٤هـ). : **عنوان الدراية فيمن عُرِفَ من العلماء في المائة السابعة ببجاية** ، تحقيق: محمد بن أبي شنب. الجزائر ١٩١٠م،ص١٨٥. وقد كتب أبو عبدالله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن الأبّار قصيدة سينية الرَّويَّ، لأبي بكر الحفصيِّ صاحب إفريقية (تونس حالياً)، يطلب العون والنَّجْدَة، يبدؤها بقوله:

أدْرِكْ بخيلِك خيلِ الله أندلسا إنَّ السبيلَ إلى مَنْجاتِها دَرَسا

وهَبْ لها من عزيزِ النَّصْرِ ما التمستْ فلم يَزَلْ منكَ عِزُّ النصر مُلتَمسا

ولأستاذي الجليل د. الطاهر مكي وقفة متأنية وثاقبة أمام هذه القصيدة تشكيلاً فنياً ومحرِّضات إنشاء، انظرمكي، الطاهر: **دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة**، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م، ص٢٩٥-٣٠١. ونص القصيدة تاماً في المقري: **نَفْح الطيب** ٤٥٧/٤، وقد قدّم المقرّي لها بقوله: "وهي من غُررِ القصائد الطنّانة". أما بيت المعرّي المتمثل به فمن قصيدة يفخر فيها بذاته، يبدؤها بقوله: (شروح سَقط الزَّنْدِ ٣٩٢/١).

ورائي أمامٌ والأمامُ وراءُ إذا أنا لم تُكْبِرْني الكُبَراءُ

وثمة مواطن أخرى يمكن مراجعتها في: **الذخيرة** ق٢ م١ ص٣٧٤، ق٣ م٢ ص٦٥٣، و**إحكام صنعة الكلام** ص١٢٥... الخ.

(٢) روى ابنُ جنّي عن عليٍّ بن حمزة البَصْريّ تصريحَ المتنبي بذلك، إذ قال له: "أتظنُّ هذا الشعر لهؤلاء الممدوحين؟! هؤلاء يكفيهم اليسيرُ، وإنما أعمله لك لتستحسنه"، وذهب ابنُ القطّاعِ الصقليّ إلى أنَّ مذهبه – أي المتنبيَ أن يُغْمِضَ معانيه حتى لا يفهمها إلا العلماءُ" انظر: ابن القطاع الصقلي: شرح المشكل من شِعر المتنبي ص٢٥٧.

(٣) البطليوسي، ابن السيد( ت٥٢١هـ): **الانتصار ممَّنْ عدل عن الاستبصار**، حققه وشرحه د. حامد عبد المجيد،المطبعة الأميرية ، القاهرة ١٩٥٥م ، ص٥٢.

العلماءُ أمامه مبدين إعجابَهم به، إذ "بلغَ الغايةَ، ويكفي ذكره عند أرباب هذا الشأن وثناؤهم عليه " على حَدِّ تعبيرِ ابنِ سعيد الأندلسي (ت ٦٨٥هـ ) [1].

**ثانيا ـ معارضات الأندلسيين للمعري :**

إن قراءة واعية لما أفرزته الأندلس من شعر ونثر فني تشي بما لإبداعات أبي العلاء المعرّي – شعريةً ونثريةً – من أثر على كُتّاب الأندلس وشعرائه ، وقد تجلّى هذا الأثر في عدّة ظواهر، تمثلت في تسرُّب شعره صوب نسيجهم النثري، والاستسلام لبعض السمات العامة والخاصة لنثره وشعره معا ، ومعارضته في بعض كتبه ورسائله وأشعاره .

**٢/ ١ـ معارضات الكُتّاب :**

عُنِي الكُتَّابُ الأندلسيون بنثر أبي العلاء المعرّي عناية حدت بأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي ( ت٥٤٣هـ ) أن يتخذ منه نموذجاً أرقى للنثر الفني حتى زمانه، ودفعت طائفةً منهم لمعارضته في بعض كتبه ورسائله، من بين هؤلاء يأتي ابن عبد الغفور الكلاعي نسيجَ وَحْدِهِ؛ إذ قام بمعارضة المعرّي في أربعة كتب[2]، معارضة تتكئ على عنصري: **المماثلة** التي ترتكز على غريزة المحاكاة، **والمقابلة** التي تُجَسِّدُ رغبةَ المنافسة اللتين فُطِرَ الإنسانُ عليهما، فقال: "جمعني وإيّاه – أدامَ اللهُ عَلياه – مجلسٌ ثالثٌ، فأخذنا في ذِكْرِ الشعراء العلماء، حتى جاء ذكر أبي العلاء، فتذاكرنا ما له من التواليف البديعة التصنيف، التي اغترفها من بحره، واعتمد فيها على فكره، فذكر أنه لا يُضاهى فيها ولا يُجارى، ولا يُعارَضُ في واحدٍ منها ولا يُبارى. **فسوّلت لي نفسي مناهضَته. وزَيَّنَتْ لي نفسي مُضاهاته ومعارضته**"[3] .

عارض ابنُ عبد الغفور الكُلاعي أبا العلاء المعرّي في أربعة كتب، ثلاثة من بينها تنتمي إلى النثر فنياً وعلمياً، وواحد ينتمي إلى الشعر، وهي: "السّاجعةُ والغربيب" وعارض بها "رسالةَ

---

(١) المقَّري: نفح **الطيب** ١٧٥/٤. وقد ذهب ابنُ خلّكان إلى أنَّ شرح البطليوسي "أجود من شرح أبي العلاء نفسه" انظر: ابن خلكان(ت٦٨١هـ): **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: د. إحسان عبّاس. دار الثقافة، بيروت ، ٢٨٢/٢. وانظر: سمات هذا الشرح، ونقد نشرة دار الكتب في: ميدان: **تأثير أبي العلاء المعرّي في الأدب الأندلسي** ص٨٥-٨٩.

(٢) أشار د. محمد رضوان الداية إلى أن الكلاعي عارض أبا العلاء المعرّي في ثلاثة كتب فقط، متجاهلاً إشارة الكَلاعيِّ إلى معارضة ديوان "سقْط الزَّند" بكتاب وسمه بـ (ثمرة الأدب)، انظر:الداية ، **تاريخ النقد الأدبي في الأندلس** ص٤٠٣، والكلاعي،**إحكام صنعة الكلام** ص٣٥ .

(٣) الكلاعيّ: **إحكام صنعة الكلام** ص٣٣ .

الصاهلِ والشاحج"، و"خطبةُ الإصلاحِ" وعارض بها "خطبةَ الفصيح"، و"السَّجْعُ السلطاني" وعارض به كتاباً للمعرّي يحمل العنوان ذاته، وأخيراً "ثمرةُ الأدبِ" وعارض به " سِقْط الزَّنْدِ".وهاكم إيضاح الأمر :

**١/أ- رسالة الصّاهل والشاحج:**

أُعْجِبَ الكَلاعي بهذه الرسالة إعجاباً حدا به إلى معارضتها برسالة وسمها بالساجعة والغربيب، واحتفظ كتابه (إحكام صنعة الكلام) بقطع متناثرة منها[١] .

والحقيقة أن رسالة أبي العلاء المعرّي حَرِيَّةٌ بهذا الإعجاب وتلك العناية؛ لأنه "ابتدع – فيها – نمطاً فريداً من التأليف الأدبي"[٢] بلغ ذروة نضجه في "رسالة الغفران"، إذ وفق في التعرية الساخرة لعوالم الناس، مُظْهِراً رفضه لسلوكيات مجتمعه، مجسداً فداحة ما يعاني من جَهْد شاق لاقتلاع ما تجذّر في نفوس البشر من تَعَلُّقٍ بأعراض دنيوية زائلة، متخذاً من الأداء المسرحي إطاراً حاضناً للتجربة، ومن الحركة والحوار: خارجياً على لسان حمار وبَغْل، وداخلياً على لسان المعرّي باعتباره راوياً – سبيلاً للسخرية من عزيز الدولة "البطل غير المنظور على مسرح الصّاهلِ والشاحج" [٣].

إن قراءة ما تَبَقَّى من رسالة (الساجعة والغربيب) تشي بمحاكاة دقيقة لرسالة المعرّي عنواناً ومضموناً وآلياتِ تعبيرٍ، إذ أدار الحوار فيها بين حمامة وغراب، متخذاً من المزج بين النثر والشعر واللغة التي تشي ولا تفضح وسيلةً، ونَقْدِ سلوكياتِ مجتمعه غايةً[٤].

---

(١) المصدر السابق ص١٨٦، والمقَّري: **نفح الطيب..** ٣٧٢/٢، وأشار ابن خير الإشبيلي إلى أن أبا العلاء المعرّي شرح رسالته في كتاب (لسان الصاهل والشاحج)، انظر: **فهرسة ابن خير** ص٣٨٦ . وذهب ياقوت الحموي إلى أنه كتب رسالته برسم أبي شجاع فاتك المُلَقَّبِ بعزيز الدولة والي حلب من قِبل المصريين، انظرحسين، طه وآخرين:**تعريف القدماء بأبي العلاء** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م ، ص١١٠.

(٢)عبد الرحمن،عائشة: مقدمة تحقيقها **لرسالة الصاهل والشاحج** للمعرّي، (ت ٤٤٩هـ)، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥م ، ص٣٩ .

(٣) العبد ، عبد الحكيم: **أبو العلاء المعرِّيّ ونظرة جديدة إليه** ، دار المطبوعات الجديدة، الإسكندرية ١٩٩٢م ١٠٠/٢، ومقدمة **رسالة الصاهل والشاحج** ص٤٢ .

وعزيز الدولة، هو أبو شجاع فاتك بن عبدالله الرومي، وقد كان والي المصريين على حَلَب أيام الحاكم وبعض أيام الظاهر، قُتِلَ في سنة ٤١٣هـ كما ذكر ابن العديم في **الإنصاف والتحري**، وذكر المحققون أن فاتكاً هذا غير أبي شجاع فاتك المُلَقَّبِ بالمجنون، الذي مدحه المتنبي وتوفي سنة ٣٥٠هـ، انظر: **تعريف القدماء..** ص٥٣١ .

(٤) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٥٤ – ١٥٧ .

وقد نالت رسالة الكلاعي إعجاب معاصريه وعنايتهم، فقام أبو بكر بن العربي[(١)] بمعارضتها في رسالة وسمها بـ (لمحة البارق في تقريظ لواحظ السابق)، أورد ابن عبد الغفور الكلاعي قطعةً منها[(٢)].

أما الوزير أبو أيوب بن أبي أمية، وقد " كان أميراً من أمراء البيان لا يُـدَافَعُ، ورئيساً من رؤساء المعارف والأدباء لا يُضَاهى فيها ولا يُنَازَعُ "[(٣)] فراح يُبْدي إعجابه بهذه الرسالة طرافةَ منحى وبراعةَ طَرْحٍ ومعالجة؛ فقال: "... إنها لشنشنةٌ أعرفها فيكم من أَخْزَم، وموهبةٌ حزتموها وأحرزتم السَّبْقَ فيها منذ كم... حيث الأدبُ غَضٌّ، وماءُ البلاغةِ مُرْفَضٌّ، فاسعد – أعزّك الله – بكرَّتها، وسَلْها عن أفانين غُرَّتها، بما تقطفه من ثمارك، وتغرفه من بحارك.."[(٤)].ومع علوِّ قَدْرِ هذه الرسالة فإن الكلاعي يُقِرُّ بضآلة قَدْرِها أمام رسالة (الصّاهل والشّاحج) لأبي العلاء المعرّي؛ إذ

---

(١) أبو بكر بن العربي: هو أبو بكر، محمد بن عبدالله المعافري الإشبيلي، عُرِفَ بأبي بكر بن العربي. قاض مُحَدِّث، صَنَّفَ كتباً ذائعة في الحديث والفقه والأصول والتفسير والتاريخ والأدب، منها: قانون التأويل فسّر فيه القرآن الكريم، وأحكام القرآن، وآخر شرح فيه سنن الترمذي...، رحل إلى المشرق بصحبة أبيه وطاف مدن المعرفة الكبرى به، ولقي بها جلّة العلماء والمبدعين، ثم عاد إلى إشبيلية مثقلاً بعلم كثير لم يدخل أحد قبله بمثله ممن كانت له رحلة إلى المشرق، على حد تعبير ابن بشكوال، وكانت له مع ابن السِّيد البطليوسي خصومةٌ حول شعر المعرّي... انظر ترجمته في الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٨٨، و: ابن بشكوال ، أبو القاسم (ت٥٧٨): **الصّلة في تاريخ أئمة الأندلس ومُحدّثيهم وفقهائهم وأدبائهم**، نشر وتصحيح: عزت العطار الحسيني، القاهرة ١٩٥٥م، ص٥٣٢، وابن سعيد الأندلسي (ت٦٨٥هـ).:**المغرب في حلي المغرب**، تحقيق د. شوقي ضيف، ط٣، دار المعارف، القاهرة،٢٤٩/١، و ابن سعيد الأندلسي: **رايات المبرزين وغايات المميزين**، تحقيق النعمان عبد المتعال القاضي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة ١٩٧٣م، ص٥. وابن خلكان :**وفيات الأعيان** ٤٢٣/٣ – ٤٢٤، و وابن خاقان، الفتح(ت٥٢٩هـ) :**مطمح الأنفس مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس**، تحقيق ودراسة محمد على شوابكة، مؤسسة الرسالة، ودار عمّار، بيروت ١٩٨٣م، ص٦٢. والداية :**تاريخ النقد الأدبي في الأندلس** ص٣٤٦ – ٣٥١ .

(٢) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٨٨ .

(٣) أبو أيوب، سليمان بن أبي أميّة، وزير فقيه، على عاتق أبيه قامت دولة المعتمد بن عبّاد، عاصر الكلاعي صاحب "إحكام صنعة الكلام" وكانت بينهما مراسلات ذكر الكلاعي جانباً منها في كتابه (ثمرة الأدب)، وفيه يقول: "ذو عقل موفور، وحَسَب مشهور؛ أمير من أمراء البيان لا يُدَافَعُ، ورئيس من رؤساء المعارف والآداب، لا يَضاهى فيها ولا يُنَازَعُ"، انظرالكلاعي: **إحكام صَنْعَةِ الكلام** ص١٤١، ١٤٢،وابن خاقان: **مَطْمَح الأنْفُسِ** ص٢٧ – ٢٨، وابن سعيد :**المغرب** ٢٤٣/١ .

(٤) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٤٣، وقد ذكر الفتح بن خاقان أن الكلاعيَّ قد دفع بهذه الرسالة إلى الوزير أبي أيوب بن أبي أميّة، لعرضها عليه، فأقامت عنده أيّاماً، ثم استدعاها منه، فصرفها إليه، وكتب بصحبتها: "بِكْرٌ زففتها – أعزّك اللهُ – نحوك، وهززتُ بمقدمها سناءَك وسَرْوَك. فلم ألفظها عن شِبَعٍ..." انظرابن خاقان: مطمح الأنفس ص٣٣. وذكر صاحب نفح الطيب (٥٥١/٣ – ٥٥٢) أنه صنع هذه الرسالة للوزير أبي أيوب بن أبي أميّة، وهو أمر تنفيه الرواية السابقة.

جاءت بمنزلة النُّغْبَةِ من عُبابِ البحر المائج[١].

**١/ب- السجع السلطاني[٢]:**

كان لانتقاص أحد رفاقه لمقدرته على الخَوْضِ في كل فنون القول كبيرُ أثر في الإقــدام علـــى معارضة المعرّي في كتاب ثانٍ وسمه بـــ (السجع السلطاني)، على أن ضياع الكتاب وقلّة ما بقـــي منه، لا يأخـــذان بأيدينا صوب تلمُّس جوانب الاتفاق وملامح الاختلاف[٣].، وإن أشار الكَلاعيّ في معرض الاستشهاد بقطعة منه إلى أنه "مما يجب أن يُحْتذى عليه، ويُفْزَعُ فـــي الاهتـــداء والاقتـــداء إليه"[٤].

**١/جـ- خطبة الفصيح:**

ولم تقف رغبة الكلاعي في معارضة المعرّيّ عند النثر الفني الخالص، بل تخطته إلى النثر العلمي، فعارض "خطبةَ الفصيحِ" التي راقته فعدّها ".. من أطرف الخُطَبِ مَعْنىً وأعذبِها مَنْحىً ومَبْنىً..."[٥] بخطبة الإصلاح، مُخْتَطّاً نهجه؛ فإذا كان أبو العلاء قد اتخذ من مضمون كتاب الفصيـــح لثعلب (ت٢٩١هـ) مادةً لخطبته، "وتحميدِ الله وما قاربه من العظاتِ غايةً"[٦] ، فإن الكلاعيَّ قد بنى خطبته على كتاب (المُنَخَّل وهو مجرّد (إصلاح المنطق) لابن السِّكِّيت (ت٢٤٤هـ) ، مع اتفاق في الغاية مع المعرّي، أقرّ به قائلاً: ".. كرهتُ أن يَخْلُقَ بُرْدُ الشبابِ قبل أن أطرِّزَهُ بعلم المتاب، فعمدتُ إلى خطبة الفصيح فعارضتها بخطبة الإصلاح"[٧].

كما عارض هذه الخطبةَ – أيضاً – عالمٌ أندلسي آخر يُدْعى الحافظ أبا الربيـــع ســـليمان بـــن موسى الكلاعي (ت٦٣٤هـ) بكتاب وسمه بـــ "جهد النصيح وحظُّ المُنيحِ من مساجلة أبي العلاء في خطبة الفصيح"[٨].

---

(١) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص٣٤ و ٣٩ .

(٢)الحموي ، ياقوت : **إرشاد الأدَيب** (ضمن تعريف القدماء) ص ١٠٧، حيث أشار إلى سبب تأليفه، فقال: "كان بعض ممـــن خدم السلطان وارتفعت طبقته، ولا قدم له في الكِتْبَةِ، سأل أن يُنشأ له كتابٌ مسجوع من أوله إلى آخره، وهو لا يشعر بما يريد لقلّة خبرته بالأدب، فألّفَ له هذا الكتاب". فجاء مشتملاً على مخاطبات الجنود والوزراء والولاة وغيرهم.

(٣) الكلاعيّ: **إحكام صنعة الكلام** ص٣٢، ٣٣، وقد أورد قطعة صغيرة منه.

(٤) المصدر السابق ص٢١٩ .

(٥) المصدر السابق ص١٧٨ .

(٦) ابن خير الإشبيلي: **فهرسة ابن خير** ص٣٨٦ .

(٧) الكلاعيّ: **إحكام صنعة الكلام** ص٣٥ – ٣٦ .

(٨) المقَّري: **نَفْحُ الطِّيب** ٧٩٦/٢، و**تعريف القدماء بأبي العلاء** ص١٠٩ و ٣٨٥، ولهذا الكتاب أصل خطي بمكتبـــة جـــامع الزيتونة بتونس، تحت رقم ٤٧٩٩، وقد وهم الميمني عندما جعل معارضة أبي الربيع الكلاعي لـــ "تفسير خطبة الفصيح" الذي قام المعرّي فيه بشرح خطبة الفصيح، انظر الميمني: **أبو العلاء وما إليه** ص٢٦٤.        وسليمان بن موسى بن

**١/د- سَقْط الزَّنْدِ:**

ولما كان ابنُ عبدِ الغفور الكُلاعيّ فارسَ حَلْبَةِ شعرٍ ونثرٍ[١]وشديدَ إعجابٍ بالمعرّيّ الذي "لم يكن في صَنْعَةِ النَّظْمِ والنثر مثله، لا قبله ولا بعده، إلا ما كان من أبي الطيب في الشعر وحده"[٢] فإن معارضاته للمعرّي لم تقف عند حدود النثر، فراح يعارضه في ديوان (سَقْط الزّند) بكتاب وسمه بـ (ثمرة الأدبِ)، على أنني أسارع فأقرر أن ديوان سَقْطِ الزَّنْدِ وإن خَلُصَ للشعر فقط، فإن كتاب (ثمرة الأدب) للكلاعي مَزَجَ بين نثره وشعره مزجاً يشي بأنه ما هجر الشعر عَجْزاً، وما اتخذَ النثرَ مَرْكباً سهلاً[٣]، ثم شفع هذين الفنين بجانب من محاوراته الشعرية والنثرية مع معاصريه، ففي معرض الاستعانة بقطعة من نثر الوزير أبي بكر بن سعيد البَطَلْيُوسي يقول: "وجرتْ بيننا مراسلةٌ ومخاطبةٌ ذكرتُ منها في "ثمرة الأدب" ما هو أشهى من الشَّنَبِ، وأحلى من الضَّرَبِ"[٤].

على أن الكلاعيَّ الذي أجهد نفسه زمناً في معارضة أبي العلاء ومحاولة مضاهاته، عاد ليُقرَّ بسعةِ الهُوَّةِ الفاصلة بينه وبين المعرّي، فقال: "تاللهِ إني لأعلمُ قَدْري ومساحةَ صدري......... وقصوري عن إشاراته، وعجزي عن أدنى عباراته.. وهيهات!! ما ناهضتُه في (سَقْطِ الزَّنْدِ) إلا بما لففتُ بهِ رأسي حياءً من المجد، وما أنا في مضاهاته في رسالة (الصاهل والشاحج) إلا كمن ضاهى بالنُّغْبَةِ عُبابَ البحر المائج. وما أنا في معارضته في (خطبة الفصيح) إلا كمن عارض بالنَّفَسِ هبوبَ الريح. فليجفْ قلمُ المُعْتَرِضِ ، وليَخِبْ سهمُ المُتَعَقِّبِ المُغْرِضِ"[٥].

**٢/٢ معارضات الشعراء:**

كان الكُتّاب الأندلسيون أكثر احتفاء بمعارضة الآثار النثرية لأبي العلاء المعرّي من الشعراء

---

سالم بن حسّان بن سليمان، يُكْنى أبا الربيع، ويُعْرَفُ بابن سالم الكلاعي الحميري،كان حافظ الأندلس ومحدِّثها في زمانه ومن بقية الأكابر من أهل العلم بصُقْعِ الأندلس الشرقي، توفي مجاهداً في وَقْعَة أنيشة على ثلاثة فراسخ من بَلَنْسِية سنة ٦٣٤هـ. انظر المقري: **نفح الطيب** ٧٦٩/٢، و الوادي آشي :**برنامج الوادي آشي** ص٢١٩ .

(١) ابن بسّام: **الذخيرة** ق٢ م١ ص٣٢٦، وفيه قال: "وقد أخرجتُ من غرائب نثره ونظمه ما يُخْجِلُ الخدودَ، ويُعَطِّلُ السوالفَ الغيدَ".

(٢) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٣٥ .

(٣) المصدر السابق ص٣٥ .

(٤) المصدر السابق ص١٤١ .

(٥) المصدر السابق ص٣٨ – ٣٩ . والنُّغْبَةُ: الحسوة من الماء يلقطها الطائر بمنقاره. وقوله: "إلا بما لففتُ به رأسي حياءً من المَجْدِ" حَلٌّ لمعقود عجز بيت لأبي تمام من قصيدةٍ مدح بها أبا المغيث موسى بن إبراهيم الرافقي؛ يقول فيه: ديوانه ١١٥/٢ .

أتاني مع الركبان ظنٌّ ظننتُهُ     لَفَفْتُ به رأسي حياءً من المَجْدِ

الذين انْصَبَّ اهتمامهم على بعض الملامح الموضوعية والفنية، أما معارضة أشعاره – على كثرتها وتنوعها – فأمر زهدوا فيه زُهْداً جعل رصيدهم من معارضة قصائده قليلاً، فراحوا يعارضون قصيدتين من الفخر، تُعَدّان أكثر أشعاره ذيوعاً وامتداداً، وهما: داليته التي يبدؤها بقوله:

أرى العنقاءَ تَكْبُرُ أنْ تُصادا فعانِدْ مَنْ تُطِيقُ لهُ عِنادا(١)

ولاميته التي يبدؤها بقوله:

ألا في سبيلِ المَجْدِ ما أنا فاعِلٌ عَفافٌ وإقْدامٌ وحَزْمٌ ونائِلُ(٢)

أما داليته فقد عارضها شاعران ينتميان إلى عصر ملوك الطوائف الأول: أبو الخطّاب بن عطيون التجيبي الطليطلي في قصيدة يمدح بها المتوكل بن المظفر، يقول فيها:

أمِنْ كيوانَ أطلبُ أن أُقادا لقد أعظمتُ شأوي ذا بعادا
عزوف النفسِ يكلفُ بالمعالي إذا كَلِفوا بسُعْدى أو سعادا (٣)

"والقصيدة طويلة، وكلها على هذه الوتيرة من فخامة اللفظ وسمو المعاني... وتبع ما رمى إليه أبو العلاء المعرّي من لفظ ومعنى، وإن كان قد قَصَّرَ عنه في جلب الحِكَم التي جعلها المعرّي ديدنه"(٤).

وقد عارضها – أيضاً – أبو بحر يوسف بن عبد الصمد بقصيدة مدح بها الوزير أبا بكر بن زيدون، وكان وزيراً لبني عبّاد، فقال:

زمانٌ يمنعُ الخيلَ الطِّرادا وسيرٌ يحسب النَّخْل القتادا
فلا جَلَبَ الزمانُ إليك هَمَّا ولا مَنَعَتْكَ حادِثةٌ رُقادا(٥)

فالقصيدتان تحذوان حذو قصيدة المعرّي بحراً وقافية، وتتماسّان معها في جانب كبير من مضامينها الجزئية ومفردات قوافيها، على أن ثمّة جوانب خلاف تتمثل في الخروج من الفخر الذاتي إلى مدح الآخر، وعدم الاحتفاء بالحكمة.

(١) التبريزي وآخران: **شروح سِقْط الزَّنْدِ** ٥٥٣/٢ .
(٢) المصدر السابق ٥١٩/٢ .
(٣) ابن بسّام: **الذخيرة** ق٣ م٢ ص٧٧٧ .
(٤)نوفل ، محمد: **تاريخ المعارضات في الشعر العربي** ،مؤسسة الرسالة ودار الفرقان، بيروت ١٩٨٣م، ص١٢١ .
(٥) ابن بسّام: **الذخيرة** ق٣ م٢ ص٨١٢ .

أما لاميته فقد عارضها أحد النازحين إلى الأندلس، المستقرين بها، وهو أبو محمد المصري، فقال:

رعى اللهُ دهراً قد نَعِمْنا بطيبِهِ        لياليه من شَمْسِ الكؤوسِ أصائلُ(١)

وقد ذيّل ابنُ بسّام أبيات أبي محمد المصري بقوله: "إلى أبيات غير هذه من قصيدة طويلة اهتدم فيها... قصيدتي أبي الطَّيِّب والمعرّي، اللتين في وزنها ورَوِيِّها"(٢).

**ثالثا - مَلْقى السبيل ومعارضاتها:** (٣)

ملقى السبيل رسالةٌ صغيرةٌ كتبها أبو العلاء المعرّي في الطور الأخير من حياته (حوالي سنة ٤٣٠هـ)، اتسمت بشرفِ الغايةِ وطرافةِ الطَّرْحِ والمَنْحى، فدارت حول الزُّهْدِ مضموناً والوعظ وسيلةً، واشتملت على فقراتٍ مسجوعةٍ رُتِّبَتْ وفق الترتيب المشرقي لحروف المعجم، فُصِلَ بينها بمقطعات شعرية تحتضن نفس المعنى، مع اتفاقٍ في الفواصل والقوافي غالبا ، وتراوحت الفقرات بين سطر وثلاثة أسطر، والمقطعات الشعرية بين بيتين وثمانية أبيات، مثال ذلك ما جاء في حرف الثاء: "من أعظم الحَدَث، سُكنى الجَدَث.

يدومُ القديمُ إلهُ السماء        ويَفْنَى بأقداره ما حَدَثْ

وما أرْغَبَ المرءَ في عَيْشِهِ        ولكن قُصاراه سُكْنى الجدَث" (١)

---

(١)المصدر السابق ق٤ م١ ص٣٥٣-٣٥٤ .

(٢)المصدر السابق ق٤ م١ ص٣٥٤، وقصيدة المتنبي التي أشار ابن بسام إليها، يمدح بها سيف الدولة بعد دخول رسول ملك الروم عليه في صَفَر سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة للهجرة، ويبدؤها بقوله:

دُروعٌ لمَلْكِ الرومِ هذي الرسائِلُ        يَرُدُّ بها عن نفسهِ ويُشاغِلُ

وهي من بحر الطويل. انظر القصيدة كاملة في شرح الواحدي لديوان المتنبي، بعناية فريدرخ ديتريصي، برلين ١٨٦١م ،ص٥٣٧-٥٤٣ .

(٣) نُشرت هذه الرسالة ست مرات، أربعاً منها بتحقيق العلامة حسن حسني عبد الوهاب: الأولى في **مجلة المقتبس** (العدد الأول، دمشق ١٩١٢م)، والثانية والثالثة والرابعة في تضاعيف "**رسائل البلغاء**" التي قام محمد كُرْد علي باختيارها وتصنيفها، وطبعت ضمن مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة أعوام ١٩١٣ و ١٩٤٤ و ١٩٤٦م. والخامسة بتحقيق كامل كيلاني ضمن الجزء الرابع (نصوص ودراسات) الملحق **برسالة الغفران** التي أصدرتها دار المعارف في طبعتها الثالثة وجاءت غُفْلاً من تاريخ النشر. أما النشرة الأخيرة ففي تضاعيف كتاب "إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء" لمحمد عبد الحكيم القاضي ومحمد عبد الرزاق عرفات ص٣٦١ – ٣٧٤، ضمن منشورات دار الحديث، القاهرة ١٩٨٩م.

وقد لقيت فكرة المزج بين الشعر والنثر استحساناً لدى كُتَّاب الأندلس فشاعت لديهم شيوعاً حدا بابن عبد الغفور الكلاعي إلى تتبع قسماتها باعتبارها سمة فنية بارزة في نتاجهم، واسماً هذا النمط من أنماط الكتابة بـ"المُفَصَّل"؛ لأنه "فُصِلَ فيه المنظومُ بالمنثور، فجاء كالوشاح المُفَصَّل" (٢)، مدعماً قوله هذا بقطعة من نثره في رسالة "الساجعة والغربيب"، ضمنها أبياتاً من قصيدة لأبي الطيّب المتنبي، قافيَّةِ الرَّوِيّ، مدح بها سيفَ الدولة ، مُبْدلاً بعضَ المفردات والضمائر بأخرى تبديلاً يناسب الموضوع والمقام؛ فقال: "وأما عَزْمُهُ فإذا أَمَّ وَصَلَ، وإذا هَمَّ فَصَل، كأنَّ هواجِسَه أعمالُ بِرٍّ لابُدَّ لها من ثواب، وحروفُ جزاءٍ لا غِنى لها عن جواب:

كسائلِه مَنْ يسألُ الغَيْثَ قطرةً　　　كعاذِلِه مَنْ قالَ للفَلَكِ ارْفُقِ

وأما انتقاده الأشعار فكانتقاد الصَّيْرَفِيِّ للدينار، يهتزُّ للمديح اهتزازَ الغصنِ للريح. إلا أنه يسقط بِدَراً تفوتُ العدَّ ، ويسقط ذلك ثمراً لا يملأ الصّاع ولا المدَّ.

ضرُوبٌ بأطرافِ السيوفِ بَنانُهُ　　　لعوبٌ بأطرافِ الكلام المُنَقِ" (٣)

ولابن أبي الخِصال(٤٦٥ ــ ٥٤٠هـ ) ولعٌ بفكرة المزج بين الشعر والنثر تجلّى في زرزوريّاته التي عارض بها الوزير أبا الحسين بن سراج(٤)، وفي رسالة أخرى "بديعة" خاطب بها الفقيه المشاور أبا الفضل جعفر بن محمد بن يوسف (٥).

كما كان لطرافة منحى رسالة "مَلْقَى السَّبيل" وشرفِ غايتها كبيرُ أثرٍ في قيام ثلاثة كُتَّابٍ أندلسيين بمعارضتها معارضةً تُجَسِّدُ تقديرهم للمعرّي ذاتاً مبدعة وإبداعاً مدهشاً، تحدوهم رغبةٌ في المحاكاة والتفوقِ وشيوع الذِّكْرِ. فعارضها ابن أبي الخصال (٦)، وأبو الربيع سليمان بن موسى بن

---

(١)علي ، محمد كرد: **رسائل البلغاء**، مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٣، القاهرة ١٩٤٤م ، ص٢٨٥.

(٢) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٤٨.

(٣) المصدر السابق ص١٥٦ – ١٥٨ . والأبيات من قصيدة مدح بها سيف الدولة ذاكراً كتاب ملك الروم الوارد عليه بذي القعدة سنة إحدى وأربعين وثلاثمائة للهجرة، يبدؤها بقوله :

لعينيكِ ما يَلْقى الفؤادُ وما لقي　　　وللشَّوْقِ مالم يَبْقَ مني وما بَقي

وما كنتُ ممن يدخلُ العشقُ قلبَهُ　　　ولكنَّ مَنْ يَنْظُرْ جفونَكِ يَعْشَقِ

وقد أحدث الكلاعي تغييراً في لفظة القافية في البيت الثاني، فجعلها (المُنَمَّق) بدلاً من (المُشَقَّق)، انظرالواحدي: **شرح ديوان المتنبي** ص٤٩٧، ٥٠١ .

(٤) عيسى ، فوزي:**الزرزوريات في الأدب الأندلسي** ، مكتبة المعارف ، الاسكندرية ، ص١٤ .

(٥) ابن أبي الخِصال: **رسائله** ص١٥ .

(٦) المصدر السابق ص٣٧٠ – ٣٩٠، وعباس :**تاريخ الأدب الأندلسي** (عصر الطوائف والمرابطين) ص٢٣٠ .

سالم الكلاعي في "منابذة الأمل الطويل بطريقة المعرّي في ملقى السبيل" [١]، وتلميذه محمد بن الأبّار القُضاعي في "مظاهرة المسعى الجميل، ومحاذرة المرعى الوبيل في معارضة ملقى السبيل" [٢].

ولم يبق لنا من هذه المعارضات الثلاث سوى معارضتين، هما: معارضةُ ابنِ أبي الخصال التي نُشِرَتْ ضمن رسائله [٣]، ومعارضةُ ابنِ الأبّار التي أشار العلامة حسنُ حسني عبد الوهاب إلى وجودِ أصلٍ خطّيٍّ لها بمكتبة جامع الزيتونة بتونس، قمتُ بتحقيقه عن مصورة ( ميكروفيلم ) بمعهدِ المخطوطات العربية [٤]، أما المعارضةُ الثالثةُ فقد عَدَتْ عليها عوادي الزمان. وسوف نقوم بدراسةِ هذه الرسائلِ الثلاثِ راصدين جوانب الاتفاق ومظاهر الاختلاف بينها .

**٣/أ - الإطار الخارجي :**

إذا كان خطباءُ الجاهليةِ وحكماؤها قد مزجوا بين الشعر والنثر لغاياتٍ أخلاقيةٍ كقسٍّ بن ساعدة الإيادي ( ٦٠٠م ) في قوله: أيها الناس، اجتمعوا فاسمعوا وعوا، مَنْ عاش مات، ومَنْ مات فات، وكل ما هو آتٍ آت، في هذه آياتٌ محكمات، مطرٌ ونبات، وآباءٌ وأمهات، وذاهبٌ وآت، ونجومٌ تمور، وبحورٌ لا تغور؛ وسَقْفٌ مرفوع، ومهادٌ موضوع؛ وليلٌ داجٍ، وسماءٌ ذات أبراج. مالي أرى الناسَ يموتون ولا يرجعون، أرضوا فأقاموا، أم حُبِسوا فناموا. يا معشرَ إياد، أينَ ثمودٌ وعاد، وأين الآباءُ والأجداد، أي المعروفُ الذي يُشْكَرُ، والظلمُ الذي لم يُنْكَرْ:

في الذاهبينَ الأولينَ من القرونِ لنا بصائر
لما رأيتُ موارداً للموتِ ليس لها مَصادِر
ورأيتُ قومي نحوَها تمضي الأكابرُ والأصاغر

(١) المقّري: **نَفْحُ الطِّيب** ٧٦٩/٢، والبطليوسي ، ابن السيد : **شرح المختار من لزوميّات أبي العلاء** ، تحقيق: د. حامد عبد المجيد. مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٧٠م، ص٢٦ .

(٢) حسين، طه :**تعريف القدماء بأبي العلاء** ص٤٣،. أما **ابن الأبّار** فهو أبو عبد الله محمد بن عبدالله بن أبي بكر بن عبدالله بن عبد الرحمن بن أحمد بن أبي بكر القُضاعيّ ، مؤرخ ومُحدِّث وأديب شاعر ، عربي أصله من " أُنْدَة " أرض بني قضاعة بالأندلس .ولد ببلنسية في ربيع الثاني عام ٥٩٥هـ ، وبها تلقّى علومه على يدي ثُلّة من العلماء يأتي في مقدمتهم أبو الربيع سليمان بن موسى الكُلاعي ، وكان أبعدهم أثراً في حياته . كتب لخمسة رجال : ثلاثة منهم بالأندلس واثنان منهم بالمغرب ، خلّف ذخيرة من الكتب توزّعت على ثلاثة حقول ، هي : التاريخ والحديث والأدب ، لم يتبق منها سوى ستة كتب فقط نجت من الحرق. مات بتونس عن ثلاث وستين سنة ، إذ أمر الخليفة الحفصي المستنصر بالله بقتله قعصاً بالرماح صبيحة يوم الأربعاء العشرين من المحرم سنة ٦٥٨ هـ ، وحرق جثمانه وما وجد لديه من مؤلفات وسماعات وإجازات علمية انظر سيرته :المقري: **أزهار الرياض** ٢٠٤/٣ ، الزركلي :**الأعلام**١١٠/٧ ، ابن سعيد:**رايات المبرزين** ص٨١ ، والغبريني :**عنوان الدراية** ص١٨٣ ، وابن خلكان :**وفيات الأعيان** ٢٦/٢ .

(٣) ابن أبي الخصال: **رسائله** ، تحقيق د. محمد رضوان الداية،دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٧م، ص٣٧٠ – ٣٩٠.

(٤)حسين وآخرون: **تعريف القدماء بأبي العلاء**، ص٤٣ الحاشية الأولى.

لا يَـــــــرجعُ المــاضــــــــي          ولا يَـــــبقى مِـــن الباقـــــين غـــابر
أيـــقــنـــتُ أنـــي لا مَحـــالَــة          حيــــثُ صـــــارَ القـــومُ صائـــــر (١)

مما ينفي أصالةَ انتماءِ هذا النمط إلى أبي العلاء المعرّي فإنَّ فضلَ توظيف هذا الـنمط وَفْـقَ نَسَقٍ خاصٍّ من الصَّنْعة يرجعُ إلى المعري، لاسيما وللمعرّي وَلَعٌ خاص به، تجلّى فـي لزومياتـه وشيءٍ من سقطياته، عندما وَسَّعَ من فكرة المزج مُوزِّعاً إياها على الأبجدية العربية كاملـة عـدداً وترتيباً. فيبدأ كلُّ حرفٍ بعدد من السجعات في معنى الزهد، ثم يصلها بعـدد مماثـل تقريبـاً مـن الأبيات تمتصُّ نفسَ المعاني وتُعيدُ تشكيلها غالباً.

وقد جاراه ابنُ أبي الخِصالِ فيما صنع، فجاءتْ معارضتُه ناهجةً النهجَ المشرقيَّ فـي ترتيـبِ الأحرفِ الأبجدية، على حين رتَّبَ ابنُ الأبّار معارضته وفق الترتيب الأندلسي للأبجدية، وهو: أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز ط ظ ك ل م ن ص ض ع غ ف ق س ش هـ و لا ي.

ولئن كان المعرّي قد وزَّعَ مادته الزهديةَ نثريةً وشعريةً على ثلاثين حرفـاً، مُـضيفاً "الألـف اللينة" إليها ونموذجاً إضافياً إلى حرف الذال فإن ابنَ أبي الخصالِ وابنَ الأبّار قد أسقطا هذا الحرفَ الزائدَ ، فبقيتْ فصولُ رسالتيهما تسعةً وعشرين فَصْلاً، يضم كلُّ فَصْلٍ نموذجاً واحـداً ذا شـقين : شعريّ ونثريّ دون زيادة.

إنَّ قراءةً واعيةً لهذه الرسائل الثلاث تشي بأنَّ اتِّساقاً على مستويي المضمون والغايـة يجمـعُ بينهما، دون أن يُفضي هذا الاتساقُ إلى تطابق تام في آليات التوظيف التي تباينت فيما بينهـا سـعةً وضيقاً، طَبْعاً وصَنْعَةً، مع الاحتفاظ بمظاهر التأثُّر العامة التي يمكن رَصْدُها بين أبي العلاء وابـنِ أبي الخصال من جهةٍ، وبينهما وبين ابن الأبّار من جهةٍ أخرى، إذ يبدو للباحث جليّاً أن ابنَ الأبّـار قد سبح في ملتقى نهريهما، محاكياً إياهما محاكاة القادر المهيمن على أدواتـه، فظلـت شخـصيتُه بارزةً، وبقي محتفظاً لنفسه بجوانب تميُّزٍ سوف نأتي عليها في حينها.

**٣/ب ـ المعنى:**

دارتْ رسالةُ (ملقى السبيل) للمعرّي حولَ معاني الزُّهْـدِ كتحقيـر الـدنيا والتـذكير بـالموت

(١) الجاحظ (٢٥٥هـ)، أبو عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة مـصطفى البـابي الحلبي ، القاهرة١٩٤٣م، ١١٩/١.

والحساب، واستحضارِ العِبْرَةِ والعِظَةِ متَّخذةً من الترهيبِ والترغيبِ والإيقاعِ الموسيقيِّ الذي يُشيعُ مُناخاً من الرَّهْبَةِ وسيلةً، وهي معانٍ يمكن رصدُ جذورها لدى قُسِّ بن ساعدة في خطبته السابقة، فبينَ الخطبةِ وملقى السبيل "مطابقةٌ في المعنى ومشابهةٌ في اللهجة" [١]وقد استوحتْ معارضتنا ابنِ أبي الخصالِ وابنِ الأبّارِ هذه المعاني.

وقد صبغَ ضيقُ المعنى وسعةُ مساحةِ العَرْضِ هذه الرسائلَ ببعض السمات، التي يأتي في مقدمتها **التكرارُ**، مثال ذلك قول المعرّي في حرف الهمزة: كم يَجني الرجلُ ويُخْطِىء، ويعلم أنَّ حَتْفَهُ لا يُبطىء

إنَّ الأنَامَ لَيُخْطِئو نَ ويَغْفِرُ اللهُ الخَطِيئَةْ

كم يُبطئون عن الجَميل وما مَنَاياهم بَطِيئَهْ [٢]

وقد ألمَّ أبو العلاء المعرّي به في صُوَرٍ شتّى ومواطِنَ متعددةٍ من رسالته، فقال في حرف الزّاي:

يجوزُ أنْ تُبْطِىءَ المنايا والخُلْدُ في الدَّهْرِ لا يجوز [٣]

وقال في لزوميّاته:

"هُم أسارى مناياهم، فما لهمُ إذا أتاهم أسيرٌ لا يفُكُّونه؟"

وقال:

أيعلم الليثُ لمَّا راحَ مُفْترساً بأنه عن قريب سوف يُفْتَرَسُ؟" [٤]

على أنَّ إلمامَ أصحابِ الرسائلِ الثلاث بالمعاني الجزئية ذاتها في مواطنَ متعددةٍ لم يُصِبِ المعنى لديهم بالرتابةِ ونمطيةِ الطَّرْحِ، نظراً لتنوُّعِ الصور التي عرضوا من خلالها معانيهم ، مثالَ ذلك حديثُهم عن حتمية وِرْدِ حياضِ الموت وإنْ طالَ الأجَلُ، وعدالةِ الحساب وإنْ تفاوتَ الناسُ قَدْراً وقيمة، عندما راحوا يستصرخون الذاكرة الجماعيةَ بما تختزنه من أُممٍ بادتْ ، وأعلامٍ كبار جمعهم وغمار الناس مصيرٌ واحدٌ، فاستدعوا من الأمم الفرس وسبأ، ومن الأنبياء (سليمان)، ومن الملوك

(١) كرد: **رسائل البلغاء** ٢٨٢/١.

(٢) المرجع السابق ٢٨٣/١.

(٣) المعرّي: **ملقى السبيل** (رسالة الغفران، شرح كامل كيلاني ،ط٣، القاهرة. د. ت) ص٣٣٧.

(٤) المصدر السابق ص٣٢٨.

النعمان بن المنذر، ومن الشعراء ذا الرُّمَّةِ والمجنون ومعشوقتيهما، ومن الصحابة: خبّابَ بن الأرتِّ ومُعاذ بن جبل وأنسَ بنَ مالك وغيرهم ، من مثل ذلك قول المعرّي:

أيْــنَ مَــضَى "آدَمٌ" وَ "شِيــثُ"　　وَأَيــنَ – مِــنْ بَعْــدِهِ – أَنُــوشُ
مــرَّ أبــي تَابعــاً أبَــاهُ　　وَمُــدَّ وَقْتــي، فَكَــمْ أعــيشُ
لا مُلْــكَ إلا لِــرَبِّ عَــرْشٍ (١)　　تُثَــلُّ – عَــنْ أَمْــرِهِ – العُــرُوشُ

ومثله قولُ ابن الأبّار: "كُلٌّ على تناوبِ النُّوَبِ لا يُكْلأُ، فُرِسَتْ فارِسٌ، وسُبِئَتْ سَبأ....

عَجَبــاً منــه تنــاسى عُجْبَــهُ　　وتَــناهــى مُنْتَمَــاهُ الحَــمَــأُ
ثُــمَّ لا يُشْغِــلُ بــالاً بالتُّــقَــى　　حيثُ مَنْقُــودُ الــرّدَى لا يُكْــلأُ
وكــفــاهُ آيــــةً مُــوقِــظَــةً　　مِــنْ سُبَــاتٍ هُــوَ فيــهِ سَبَأُ (٢)

ثمة ملمحٌ ثالث يتعلَّقُ بهذه الرسائلِ الثلاث يتجلَّى في **اتِّساق كلِّ واحدة منهــا مــع مُنْجَــز صاحبها** ، فقراءةُ رسالةِ المعرّي تشي بأنَّ معانيه الجزئيةَ لم تتكرر في تضاعيف رسالته فقط ، بــل يمكن تلمُّسُها في تضاعيف منجزه الشعري الآخر، وقد عُنِي الأستاذ كامل كيلاني بهذا الجانبِ عنايةً كبيرةً ، حيث اكتظَّتْ حواشي نشرته بالمعاني التي تُشْبهها في أشعاره الأخرى(٣).

ورسالةُ ابنِ أبي الخصال تحملُ سماتِ نثرِهِ وخطبِهِ الدينية، من غلبةِ النزعةِ الدينيةِ على نثــره ، ومزجٍ بين الشعرِ والنثر، فكان يبدأ بالشعر ثم يصله بالنثر أو العكس ، تحدوه رغبةٌ صادقةٌ كغيره من الكُتّابِ الأندلسيين في "إقامة الحُجَّةِ على أنَّ من بين الأندلسيين مَنْ يوضعُ مع أعلام المشرق في كِفَّتَيْ ميزان" (٤) مثال ذلك ما كتبه إلى بعض القرشيين المروانيين ردّاً على رســالة أرســلها إليــه، فافتتحها بشعر على رَوِيِّهِ وقافيته وسائر ما اتصلَ به من نثر، فبدأها قائلاً:

يا مَنْ يَعِــزُّ على النجوم نِظامُهُ　　حَسَداً فيفــدي الحاسدُ المحســودا

(١) المصدر السابق ص٣٣٨.

(٢) ابن الأبّار(٦٥٨هـ): **مُظاهَرَةُ المَسْعى الجميل ومُحاذَرَةُ المَرْعَى الوَبيلُ في معارضة مَلْقَى السَّبيل** ، تحقيق د .أيمن محمد ميدان، مجلة كلية دار العلوم ، إصدار خاص١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م ، ص٢٨ـ٢٩.

(٣) المعرّي: **ملقى السبيل** ( رسالة الغفران/كيلاني) ج٤/٣٢٧-٣٥٠.

(٤) شلبي ، سعد : **الأصول الفنية للشعر الأندلسي (عصر الإمارة)** ، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٨٤م، ص٢٠٧.

رُعْتَ الكواكب بالكواكبِ زينة      وهدايةً وإنارةً وسعودا

ثم أردفها بقطعةٍ نثرية قصيرة تكتظُّ بما وعى من رموزٍ تراثية، تتسقُ مع الشعر مضامينَ فقال: "نعم أيّدَ اللهُ الشريف مُحَيّا نفسي، ومَجْنَى سروري وأُنْسِي، إجابة نزاع، وتسوّر انتزاع، وأين لي عدولٌ عن مَسْلَكِه، وخروجٌ عن إحاطةِ فلكه؟ لا جَرَمَ أني في قبضته رهين، وتحتَ شعاعه دفين، وبموجه ملتطم، وبغباره ملتثم، ومَنْ لي بانسكابِ سَكّاب، وإسبالِ سَبّال، وإخطارِ الخطّار، وتوجيهِ الوجيه، وتبريز العَسْجَدِي، وعصا الأزْدِيّ، ونعامةِ ابنِ عبّاد، وابنِ النعامةِ لابن شدّاد"(١).

أما ابن الأبّار فقد ذيّل معارضته بأربع قصائدَ ومقطعةٍ ، مجملُ أبياتها أربعةٌ وثمانون بيتاً، نظمَ بعضَها أيامَ مُكْثِهِ ببلنسية، وبعضُها الآخرُ نُظِمَ بتونس، وهي تتسقُ والمعارضةَ منحىً ومضامينَ. فقال في صدر قصيدته الأولى والتي قالها ببلَنْسِيَةَ وعددُ أبياتها أحد عشرَ بيتاً:

لوْ عَنَّ لي عَوْنٌ مِنَ المِقدار      لَهَجَرْتُ للدّارِ الكريمةِ دارِي

وَحَلَلْتُ أطيبَ طِينَةٍ مِنْ طَيْبَةٍ      جاراً لمَنْ أوْصَى بِحفظِ الجارِ

وركعْتُ في صَحْنٍ هُنالِكَ طاهِرٍ      وكرَعْتُ في مَعْنٍ هُنالِكَ جار

وأما قصيدتُه الثانيةُ فقد نُظِمَتْ – وبقيةُ القصائد – بتونس وهي الأطولُ، إذ بلغَ عددُ أبياتِها تسعةً وعشرين بيتاً، يبدؤها بقوله:

نادَى المَشِيبُ إلى الحُسنى بهِ ودَعا      فثابَ يَشْغَبُ بالإقْلاعِ ما صَدَعا

وَباتَ يَخْلَعُ مَلْذوذَ الكرى ثِقَةً      بأنّهُ لابِسٌ مِنْ سُنْدُسٍ خِلَعا

مُسْتَبْصراً في اتِّخاذِ الزُّهْدِ مَفْزَعَةً      لِيَأْمَنَ الرَّوْعَ يوْمَ العرْضِ والفَزَعا

وتَضُمُّ قصيدتُه الثالثةُ سبعةً وعشرين بيتاً، يَبْدَؤها بقوله:

دُنْياكَ للأُخْرى سَبِيلٌ سابِلٌ      فاعْمَلْ لها إنَّ الموَفَّقَ عامِلُ

وَاحْرِصْ على نَيْلِ السَّعادَةِ جاهِداً      بِالْبِرِّ والتَّقْوَى فَنِعْمَ النازِلُ

---

(١) ابن أبي الخصال: **رسائله** ص١٦٥.

وأعِــدَّ زاداً للرَّحــيــلِ فــإنَّما أيّامُ عُمْرِكَ لــوْ عقَلْــتَ مَراحِــلُ

وله في مثلها قصيدةٌ رابعةٌ تضمُّ اثنيْ عشرَ بيتاً، يقول فيها:

تَجافَتْ عَنْ مَضَاجِعِــها جُنــوبُ تُــدافِعُ بالإنابَــةِ مــا يَنُـــوبُ
وهَــبَّتْ أَعْــيُنٌ فــي اللهِ تَبْكي خَطاياها وقَــدْ عُـــدِمَ الهُبُــوبُ
يُغازِلُهــا الكَرَى فَتَصُــدُّ عَــنْهُ كَما صَدَّتْ عَــنِ الفَــرَجِ الكُروبُ

أما المُقَطَّعَةُ الأخيرةُ فعَددُ أبياتها خمسة، ويَبْدَؤها بقوله:

شَاق مِــنْ رَبْعِ الأماني أرَجُــهُ ولأَمْرٍ مــا شَجــانــي مَــدْرَجُـــهْ
خَيَّلَــتْ لــي أنَّهــا تَصْــدُقُني وخَيالاتُ الفَــتى تَــسْتَــدْرِجُــهْ (١)

وثمة ملمحٌ أخيرٌ يتجلّى في عدم نزوعِ المعرّي إلى إحداثِ مطابقةٍ دقيقةٍ بين معــاني الــشقِّ الشعري وما يقابلها من نثر، إذ يلجأ أحياناً إلى طَرْحِ معانٍ جديــدةٍ فــي الــشقِّ الــشعري والعكس، مثال ذلك قوله في حرف الخاء: بكَى عَلَى المَيِّتِ – مُوَاخٍ، كَأَنَّ أَجَلَهُ فِــي تَــرَاخٍ، فَلْتُنْــهَ الباكيةُ عَنِ الصُّرَاخِ:

فِــي اللهِ آخَــى فَتــىً لَبِــيبٌ وَأَسْلَـــمَ الهَالِـــكَ المُــوَاخِـــي
بــكَــى عَلَيــه، فَهَــلْ تَــرَاهُ فِــي أجَـــلٍ دَائِــمِ التَّــرَاخِـــي
اعْتَقِــدِ الــحَقَّ، وَاعْتَــمِــدْهُ، لا تَــزْرَعِ الحَــبَّ فِــي الــسِّبَاخِ! (٢)

أما ابنُ أبي الخصال وابنُ الأبّار فقد أحدثا تطابقاً دقيقاً بين المعاني المطروحــةِ فــي الــشقين النثري والشعري.

**٣/ ج - الإيقـاع:**

إذا كان المعرّي قد وَزَّعَ مادَّتَه الزهديةَ عبر ثلاثين قالباً (حروف الأبجدية)، وراح يكتبُ فــي

(١) ابن الأبّار: **مظاهرة المسعى الجميل**...مخطوط بالمكتبة الأحمدية بتونس،جامع الزيتونة تحت رقم(٢)٤٧٩٩ ، ق٩-١٤.
(٢) المعرّي: **ملقى السبيل** (رسالة الغفران/كيلاني) ص٣٣٣.

كلِّ حرفٍ مقطعين: الأولُ نثريٌّ والثاني شعري، فإنَّه يتجلَّى لقارىء رسالته أنه اعتمد إطارين إيقاعيين في الشق النثري، هما: الحرصُ على وحدة السَّجْعَةِ في الفواصل النثرية غالباً. والميلُ إلى الازدواج، ويتجلَّى في اتِّساقِ سجعةِ كُلِّ فاصلتين متعاقبتين قليلاً، إذ غطَّى النمطُ الثاني الشقَّ النثريَّ لأربعة حروف هي (ز، س، ش، ص). بينما غطَّى النمطُ الأولُ باقي الحروف. على حين ظلَّ الشقُّ الشعري متسقَ القافيةِ مع الحرف المنتمي إليه.

فمن النمط الثاني قوله في حرف السين: " يَابْنَ آدَمَ: كَمْ تَحْرُسُ و**تَحْتَرِسُ**، وَالمَوْتُ أُسْدٌ **تَفْتَرِسُ**، وإنْ كُنْتَ بِجَبَلٍ أَوْ **وَاد**ٍ ، فَإِنَّ الأَوْدِيَةَ مِثْلُ **الأطْوَادِ** ، يَسْمَعُها مِنَ اللهِ **دَاعٍ** ، جَلَّ رَبُّ العَظَمَةِ و**َالابتِدَاعِ** (١):

أما الاتساقُ التامُّ فيتجلّى في قوله: "أمَّا العَيْشُ النَّاعِمُ فَيَلَذُّ، ولَكِنَّ سَبَبَهُ يُجَذُّ:

يَلَذُّ الفَتَى غَفَلاتِ الحَيَاةِ     ولَيْسَ بِمُتَّصِلٍ مَا يَلَذّْ
يَمُدُّ لَهُ الظَّنُّ آمَالَهُ     وَلَكِنَّهَا – عَنْ قَلِيلٍ – تُجَذّ (٢)

أقول: إذا كان المعرِّي قد اعتمد هذين النمطين فإنَّ ابنَ أبي الخِصال وابنَ الأبّار قد اعتمدا النمطَ الأولَ والتزما به في كلِّ الحروف ، فجاء الشقُّ النثريُّ لديهما مُتَّحِدَ السَّجْعةِ مُنسجماً مع رَوِيِّ الشقِّ الشعري، مثال ذلك قولُ ابنِ أبي الخِصال في حرف الخاء: " أينَ مَنْ **أَداخَ**، ورحلَ **وأَناخَ**؛ ووُعِظَ فما **أصَاخَ**؛ وأَفَلَ سَعْدُهُ **وبَاخَ**، وتَرَكَ العَيْشَ **النُّقَاخَ**:

هَلْ كَانَ عِنْدَ المُديخِ عِلْمٌ     بِمَنْ يُديخُ الذي أداخَا
لَمْ يبقَ منهُ سِوى حديثٍ     في حيثُ ما سارَ أوْ أَناخَا
كم قَرَعَتْ سَمْعَهُ اللّيالي     بكلِّ وعظٍ فما أصَاخَا
أوحشَ مغناهُ بَعْدَ أُنْسٍ     لمَّا خَبا سَعْدُهُ وَبَاخَا
ولَّى على غُلَّةٍ وبَرْحٍ     وأَسْلَمَ البارِدَ النُّقَاخا (٣)

ومثله في اتِّساقِ سَجْعَةِ الفواصلِ النثرية قولُ ابنِ الأبّار: "أَيْنَ مَنْ كان بأَنْفِهِ **يَشْمَخُ**، وعلى أَبناء

(١) المصدر السابق ص٣٣٧.

(٢) السابق ص٣٣٥.

(٣) ابن أبي الخِصال: **رسائله** ص٣٧٤. باخَ: سكن ووَقَرَ. والنُّقاخُ: الماءُ العَذْبُ الصافي، وقيل: الخالص من كل شيء. والغُلَّةُ: شدَّة العَطَش وحرارته. والبَرْحُ: الشِّدَّة.

جِنْسه **يَبْذُخُ**؟ كأَنَّ طِينَتَهُ لا **تَسْنَخُ**، وعَرِينتَهُ ليستْ مِمّا **يُدَوَّخُ**، بَرِيءَ واللهِ منه الوَلَدُ و**الأخُ**، وقُذِفَ به حيثُ يُصْرَمُ ولا **يُصرخُ**:

لَـوِ ارْعَـوىَ مَـنْ يَشْمَـخُ تَـكَـبُّـراً ويَـبْـذَخُ
أَيْـقَـنَ أَنَّ سِـنْـخَـهُ مِـنْ حَـمَـأٍ سَـيَـسْـنَـخُ
وأنَّ مـا حَـمـاهُ مِـنْ أطْـرافِـهِ يُـدَوَّخُ
صـاحَ وقَـدْ صَـحَـا فَهَلْ طَـافَ بِـهِ ابْـنٌ أو أَخُ؟
أمَـا دَرى أنَّ الـذي أمَّ الـرَّدى لا يُـصْـرَخُ" (١)

يُضافُ إلى ما سبقَ أنَّ أبا العلاء المعرّي **لم يكنْ حريصاً على إحداث مطابقةٍ دقيقةٍ بين الفواصلِ النثرية وما يوازيها من قوافٍ صيغةً ولفظاً وترتيباً**، وكان ابنُ أبي الخِصالِ أكثرَ التزاماً من حيث الترتيب والأصل الاشتقاقي دون تطابقٍ في الصيغةِ في الأغلب الأعم . بينما جاء ابنُ الأبّار في هذا الجانب نسيجَ وَحْدِهِ إذْ أحدثَ مطابقةً تامةً بين الشقين ترتيباً وصياغة، والاطلاع على النماذج الثلاثة السابقة يُدعِّمُ ما ذهبنا إليه.

ثمة ملمحٌ شديدُ الصلةِ بما ذكرنا يتجلّى في **جَعْلِ سَجْعَةِ الفاصلة النثرية الأولى قافيةً لصدر البيت الأول من الشق الشعري** ، مما يترتبُ عليه عدمُ التطابق العددي بين الشقين النثري والشعري، فينقص عددُ الأبياتِ بيتاً عن عدد الفواصل النثرية. وقد أقدم أبو العلاء على هذا الصنيع مرةً واحدةً في حرف الحاء، فقال: إنَّ ابنَ آدمَ **لشحيحٌ**، سوفَ يمْرَضُ – من القومِ **صحيحٌ....**

يأيـهـا المُمْسِـكُ الشحـيـحُ سَيَمْرَضُ السالِمُ الصحـيـحُ" (٢)

وإذا كان أبو العلاء قد اقتصر على نموذجٍ واحد من هذا النمط التصريعي فإنَّ ابنَ أبي الخِصال قد توسَّع فيه فغطَّى أحد عشر حرفاً، هي: ذ، س، س، ض، ط، ع، غ، ل، ن، و. وقد تجاوزهما ابنُ الأبّار فغطَّى هذا النمطُ من التصريع لديه أربعة عشر حرفاً، وهي: أ، ت، ث، ج، ح، خ، ز، ط، ك، ل، م، ع، غ، ف.

ولئن أتاحَ هذا النمطُ غلبةً كميَّةً ضئيلةً للشقِّ النثري، فإن ثمةَ نمطاً من التصريع النادر أقدم

(١) ابن الأبّار: **مظاهرة المسعى الجميل....** (نشرة ميدان) ص ٤١.
(٢) المعرّي: **ملقى السبيل** (رسالة الغفران/كيلاني) ص٣٣٢.

عليه المعرّي وحاكاه ابنُ الأبّار فيه، يتجلّى في **جَعْلِ سجعات الشقِّ النثري قوافيَ متعاقبةً لصدورِ الشقِّ الشعري وأعجازِه**، فيقلُّ الشقُّ الشعريُّ عن نظيره النثريِّ بمقدار النصف، فقال أبو العلاء المعري في حرف الباء: " يَفْتَقِرُ – إلى اللهِ – **الأَرْبَابُ** ، وَبِالكَافِرِ يَحُلُّ **التَّبَابُ** ، وتَنْقَطِعُ – بِالمَوْتِ – **الأَسْبَابُ** ، وَفِي الخَالِقِ تَحَارُ **الأَلْبَابُ** ،

دَانَتْ – لِرَبِّ الفَلَكِ – الأَرْبَابُ    وَبِالكُفُورِ يُلْحَقُ التَّبَابُ
كَمْ قُطِعَتْ – لِمِيَتةٍ – أسبَابُ    وَافْتَرَقَتْ – برَغمِها – الأَحْبَابُ". [١]

وقد جاراه ابنُ الأبّارِ في صنيعه هذا، فقال:" الحُرُّ عَبْدُ **الأطْماعِ**، والقَناعَةُ نهايةُ **الإقْناعِ**، ودلالةُ كَرَمِ **الطِّباعِ** ، أَغْنَى ثَلَجُ اليقينِ عَنِ **الانتِجاعِ** ، شتَّانَ بينَ الإصْرارِ و**الإقْلاعِ** ، يا بُعْدَ الحَضيضِ مِنَ **اليَفاعِ** ، ويا قُرْبَ العَارِيَةِ مِنَ **الارتِجاعِ** ، والصِّلَةِ مِنَ **الانْقِطاعِ** ، ضُرِبَتِ الأَمْثَالُ **للاسْتِماعِ** ، فَحَذِّرْ نَفْسَكَ مِنَ **الانْخِدَاعِ** ، واشْدُدْ رَحْلَكَ **للزَّماعِ** ، إِنَّ الفِطَامَ شَرْطٌ في **الرَّضَاعِ** :

إيّاكَ والإسْفَافَ لَلأَطْمَاعِ    قَنَاعَةُ المَرْءِ مِنَ الإِقْنَاعِ
فِي مَا ادَّعَى مِنْ كَرَمِ الطِّبَاعِ    وعَافَ مِنْ بِذْلَةِ الانْتِجَاعِ
تَاللهِ ما الإصْرَارُ كالإِقْلاعِ    انْخَفَضَ الوَهْدُ عَنِ اليَفَاعِ
عَارِيَةُ العُمْرِ إلى ارْتِجاعِ    وصِلَةُ الحَبْلِ إلى انْقِطَاعِ
واهاً لأسْمَاعٍ بِلا اسْتِمَاعِ    وأَنْفُسٍ تَرضَى بالانْخِدَاعِ
دَعِ الوَفَا وجِدَّ في الزَّماعِ    إنَّ الفِطَامَ عَقِبَ الرَّضَاعِ" [٢]

### ٣/ د ـ توظيف الموروث:

أشار أبو القاسم الكُلاعيّ [٣] في كتابه (إحكام صَنْعَةِ الكلام) إلى نمطٍ من الترسيلِ شاع في زمانه أسماه (المُرَصَّعَ)؛ لأنه "رُصِّعَ بالأخبارِ والأمثالِ والأشعارِ وروايات القرآن وأحاديثِ النبي

---

(١) المصدر السابق ص٣٢٩.

(٢) ابن الأبار: **مظاهرة المسعى الجميل**...ص٦٣.

(٣) **محمد بن عبدالغفور الكلاعي**، ويكنى أبا القاسم، من أعلام القرن السادس الهجري. كان أبوه (أبو محمد) من طبقة ابن بسّام، وكان صديقاً له (انظر ابن بسام : **الذخيرة** ق٣ م١ ص٣٢٥). وكان جدّه أبو القاسم بن عبدالغفور صديق المعتمد، ونديمه، والمُفَوَّض في أمْرِ مملكته، وقد مات شاباً. انظر ابن بسام : الذخيرة ق٣ م١ ص٣٢٣، ومحمد، علي : **النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس الهجري، مضامينه وأشكاله**، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٩٠م ، ص٤٨٣.

عليه السلام، إلى غير ذلك من النحو والعَروض وحَلِّ أبياتِ القريض" [1]رادّاً إياه إلى أبي العلاء المعرّي الذي "فاز في هذا الباب بالمُتَخَيَّرِ اللُّبَاب،وكان – عفا اللهُ عنه – شهابَ فَهْمٍ، وعَلَمَ عِلْمٍ. احتَوى من المعارفِ على فنون، وأعْرَسَ بأبْكارٍ من العُلومِ وعُون" [2]وراح يتعقَّبُ نَثْرَ معاصريه ممن حَذَوْا حَذْوَهُ وعلى دَرْبِهِ سَعَوْا، فذكر ابنَ خفاجةَ الشاعر(ت٥٣٣هـ)[3]الذي"جمعَ في هذا الفصلِ بين لدونَةِ الفَرْعِ ومتانةِ الأصلِ.."[4]،وأشار إلى كلٍّ من أبي بكر بن سعيد البَطَلْيُوسي[5] وأبي المغيرة بن حزم (ت٤٣٨هـ) [6] الذي قلّما تمضى له رسالةٌ "إلا وهي على شعرِ أبي الطيِّبِ مُغيرةٌ "، ولم يَنْسَ أن يدرجَ لنفسه نثراً جارى فيه أبا العلاء فيما انتحى إليه [7] ، مشيراً إلى أنهم في صنيعهم هذا "بين غالٍ مُتَسَوِّر... وآخذٍ معتذر"[1].

---

(١) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٤٣.

(٢) المصدر السابق ص١٣٥.

(٣) **ابن خفاجة**: أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح، من شعراء الأندلس المعدودين وكُتّابها البارزين، له ديوان شعر غلب عليه شعر الطبيعة والغزل. انظر: بغية الملتمس ص٢٠٢، و ابن خاقان،الفتح (ت٥٢٩هـ) : **قلائد العِقْيان في محاسن الأعيان**، تقديم محمد العناني، مصوّرة عن طبعة باريس، المكتبة العتيقة، تونس ١٩٦٦م،ص٢٣٠، وابن خلكان : **وفيات الأعيان** ١٦/١.

(٤) المصدر السابق ص١٣٧. وقد أورد الكلاعي قطعة من رسالة لابن خفاجة رواها ابن بسام كتبها لفتى من أهل الأدب وليَ حصناً، وكانت بينهما مقاطعة، يقول فيها: "..كتبتُ – أعزَّكَ الله – عن وُدٍّ قَدُم... فلا تتخيّل – أعزَّك الله أنّ رسم إخائك عندي ذو حُساً قد دَرَسَ وعَفا، ولا أن صدري دار ميّة أمسى من ودِّكَ خلا، وإنما أنا فعْلٌ إذا ثُنِّيَ ظهر من ضمير ودِّه ما بطن، وبدا منه ما كمن... وإنك – وإن تأخَّر العصرُ بك – كالفاعل وقع مؤخراً، وعدوّك – وإن تكبَّر – كالكُمَيْتِ لم يقع إلا مُصَغَّراً، والأيام عِلَلٌ تُبْسَطُ وتُقْبَض، وعوامل تُرْفَعُ وتُخْفَضُ. فلا دخلَ عروضَكَ قَبْضٌ، ولا عاقب رفعَك خَفْضٌ..." انظر الرسالة في: **الذخيرة** ق٣ م٢ ص٥٤٦ . وابن خفاجة(ت٥٣٣هـ) : **ديوانه** ، تحقيق : السيد مصطفى غازي، الإسكندرية ١٩٦٠م ،ص٣٢٦-٣٢٨ . والمقري : **نفح الطيب** ٧٥/٢-٧٦.

(٥) أبوبكر، عبدالعزيز بن سعيد البَطَلْيُوسي وزير كاتب، عُرِفَ **بابن القَبْطُرنة**، وهو أحد أخوة ثلاثة يُعْرَفون ببني القبطرنة أو القبطورنة، وأخواه هما: أبو محمد طلحة بن سعيد، وأبو الحسن محمد بن سعيد، كان من جِلَّة الأدباء ورؤسائهم، كتب للمتوكل بن الأفطس ببطليوس، ثم ليوسف بن تاشفين بعد تغلُّبِ المرابطين على الأندلس، قال ابن بسام فيه: "أحد فرسان الكُلوم والكلام، وحملة السيوف والأقلام"، ووصفه أبو القاسم الكلاعي بأنه "من رؤساء العصر في صَنْعَةِ النظم والنثر" انظرابن بسام : **الذخيرة** ق١ م١ ص٧٥٤، والكلاعي : **إحكام صنعة الكلام** ص١٣٧.

(٦ ) أبو المغيرة عبدالوهاب بن أحمد بن عبدالرحمن بن حَزْم القُرْطُبِيّ الأندلسي، من الوزراء الشعراء الكُتّاب، ترك قُرْطُبة وجال في دور الطوائف. وتوفي بطُلَيْطِلَة سنة ٤٣٨هـ عند المأمون بن ذي النون، ولم يُعَمَّرْ طويلاً. وهو ابن عم فقيه الأندلس الإمام أبي محمد ابن حزم (المتوفى سنة ٤٥٦هـ) انظرابن بسام : **الذخيرة**/ق١ م١ ص١٣٢، وابن بشكوال : **الصلة** ص٣٦١، والحميدي (ت٤٨٨هـ): **جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦م،ص٢٧٣، وابن سعيد : **المغرب** ٣٥٧/١.

(٧) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٣٨-١٤٥.

صنيعهم هذا "بين غالٍ مُتَسَوِّر... وآخذٍ معتذر"[١].

ولم تقف استجابةُ الأندلسيين لهذا الملمح عند حَدِّ الكُتَّابِ بل امتدت لدى الشعراء ، لاسيما في مجال الاعتبار بالماضي أحداثاً وأعلاماً، ويمكن رصد هذا الملمح لدى ابن عَبْدون (ت٥٢٠هـ) [٢] والأعمى التُّطَيْلِيِّ (ت٥٢٥هـ) [٣] وابن الحاجِّ الغرناطيِّ (ت٧٧١هـ) [٤] وأبي البقاء الرُّنْدِيِّ (ت٦٨٤هـ) [٥].

وقد ألَمَّ أبو العلاء المعرّي بهذه الأنماطِ في رسالة (ملقى السبيل) من توظيفٍ للنصِّ القرآني اقتباساً أو امتصاصاً [٦]والمثلِ العربيِّ [٧] ومفرداتِ العلوم ومصطلحاتها إلى

---

(١) ابن بسام: **الذخيرة**.. ق١ م١ ص٧٨، ودليلنا على صدق ذلك ما قمنا به في بحث سابق، تناولنا فيه تجليات شعر المتنبي على مرآة النثر الأندلسي في القرن الخامس الهجري فقط؛ انظر ميدان : **المتنبي ومترسلو الأندلس في القرن الخامس الهجري.**

(٢): المراكشي، عبد الواحد (ت٦٤٧هـ): **المعجب في تلخيص أخبار المغرب** ، تحقيق محمد سعيد العريان، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي،القاهرة ١٩٦٣م،ص١٦٤ وما بعدها، وابن بسّام: **الذخيرة** ق٣ م١ ص٧٢٠-٧٢٦. أما قصيدته التي يتجلى فيها هذا الملمح العلائي فقالها في رثاء دولة بني الأَفْطَسِ، ويبدؤها بقوله:
الدَّهْرُ يَفْجَعُ بعد العِين بالأَثَرِ     فما البكاءُ على الأشباح بالصُّوَرِ

وقد "أزرتْ على الشعر، وزادتْ على السِّحْرِ... فجلَّتْ أن تُسامَى، وأنِفَتْ مِنْ أن تُضاهى، فقلَّ لها النظير وكثر إليها المُشيرُ" على حَدِّ تعبير المراكشي.

(٣)التطيلي ، الأعمى: ديوانه ومجموعة من موشحاته،تحقيق: د. إحسان عبّاس دار الثقافة، بيروت، ص١٦٥. وقصيدته رثى بها أحد أعيان إشبيلية، وتُعدُّ من عيون شعره، وطالعها:
خذا حدِّثاني عَنْ فُلٍ وفلانِ     لعلّي – أُرى – باقٍ على الحَدَثانِ

(٤) ابن الأحمر(ت٨٠٧هـ): **نثير فرائد الجمان في شعر من نضم من فحول الزمان:** ، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧م،ص١٣٧-١٣٨. وقصيدته في رثاء خاله الفقيه الكاتب محمد بن عاصم القيسي، صدَّرها بقوله:
هُوَ الخَطْبُ هَلْ عَجَّتْ به قَيْسُ عِيلان     عَجيجَ الحجيجِ استقبلوا شِعْبَ نُعْمانِ

(٥) المقَّري: **نَفْحُ الطِّيب** ٢١/٧، ومكِّي: **دراسات أندلسية** من ٣٤٧، وقالها وهو ابن الخامسة والستين من عمره، عندما تنازل محمد الغالب سلطان غرناطة عن عدد كبير من القواعد والحصون الأندلسية عام ٦٦٥هـ/١٢٦٧م. ويبدؤها بقوله:
لكلِّ شيءٍ إذا ما تمَّ نقصانُ     فلا يُغَرُّ بطيبِ العَيْشِ إنسانُ

(٦) مال المعرّي إلى امتصاص الدلالة القرآنية، وإن ظلت بعض المسكوكات اللفظية التي تردّنا إلى المنبع المستقاة منه باقية ، مثال ذلك قوله: (ص٣٤١)
خانَ الفتى ما جمعتْ     يُمْناهُ خَوْفاً وحَرَتْ
وحَبِطَتْ أعمالُهُ     فما بكى ولا اكترثْ

وانظر مواطن أُخر ص ٣٣٣، ٣٤١، ٣٤٣.

(٧) وظَّفَ المعري الأمثالَ في رسالته في موطن واحد، قال فيه: (ص٣٤٧)
لتقرعَ السِّنَّ غداً نادماً     إنْ كنتَ ضَيَّعْتَ جميلَ السُّنَنْ

امتصاصٍ لدلالاتِ بعضِ الأبياتِ الشعريةِ لشعراء سابقين[١] ، مثال ذلك قوله:

أُقْرِضْتَ عُمْراً فما صنعتَ بـــه    سوفَ يَرُدُّ الأنامُ ما اقترضـــوا [٢]

إذ استوحى معناه من قول يزيدِ بن الحكم الثقفي ( ت١٠٥ هـ ) :

وما الناسُ والأهلـــون إلا ودائـــعٌ    ولابُـــدَّ يومـــاً أن تُـــرَدَّ الودائـــعُ

ومن مثل ذلك أيضاً قوله:

مـــا يَشْفَـــعُ الحُسْنُ لأصحابـــه    إنْ حَسُنَ الوَجْهُ وســـاءَ العـــمـــل

وفي هذا إشارةٌ إلى قول القائل:

فلا تجعلِ الحُسْنَ الدليلَ على الفتى    فما كُلُّ مصقولِ الحديدِ يمان [٣]

وقولِ المتنبي:

ممّا أضرَّ بأهلِ العْشقِ أنهمُ هووا    وما عرفـــوا الـــدنيا، ولا فطنـــوا

تفنى عيونُهـــمُ دَمعاً، وأنفسهـــــم    في إثر كُلِّ قبيحٍ وجهُهُ حَسَنُ" [٤]

وإذا كان المعرّي قد ألمَّ بهذه الأنماطِ إلماماً فإنَّ ابنَ أبي الخِصالِ وابنَ الأبّارِ قد توسّعا فيهـــا، وإن احتلَّ النصُّ القرآنيُّ مساحةً واسعةً ، وتباينتْ وسائلُ توظيفه ، وتوزّعت بين الاقتباسِ النـــصَّيِّ والامتصاصِ والإشارة، وقد جَمَعا في مواطنَ متعددةٍ بينَ أكثر من نمط ، مثال ذلك ما قاله ابنُ أبي الخِصالِ في حرف الهاء: "وازِنْ بين الهوى والنُّهى، واعلم أنَّ "إلى ربك المنتهى"، والنارَ محفوفـــةٌ

---

وقد جاراه ابنُ الأبّار في توظيفه أيضاً فقال: "أقرَّ على جَنَنِهِ المتمخط... وقرعَ سِنَّ الندمِ على شرِّه المتـــأبِّط.." وكـــرر توظيفه في الشقِّ الشعري فقال: (ص٤٩ ـــ٥٠)

وإيّـــاك والتفريـــط في البِـــرِّ والتُّقـــى    فكـــمْ قَـــرعَ السِّنَّ الذَّهـــولُ المفـــرِّطُ

(١) المعرّي: **ملقى السبيل** ص٣٣٢.

(٢) السابق ص٣٤٠.

(٣) البيت لابن نُباتةَ السَّعْديّ.

(٤) المعري: **ملقى السبيل ص** ٣٤٦.

بالشهوات.... أما إنَّ الحريص ليبيع النُّهى باللُّهى، ويعي عن البدر ويُتْعِبُ لَحْظَةُ في السُّهَى"(١).

فبدا هذا النصُّ على قِصَرِه مُكتنزاً بالمصادر التراثية التي تنتمي إلى القرآنِ الكريم في اقتباس جزءٍ من الآية ٤٢ من سورة النجم. وامتصاصِ دلالةِ الحديث النبوي: "حُفَّت الجَنَّةُ بالمكاره، وحُفَّتِ النارُ بالشهوات" (٢)، وتوظيف المثل العربي القائل: "أُريها السُّها وتُريني القمر"(٣).

وقد جاراه ابنُ الأبّار في حَشْدِ عددٍ من الروافدِ التراثية أيضاً في نطاقٍ ضيق، وإنْ فاقه كثرةَ ورود ، مثال ذلك قوله في حرف (الزّاي):" بَسيطُ الحياةِ وَجيز، ونَوْمُ البَيَاتِ عَزِيز، **إن للمُتّقينَ مَفازاً** فلا يفوتَنَّكَ تَفْويز، أما لِحَالِكَ مِنَ الانْتقالِ عن مُحَالِكَ تَمْييز، مَوَاعيدُ ليس وراءَها تَنْجيز. وأَناشيدُ يصِفُ هَواءَها **تَقْصيدٌ وتَرْجيز**، للسَّعيد بخَوْفِه إلى أَمْنِه تَجْهيزٌ، **ولَجَوْفِه كأَزيزِ المرْجَلِ أَزيز**، هل تَمتَّع **شِيرَوَيْه** أو تمَنّعَ **أبْرَوِيز**، المعصيةُ خَبَثٌ والطَّاعَةُ إبْريز، إخْلادُكَ لليأْسِ تَبْريز، والعُزْلَةُ من النّاسِ حِرزٌ حَرِيز:

| | |
|---|---|
| مـا بَسيطُ الحياةِ إلا وَجيزُ | ومَنَامُ الذي يَخافُ عَزِيزُ |
| فوَّزَ المُتَّقونَ حَقًّا وفَازُوا | وتَخَطّاكَ الغوْزُ والتَّفْويزُ |
| وأَحقُّ النُّسّاكِ بالرَّفْعِ حَالاً | مَنْ عَدَاهُ لَدَى الوَرَى تَمْييزُ (٤) |

والقارىء للمقطع السابق يتجلَّى له مدى احتشاده بالروافدِ التراثية المتنوعة المشارب، فمنها الاقتباسُ النصيُّ من القرآن (إنّ للمتقين مفازا)، ومفردات العلم ومصطلحاته (تقصيد، ترجيز، الرَّفْع، الحال، والتمييز)، والحديث النبوي الشريف (ولجوفه أزيز كأزيرِ المرجل)، ومن الأعلام: شِيروَيْه وأبرويز.

ولم تقف عنايةُ ابنِ أبي الخِصال وابنِ الأبّار عند هذا الحدّ، بل امتدَّتْ إلى النصِّ الشعري، فراحا يَحُلانِ معقوده تارةً ، أو يمتصان دلالته تارةً أخرى، مثال ذلك قول ابنِ أبي الخِصالِ : "العَجَبُ من ذي اغترارٍ واعتزاز، يعلم أنه على وِفاز" إذ حلَّ معقودَ قول أبي العتاهية ( ١٣٠ ــ ٢١١هـ ):

(١) ابن أبي الخِصال: **رسائله** ص٣٨٧.

(٢) الدارمي(٢٥٥هـ) عبد الله بن عبد الرحمن: **سُنَنُ الدارمي**، تحقيق أحمد زمرلي و خالد السبع ،دار الكتاب العربي ، بيروت ١٤٠٧هـ، ٢/٣٣٩.

(٣) الميداني(ت٥١٨هـ) أبو الفضل أحمد بن محمد: **مجمع الأمثال** ، تحقيق محمد محيي عبد الحميد، دار المعرفة ،ص٣٨٨.

(٤) ابن الأبّار: **مظاهرة المسعى الجميل** ...ص٤٧ــ٤٨ .

وهذا الخلــق منــك على وِفازٍ وأرجلهــم جميعــاً في الــرِّكابِ [(١)]

ومن مثله قولُ ابنِ الأبّار:

وكم نادَتْ فأسمعــتِ الليالــي ولــكــنْ لا مُــصيخَ إلى مُنــادِ [(٢)]

حيث استوحى مضمونَ بيته من قولِ كُثَيِّرِ عــزَّةَ ( ٤٠ ــ ١٠٥هـ ) يرثــي صــديقه خِنْــدفاً الأسدي:

لقد أسمعتَ لو ناديتَ حَيّــاً ولكن لا حياةَ لمَــنْ تُنــــادي [(٣)]

إن تدبُّرَ ما سبق تناوله من معارضاتٍ أندلسيةٍ نثرية اتخذتْ من خمسة أعمالٍ معرِّيّةٍ محــوراً لها ونقطةَ انطلاقٍ يُفْضي بنا إلى رصد ملحظين، يتمثلان في عناية أربعةِ كُتّابٍ أندلسيين بمعارضة المعرّي ينتمون إلى القرنين السادس والسابع الهجريين، هم: ابنُ أبي الخِــصال (ت٥٤٠هـ)، وأبــو القاسم محمد بن عبد الغفور الكُلاعيّ (٥٤٥هـ ظنّاً)، وأبو الربيع ســليمان بــن موســى الكُلاعــي (ت٦٤٣هـ)، وتلميذه محمد بن الأبّار القُضاعي (٦٥٢هـ). وأنهم في اتخاذهم لهذه الأعمال العلائيــة الخمسة دون غيرها مجالاً للمعارضة إنما يجسدون الموقفَ الأندلسيَّ من إبداع الرجل بصفةٍ عامة ؛ فهذه الأعمال تتوزَّعُ بين الفنيِّ الخالصِ (السجع السلطاني)، والأخلاقيِّ النزعة (الصّاهل والــشّاحج، وخطبة الفصيح، ومَلْقَى السبيل)، والتجاوبِ مع التراثِ العربيِّ في انسجامه الكبير مع تقاليد القــول وشروطه (سَقْط الزَّنْدِ).

---

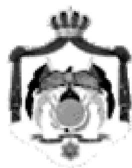
(١) ابن أبي الخِصال: **رسائله** ص ٣٨٠.

(٢) ابن الأبّار: **مظاهرة المسعى الجميل** ...ص٤٢.

(٣) ومن مثله أيضاً حلُّه معقودَ قول أبي العتاهية:

تعالــى الله يــا سلــم بــــن عمـــرو أذلَّ الحِــرْصُ أعــنـــاق الــرجـــال

فقال: "يا من يُغريه القَبْضُ، ولا يغنيه الشَّقْصُ، أذلَّ أعناقَ الرجالِ الحِرْصُ" ص٦٠.





**The Hashemite Kingdom of Jordan** **Mutah University**

# Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

## An International Refereed Research Journal

**Vol.** (3)**, No.** (2)**, Rabia** 1 1428 **(April** 2007**)**

ISSN 1026-3721

**Jordanian Journal of**

# Arabic Language and Literature

**An International Refereed Research Journal**

**Vol.** (3)**, No.** (2)**, Rabia** 1 1428 **(April** 2007**)**

## Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
## An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

**Editorial Correspondence**

**Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,**

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**Deanship of Academic Research**


**P.O. Box (١٩)**

**Mu'tah University, Mu'tah (٦١٧١٠),**

**Karak, Jordan.**

**Tel: (٠٣-٢٣٧٢٣٨٠)**

**Fax.** ++٩٦٢-٣-٢٣٧٠٧٠٦

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**



**Vol.** (3)**, No.** (2)**, Rabia** 1 1428 **(April** 2007**)**

**Conditions of Publications**:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A٤ paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by 3 ½ inch diskette in MS Word ٩٧ or higher. The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

**Notes for Contributors:**

-An Arabic and English abstract of c.١٥٠ words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

**References**:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([1], [2]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral 1 and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

**Basic Format**

**Books**

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

**Example:**

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d 255 AH./771 AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

**Subsequent references to the same source**:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.٣, p. ٤٠.

**Manuscripts:**

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

**Example:**

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d ٧٣٠ AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number ٤٢٤, folio ٥٠.

**Articles in Periodicals**:

(1)author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

**Example:**

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

**Edited Books ( Conference Proceedings, dedicated books)**

1. author’s name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

**Example:**

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: “Tawaṭṭun Al-Qabā’il Al-‘Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri”, **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān ‘Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**An International Refereed Research Journal**

**Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University**

**Price Per Issue:** **(JD** 3**)**

**Subscription:**

Subscriptions should be sent to:

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**
**Deanship of Scientific Research**
**Mu'tah Jordan**
**Karak- Jordan**

## Annual Subscription:

**Individuals:**

- Jordan : [JD 10] Per year
- Other Countries: [$30] Per year

**Institutions:**

- Jordan : [JD 20] Per year
- Other Countries: [$40] Per year

**Students:**

- [JD 5] Per Year

**Subscrber's Name & Address:**

| | |
|---|---|
| *Name* | |
| *Address* | |
| *Job* | |

*Form:*

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

**Signature:** **Date:** / /200

## المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

**ثمن العدد:** (٣) دنانير

## قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة**
**الكرك - الأردن**

**قيمة الاشتراك السنوي:**

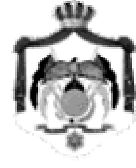
- **للافراد:**
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- **للمؤسسات:**
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- **للطلبة:** **(٥) دنانير سنوياً**

**اسم المشترك وعنوانه:**

| | |
|---|---|
| الاسم | |
| العنوان | |
| المهنة | |

**طريقة الدفع:** ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

**التوقيع :** **التاريخ :** / / ٢٠٠



المملكة الأردنية الهاشمية




جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

## مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

ISSN 1026-3721

# المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن
وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

**ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي**

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن
هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)
فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

المجلَّة الأردنيَّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

# بسم الله الرحمن الرحيم

## المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

## مجلة علمية عالمية محكمة

### تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

أ- **شروط النشر**:

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمسافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

**ب - تعليمات النشر**:

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: (١)، (٢)، (٣) ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

**الكتب المطبوعة**:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ( ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

**الكتب المخطوطة**:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

**الدوريات**:

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص "   "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

**وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:**

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص "     "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس،** تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودهـــا في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محــصورة بــين قوســين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأســماء والمــصطلحات العربيــة بــالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآيــة. وتثبــت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:


**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

## محتويات العدد

## المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

**البحوث باللغة العربية**

# منهجية الخليل في معجم العين

**د. محمد بن سالم المعشني ***

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٨/١٦ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/١/٢١

## ملخّص

معجم العين للخليل بن أحمد واحد من الأعمال العظيمة الرائدة في تاريخ الدراسات العربية، إن لم يكن أعظمها وأكثرها أهمية. وهذا البحث يتكون من تمهيد وثلاثة مباحث، وقد تضمن التمهيد عدداً من الموضوعات، هي: عنوان الكتاب، وسبب تأليفه، ومصادره، أما المبحث الأول فعنوانه: الأسس الرئيسة التي قام عليها معجم العين، الأساس الأول: الترتيب الصوتي، والأساس الثاني: اعتبار الأبنية، والأساس الثالث: نظام التقليبات، وأما المبحث الثاني: منهج الخليل في ترتيب الألفاظ، ويتضمن: الترتيب الخارجي، والترتيب على مستوى الأبنية، والترتيب الداخلي. وأما المبحث الثالث: سمات منهج العين في عرض المادة اللغوية، ويتضمن : طرق الشرح المتبعة في العين، وضبط الألفاظ، وعرض الآراء اللغوية، وتناوله للهجات واللغات، والاهتمام بالمعرب والدخيل، وتناول قضايا نحوية وصرفية ولغوية، وطريقته في الاستشهاد، وكيفية الوصول إلى اللفظ في العين، والمآخذ على العين، . ومن أهم نتائجه:

١- معجم العين أول معجم شامل للألفاظ في العربية، و قد قام على أسس جديدة مبتكرة لم يسبق إليها أحدٌ قبل الخليل، وهي : ترتيب الحروف على أساس مخارجها، وتقسيمه للألفاظ العربية إلى أربعة أقسام بناءً على حروفها الأصلية، ثم حصره ألفاظ اللغة عن طريقة التقليبات للأبنية.

٢- استخدم الخليل في العين بعض طرق الشرح الأساسية، وبعض طرق الشرح المساعدة بشكل يتطابق مع ما هو متبع في المعاجم الحديثة، ووضع بعض القواعد الصوتية والصرفية التي أفاد منها في حصر الألفاظ.

٣- لم يقصر الخليل معجمه على المفردات وشرح معانيها، بل تناول كثيرا من القضايا النحوية والصرفية والإملائية واللغوية المختلفة، واهتم باللهجات وعني بالدخيل والمعرب.

٤- لم يسر على منهجية واحدة في الترتيب الداخلي للألفاظ، فقد يبدأ بفعل ماضٍ، وقد يبدأ بمشتق، و قد يبدأ بمصدر، وقد يبدأ باسم، والصيغة الواحدة من المادة ترد أكثر من مرة في أكثر من موقع من المعالجات داخل المدخل الواحد. يظهر أنّ الخليل كان مكثراً إلى حد ما من الشواهد القرآنية وشواهد الحديث مقارنة بغيره من اللغويين، وقد توسع في شواهده الشعرية، فلم يقف عند حدود المحافظين من اللغويين ؛ فاستشهد بشعر شعراء تحفَّظ عليهم علماء اللغة المحافظون.

---

*** قسم اللغة العربية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عُمان.**

## Abstract

### Al-Ain Lexicon's Methodology Research

### Dr: Muhammad al mashani

Al-Ain Lexicon written by Al-Khaleel bin Ahmed is considered one of the great pioneered masterpieces in the Arabic Studies History. This research discusses the methodology Al-Khaleel used in forming his Lexicon. The lexicon starts with an introduction comprising the title, the reasons behind compilation and the resources. The first chapter deals with the main principles of the lexicon. The second chapter focuses on the way the compiler used to categorize the terms. The third chapter is elaborate. It displays the features of the lexicon's approach in presenting the linguistic terms. It also shows the proper pronunciation of terms, states the opinions of other linguists and studies different accents. In addition, it deals with the borrowed terms, discusses the grammatical and linguistic issues, quotations from other literary works and explains the way to get the meanings of words.

The paper's most important outputs can be summarized as follows:

1. Al-Ain is the first extensive lexicon to cover a large scale of Arabic vocabulary. It places emphasis on some innovative aspects represented by the tendency to arrange letters as per their places of articulations and divide terms into four sections as per their original letters.
2. Al-Khaleel used some techniques of explanations that match those found in the modern lexicons. This is clearly indicated in his introduction, the methods and the ultimate goal for writing his lexicon.
3. He discusses many grammatical, inflectional and dictation issues and sheds light on the foreign terms and accents.
4. He didn't adopt a particular method in the arrangement of the terms, meaning that he sometimes starts with such syntactic constituents as the verb, the subject or the topic …etc. He also uses the same term and text more than once but in different contexts.
5. Al-Khaleel tended to use quotations from the Holy Quran and prophetic tradition, unlike many other old lexicographers and linguists who rarely quote from Quran and Hadith. Al-Khaleel also used quotations from poets whereas other language scholars were conservative towards them.


**المقــدمـــة:**

تتفاوت الأعمال العلمية فيما بينها من حيث الأهمية والقيمة في عدة أمور، من أهمها: قابلية الأعمال الرائدة للبحث والدراسة بشكل مستمر دون توقف من جيل إلى جيل، وعصر إلى عصر. في حين أن الأعمال الأخرى التقليدية لا تمتلك هذه الميزة، ولا يكاد يقوم عنها بحث مهم أو جاد، لأنها لا تحمل أصالة علمية، ولا يجد فيها العلماء والباحثون ما يشدهم لدراستها خلافاً لما يجدون في الأعمال العلمية الكبيرة التي تظل تحظى بالاهتمام والعناية طيلة القرون ؛ بالنظر إلى ما فيها من الجدة، والابتكار، والجرأة، والدقة، والشمول، والإثارة، أو شيء من ذلك على الأقل. ويعد معجم العين للخليل بن أحمد (ت ١٧٥هــ/٧٩١م) واحدًا من هذه الأعمال العظيمة الرائدة في تاريخ الدراسات العربية، إن لم يكن أعظمها وأكثرها أهمية. وهذا البحث يتناول المنهجية التي قام بها

الخليل في معجم العين، فلا دراسة ــ مهما كانت أهميتها ــ تحجب الباحثين عن القيام بمزيد من الدراسات لما قام به الخليل من أعمال علمية رائدة في العربية ومن بينها كتاب معجم العين، فإن الحاجة لدراسة المعجم من هذه الزاوية أو تلك لا تتوقف ؛ نظراً لما لهذا المعجم من أهمية، وقد فتحت الدراسات اللغوية الحديثة آفاقاً جديدة أمام الباحثين لمزيد من البحوث في مجال المعاجم وغير ذلك من مجالات اللغة.

وهذا البحث يتكون من تمهيد وثلاثة مباحث، وقد تضمن التمهيد عدداً من الموضوعات، هي: عنوان الكتاب، وسبب تأليفه، ومصادره، أما المبحث الأول فعنوانه: الأسس الرئيسة التي قام عليها معجم العين ، الأساس الأول: الترتيب الصوتي، والأساس الثاني: اعتبار الأبنية، والأساس الثالث: نظام التقليبات، وأما المبحث الثاني: فمنهج الخليل في ترتيب الألفاظ، ويتضمن: الترتيب الخارجي، والترتيب على مستوى الأبنية، والترتيب الداخلي. وأما المبحث الثالث: فسمات منهج العين في عرض المادة اللغوية، ويتضمن : طرق الشرح المتبعة في العين، وضبط الألفاظ، وعرض الآراء اللغوية، وتناوله للهجات واللغات، والاهتمام بالمعرب والدخيل، وتناول قضايا نحوية وصرفية ولغوية، وطريقته في الاستشهاد، وكيفية الوصول إلى اللفظ في العين، والمآخذ على العين، وأخيراً: خاتمة البحث.

**التمهيد:**

**١ - عنوان الكتاب**

أطلق الخليل اسم العين على معجمه؛ لأن أول باب من أبوابه هو باب العين، وقد بدأه بالعين وليست العين أول الحروف مخرجاً كما قد يوحي بدء الخليل كتابه بها، فقد أدرك الخليل أن الهمزة أعمق مخرجا من العين، ولكنه على الرغم من هذا لم يبدأ بها؛ لأنها نبرة في الصدر تخرج باجتهاد، ويلحقها النقص والتغيير والحذف، فهي حرف مضغوط إذا رُفِّهَ عنه انقلب ألفا أو واوا أو ياء.

ولم يبدأ بالهاء؛ لأنها مهموسة خفية لا صوت لها، فنزل إلى الحيز الثاني، وفيه العين والحاء، ووجد العين أنصع الحرفين فابتدأ بها. (١) ولهذه الأسباب أخر الهمزة والهاء وبدأ بالعين لأن العين عنده أنصع الحروف. (٢) وذكر الصاحب بن عباد (ت ٣٨٥ هـ/٩٩٥م) أن الهمزة والهاء وإن كان لهما التقدم في المخرج على أخواتهما من الحروف الحلقية، فإن الخليل عدل عن الابتداء بهما ؛ لأن

(١) السيوطي، جلال الدين،(ت٩١١هـ/١٥٠٥ م) **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**،تحقيق:محمد أبو الفضل وآخرين، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت ١٩٩٢م،ج١ ص٩٠.

(٢) السامرائي، إبراهيم، **الإبداع والمحاكاة في كتاب العين**،، دار الكرمل، عمان ٢٠٠١م،ص٨١.

الهمزة مهتوتة مضغوطة فإذا رُفِّه عنها لانت فصارت ياء أو واواً أو ألفاً، وهذه طريقة تخالف الحروف الصحيحة. ثم إذا تسلط عليها من نقل الحركات والانقلاب والحذف مثل ما يتسلط على حروف العلة أو أكثر حتى عدت من جملتها، والهاء فيها هتّةٌ وخفاء وتبدل من الهمزة وتشركها [(١)].

وورد في مقدمة العين أن الخليل أعمل فكره في أن يبتدئ تأليف العين على الطريقة الألف بائية أ ب ت ث، ولكنه وجد حرف الألف معتلاً فلما فاته كره أن يبتدئ بالثاني وهو الباء، فدبر ونظر إلى الحروف كلها وذاقها فوجد مخرج الكلام كله من الحلق فصيَّر أولاها بالابتداء أدخل حرف منه في الحلق[(٢)].

**٢ - سبب تأليفه**

لقد كان الخليل في زمن ليس فيه معجم للعربية، و كانت العربية لغة دين يدخل الناس فيه أفواجا من كل عرق وجنس وثقافة، وكان المجتمع العربي الذي يقود الحضارة الجديدة والدين الجديد مشغولا بالفتوحات الإسلامية، ورد الفتن والحملات الخارجية، و تثبيت الاستقرار والولاء للدين والدولة على صعيد الجبهة الداخلية، ولا ريب أن تكون هذه القضايا الأساسية محتلة الترتيب الأول في قائمة الأولويات عند الخلفاء والأمراء والعلماء مدة من الزمن غير قصيرة، وكانت جهود الباحثين والعلماء تتركز على المباحث و الموضوعات التي لها صلة مباشرة بالقرآن والحديث، ولم يكن أحد يفكر ــ فيما يبدو حينذاك ــ بأن تكون هناك حاجة علمية للعرب يوما ما لكتاب يرجعون إليه لمعرفة معاني ألفاظ لغتهم، لأن اللغة العربية كانت بشكل عام في متناول جميع العرب الذين يقوم أمر الدولة والدين على أكتافهم، ولكن الخليل بن أحمد لم يكن ليخفى عليه أن العربية ستتأثر بما كان يحدث من تغيرات اجتماعية وفكرية واقتصادية تحدث على نحو سريع على الساحة العربية برمتها، فأدرك أنه لابد من وضع كتاب يجمع اللغة التي تفرق أهلها في الأمصار، ومات منهم من مات في الغربة والجهاد مرابطاً أو شهيداً، وانكفأ من العرب الفصحاء من انكفأ في البوادي على نفسه بعيدا عن الأمصار فلم يؤثر أو يتأثر، وزحف قسم آخر من أهل البادية إلى الأمصار والحواضر طلبا لحياة أفضل فيها، فضاعت لغتهم وفصاحتهم، وأخذ قسم كبير من أبناء الخلفاء والأمراء يفقد لغته كونهم أبناء جوارٍ وأعجميات، وأخذ غير العرب يزيدون عددا وشأنا، والعرب على حالهم إن لم ينقصوا فلم يزيدوا؛ فهم مادة الجيوش الفاتحة وقبائلهم تهاجر وتنزح إلى الدول المفتوحة لأسباب مختلفة، وسيل الداخلين في الإسلام من الأمم والشعوب الأجنبية لم يتوقف،

(١) الصاحب بن عباد، (ت٣٨٥هــ /٩٩٥م) **معجم المحيط في اللغة**، تحقيق محمد آل ياسين، عالم الكتب، القاهرة، ص ٦٤.

(٢) الفراهيدي، الخليل بن أحمد،(ت ١٧٥هــ/٧٩١م) **معجم العين**، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ط٢ انتشارات أسوة، طهران (١٤٢٥هــ/ ٢٠٠٤م)، ج٣، ص٤١.

فكانت هذه الأسباب كلها أو بعضها ــ على الأقل ــ في بال الخليل عندما فكر في تأليف معجم العين. فأراد الخليل من هذا الكتاب أن يستوعب فيه كلام العرب الواضح والغريب كما ذكر في مقدمة العين[١].

**٣ -مصادره**

المعاجم اللغوية كتب تؤلف لتضم ألفاظ اللغات، وجمع ألفاظ اللغة وحصرها في كتاب مع الشرح والتفسير والاستشهاد أمر صعب لا يقدر عليه إلا قلة من العلماء، الذين لهم شغف بهذا النوع من الكتب، وعندهم قدرة علمية عالية وكفاءة فنية تمكنهم من القيام بهذا النوع من المؤلفات، حتى يتمكنوا من الوصول إلى المفردات والألفاظ التي يريدون أن يضمها المعجم الذي يؤلفونه. وللعلماء قديما وحديثا طرق متعددة في جمع ألفاظ اللغة، منها:

الرجوع إلى النصوص اللغوية الحية المستخدمة من قبل المتكلمين بهذه اللغة، عن طريق الرواة اللغويين، أو عن طريق الباحث نفسه، أو تلاميذه ومساعديه. وقد كان واضعو المعاجم العربية يعتمدون على الرواة والأعراب الفصحاء في جمع قسم كبير من مفردات معاجمهم، وكان بعضهم يذهب بنفسه إلى البادية؛ لكي يجمع اللغة من أهلها مباشرة، ولكن الطريقة العربية في جمع مفردات المعاجم كانت انتقائية؛لأنها تحصر أخذ الألفاظ في لهجات تراها فصيحة وترفض أخذها من سائر اللهجات التي تراها غير فصيحة، أو تأخذ من اللغة الفصحى، وتهمل الأخذ من غيرها، وهي بهذا تخالف الطريقة المعجمية الحديثة التي تأخذ المفردات من كل المستويات اللغوية: عامية وفصيحة بلا فرق، إن لم تكن تفضل الأخذ من النصوص العامية لواقعيتها وحداثتها.

ومن الطرق الأخرى في تجميع ألفاظ المعاجم: الرجوع إلى مؤلفات العلماء السابقين، أو المعاصرين الذين لهم مصنفات لغوية أو كتب تضم ألفاظ اللغة ومفرداتها، وقد اعتمد واضعو المعاجم العربية على معاجم من سبقوهم ولم يضيفوا إليها في جانب المادة اللغوية إلا القليل من الكلمات أو الشواهد والأمثلة وبعض التفسيرات الإضافية أو التصحيحات. ولما وضع الخليل معجمه لم يجد أمامه معجما للغة العربية فكل ما كان مكتوبا من مفردات اللغة كان على شكل رسائل ومباحث تعنى ببعض الألفاظ الغريبة التي وردت في القرآن والحديث أو تلك التي تتعلق ببعض الموضوعات، ومن بينها: غريب القرآن، واللغات في القرآن لابن عباس (ت٦٨هـ /٦٨٧م)، وكتاب الهمز لعبد الله بن إسحق الحضرمي (ت ١١٧هـ/٧٣٥م) وكتاب الحشرات لأبي خيرة

---

(١) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **معجم العين**، ص ٥٥

الأعرابي {أستاذ أبي عمرو بن العلاء ت١٥٤هـ/٧٧٠م}، ولأبي خيرة كتاب آخر في الصفات[١]. ووضع عيسى بن عمر (ت ١٤٩ هـ/٧٦٦م) كتابي الجامع والإكمال في النحو قبل كتاب سيبويه تلميذ الخليل. وهناك مؤلفات لشرح معاني القرآن وبيان قضاياه اللغوية والنحوية والصرفية وأول من نقل خبر وضعه مؤلفاً في هذا واصل بن عطاء (ت ١٣١هـ/٧٤٨م ) ، وأبو سعيد أبان بن تغلب بن رباح البكري (ت١٤١هـ/٧٥٨م) ثم يونس بن حبيب (ت١٨٢هـ /٧٨٩م) [٢].

وطرق العلماء لأخذ اللغة، هي:

الذهاب إلى البادية للسماع من الأعراب والتلقي عنهم مباشرة، ومجيء الأعراب إلى الأمصار حيث يقيم العلماء ويسمى هذا بالوفادة، والأخذ عن الشيخ بطريقة من الطرق بسماعهم أو القراءة عليهم أو الإجازة منهم أو المكاتبة. وهناك طريقة الوجادة وهي أن يقول الباحث وجدت كذا، وجدته قال كذا الخ[٣]. ويظهر من العين أن الخليل كان يروي عن الأعراب مثل: عرَّام كما في مادة (بضْع) ومادة (خمع) ومادة (خرق) ومادة ( عهج) ومادة (عثج ) ومادة (عنص) ، وعن زائدة كما في مادة (دهع ) ومادة (عهق) و ( قعث ) ، و عن رافع كما في مادة (ثعلب) ، وعن أبي ليلى كما في مادة (بعص) ، وأحيانا ينسب إلى أعرابي دون أن يسميه كما في مادة (ثقف)، وفي العين ذكر لثلاثة عشر من الأعراب لم يعرف عنهم إلا القليل في كتب الأعراب كما ذكر إبراهيم السامرائي محقق العين بالاشتراك مع مهدي المخزومي[٤]. وتذكر بعض الدراسات أن معجم العين تضمن نقولاً عن عرَّام تزيد عن خمسين مرة، وعن زائدة تزيد عن أربعة وخمسين مرة، وعن الضرير ثلاثا وثلاثين مرة، وهناك نقول عن الحسن البصري (ت١١٠هـ /٧٢٨م) وأبي الدقيش وأبي خيرة وغيرهم[٥].

ويبدو من بعض الروايات أنه كان يعرض على هؤلاء الرواة ما يريد تدوينه، و كان من بين تلاميذه من يساعده في هذا الأمر بعض المرات. وقد أخذ الخليل عن أبي عمرو بن العلاء (١٥٤هـ/٧٧٠م)، شيخ العربية وأكثر العلماء معرفة بلغات العرب، وأخذ عن عيسى بن عمر الثقفي (١٤٨هـ/٦٧٧م) ، فهو تلقى العلم في البصرة التي قدم إليها فتى صغيراً من وطنه عمان

---

(١) آل ياسين، محمد حسين، **الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث الهجري**،ط١، دار مكتبة الحياة،بيروت، ١٩٨٠ م، ص٨٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص١٠٣.

(٣) السيوطي، **المزهر ج١**،ص١٤٤.

(٤) السامرائي، إبراهيم، **الإبداع والمحاكاة في حكاية كتاب العين**، ص١٩١.

(٥) **المصدر السابق**،١٧٠.

على أيدي كبار العلماء فيها[١]، وجالس الأعراب في مضاربهم، وأخذ عن أبي مهدية وأبي طفيلة وأبي البيداء، وأبي خيرة، وأبي مالك وأبي الدقيش[٢]. ولاشك أن الخليل ذهب إلى مضارب بعض القبائل ليجمع منها اللغة.

وقد تضمن العين نقولاً عن بعض الصحابة، مثل: علي بن أبي طالب كما في مادة (حوى) وعبد الله ابن مسعود كما في مادة (حضن) وعن عائشة بنت أبي بكر أم المؤمنين، في مادة (رحض) وعن الحسن البصري في مادة (جلو) و (خطف) وعن الحجاج كما في مادة (رتع) وعن أبي الأسود كما في مادة (بظو) وعن أبي عمرو بن العلاء في مادة (حير) وفي (بدء، وبدو).

وإجمالا يمكن القول إن الخليل اعتمد في وضع مادة العين على السماع المباشر من العرب الفصحاء الذين ارتحل إلى مضاربهم في بوادي الحجاز ونجد وتهامة، وسمع من شيوخه وعلماء عصره وأخذ عنهم ما أخذ من لغات العرب وأشعارهم وحكمهم وأمثالهم.

## المبحث الأول: الأسس الرئيسة لكتاب العين

### الأساس الأول: الترتيب الصوتي

اهتدى الخليل بن أحمد إلى طريقة جديدة في ترتيب حروف العربية لم تعهدها العرب من قبل، معتمداً في هذا على خبرته الشخصية ومواهبه الفريدة في تذوق الأصوات والحروف، فقد عرض حروف الهجاء على أعضاء جهاز النطق لديه، وقاسها حرفا حرفا، فعرف مدارجها ومخارجها وصفاتها، ورأى أنها تبدأ من أقصى الحلق صاعدة إلى أعلى الفم حتى الشفتين، ثم جعل الحروف في مجموعات، بناء على مابين كل مجموعة من تقارب وتشابه.

ذكر الصاحب بن عباد (ت٣٨٥هـ/٩٩٥م) في معجمه المحيط في اللغة أن الخليل لما هم بجمع كلام العرب أجال فكره فيما يبني عليه كتابه ويدير عليه أبوابه فنظر في الحروف كلها وذاقها ووجد مخرج الكلام كله من الحلق[٣].

و طريقة الخليل في ترتيب الأصوات، هي: ع ح هـ خ غ /ق ك /ج ش ض /ص س ز / ط د ت/ ظ ذ ث /ر ل ن /ف ب م / و ا ى همزة[٤].

بدأ الخليل الخطوة الأساسية الأولى لتأليف معجم العين بإيجاد هذا الترتيب الذي يقوم على أساس

---

(١) أحمد، عبد السميع محمد، **المعاجم العربية: دراسة تحليلية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ص١٩.

(٢) أبو الطيب اللغوي، عبد الواحد بن علي(٣٥١هـ/٩٦٢م) **مراتب النحويين**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،ص ٣٩ ـ ٤٠

(٣) الصاحب بن عباد، **المحيط في اللغة**، ص٦٠.

(٤) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٥٤.

مخارج الحروف وهو ترتيب علمي للحروف العربية، يختلف عن طريقة (أ، ب، ت، ث، ) التي وضعها نصر بن عاصم على أساس تشابه الحروف في الشكل من غير أساس علمي، وطريقة (أبجد هوز) التي هي في الأصل مأخوذة من لغة غير عربية ليس فيها قسم من الحروف العربية، وكأن الخليل قد أراد بهذا العمل أن يرد الاعتبار للغة العربية وللعرب بإيجاده طريقة جديدة لترتيب الحروف العربية مستمدة من العربية نفسها ومبنية على أساس علمي.

وقد تأثر كثير من واضعي المعاجم العربية القديمة بالخليل وساروا على نهجه في تأليف معاجمهم، فابن دريد (ت ٣٢١هـ/٩٣٢م) في الجمهرة أخذ من الخليل نظام التقليبات و تقسيم الكلمات إلى أبنية ثنائية وثلاثية ورباعية وخماسية، ولكنه خالفه في اتباع الترتيب العادي الألف بائي عند تقسيم الكتاب إلى أبواب، و عند البحث عن الألفاظ فيه، فقد رأى أن ترتيب نصر بن عاصم أسهل على الناس من ترتيب الخليل. ووضع أبو على القالي (ت ٣٥٦هـ/٩٦٦م) معجم البارع على نحو قريب من منهج الخليل، ولكنه وضع الأحرف الذلقية (ل ر ن) في الترتيب قبل الأحرف اللثوية (ظ ذ ث) وقدم الراء على اللام. ووضع الأحرف النطعية (ط د ت) قبل الحرف الأسلية (ص س ز) وقدم الزاي على السين. وبدأ ترتيبه بالهاء ثم الحاء ثم العين في المرتبة الثالثة. وقدم الضاد على الجيم والشين، وسار على نحو ما سار عليه الخليل في الأبنية بشكل عام.

ووضع أبو منصور الأزهري (ت ٣٧٠هـ /٩٨٠م) معجمه تهذيب اللغة ولم يخالف الخليل في ترتيب الحروف على أساس المخارج على الرغم مما عرف عنه من تحامل شديد على العين. ووضع ابن سيده الأندلسي (ت٤٨٥هـ/١٠٩٢م) معجمه المحكم والمحيط الأعظم، و قد اقتفى أثر الخليل في العين من حيث الأبنية ومن حيث الترتيب القائم على المخارج. فكل هذه المعاجم تأثرت بالعين، ولم تخالفه إلا في أمور غير أساسية : كاختيار ابن دريد الترتيب الهجائي العادي لسهولته وشيوعه، ومخالفة بعض هذه المعاجم ما عليه العين في بعض مسائل تقسيم الأبنية، وبعض الزيادات والاستدراكات.

ويلاحظ هنا أن الخليل وزع الأصوات على مخارجها ونسب كلاً منها إلى حيز معين في جهاز النطق، ولكنه لم يفعل هذا مع الألف والياء والواو والهمزة، فلم يربطها بمخرج من هذه المخارج ولم ينسبها إلى أي منها، وإنما نسبها إلى الهواء. حينما قال: في العربية تسعة وعشرون حرفاً صحاحاً، لها أحياز ومخارج، منها أربعة أحرف جُوفٌ، وهي الواو والياء والألف اللينة والهمزة، وسميت جوفاً لأنها تخرج من الجوف فلا تقع على مدرجة من مدارج اللسان أو الحلق أو مدرجة اللهاة، إنما هي هوائية[1].

(١) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٤٩.

ومن الواضح أن الخليل قام بوضع هذه الأصوات في حيز واحد ونعتها بالهوائية بعد أن نظر إلى أهم خاصية موجودة فيها وهي حرية مرور الهواء أثناء النطق بها، فلا عائق يقف في طريقها ولا يمنع هواءها شيء، وإذا كان لابد من نعتها فنعتها بالهوائية أمر مُسوَّغ بناء على كيفية مرور الهواء عند النطق بها. وهذا لا يتناقض مع ما قرره المعاصرون من أن الحركات تعتمد على أوضاع اللسان وشكله عند النطق بها، فالحركات تتميز عن الصوامت بناء على أساس كيفية مرور الهواء. ولكن وضع الهمزة مع الألف والياء والواو ونسبتها إلى الهواء ليس صحيحاً إلا عند تسهيلها؛ فالهمزة عند تحقيقها تخرج من الحنجرة ولا تكون حينذاك هوائية(١).

والواضح من ترتيب الخليل للحروف على المخارج كما جاء في العين أن فيه تداخلاً بين الهمزة والألف بسبب ما بينهما من تشابهٍ وقرب، و أنه لا يميز بين الياء التي تكون صوتا صامتاً و الياء التي تكون كسرة طويلة. ومن المؤكد أن سيبويه (ت١٨٠هـ/٧٩٦م) لم يكن ليفوته مثل هذا اللبس والتداخل الذي وقع في العين فيما يتعلق بترتيب الهمزة والألف والياء والواو، فوضع ترتيباً للحروف على أساس المخارج، عندما تناولها في باب الإدغام من الكتاب، و خالف شيخه في بعض الجوانب من ترتيب الحروف العربية على أساس مخارجها، ومن أهم ما خالف فيه شيخه الخليل: أنه جعل الواو بعد الباء والميم في الترتيب، وقال: إن مخرجه من بين الشفتين مع كل من الباء والميم. وقرر أن الياء من وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى في حيز الجيم والشين، وبدأ ترتيبه بالهمزة، ثم الألف ثم الهاء وهي من أقصى الحلق(٢). ومخالفة سيبويه للخليل في مثل هذه المسائل لا تعني بالضرورة أن الترتيب الذي جاء في كتاب العين لا يمثل ترتيب الخليل بدقة وأن الذي يمثل ترتيب الخليل هو الترتيب الذي في الكتاب لسيبويه ؛ لأن سيبويه تلميذ الخليل وناقل علمه، ففي هذا القول تجاوز لبعض الحقائق التي لا يختلف فيها الدارسون، وأولها أن سيبويه علم كبير من أعلام الدراسات اللغوية في العربية وأحد أشهر علمائها على الإطلاق، ومن كان في علم سيبويه فلا بد أن يكون له من الآراء والاجتهادات العلمية التي تميزه عن غيره، وفي كتب النحاة أمثلة كثيرة على مخالفة التلاميذ لأشياخهم في مسائل وأبواب ، وما خالف فيه سيبويه شيخه الخليل في النحو له مواضع في الكتاب(٣). ويظهر من هذه المواضع أن سيبويه خالف الخليل في مسائل عدة، وليس في الترتيب الصوتي للحروف العربية فقط.

ومن جهة أخرى فإن الخليل لما بدأ معجمه بالعين لم يكن يغيب عنه أن الهمزة تسبقها في

---

(١) بشر، كمال محمد، **علم الأصوات**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٥٧.

(٢) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر البصري (١٤٠هـ/٧٥٦م)،**الكتاب**، ج٤، ص٤٣١ - ٤٣٣.

(٣) انظر: سيبويه، **الكتاب**، ٤٣٧/١، ١٦٢/٢ -١٦٤، ٣٥٧،، ٤٠٠، ٥/٣، ٩٧، ١٢٨ -١٢٩.

المخرج كما قرر هذا حين قال: وأما الهمزة فمخرجها من أقصى الحلق لكنها مهتوتة مضغوطة إذا رُفِّهَ عنها لانت فصارت الياء والواو والألف عن غير طريقة الحروف الصحاح[1]. ولهذا لم يبدأ معجمه بحرف الهمزة ؛لأنها صوت معرض للتغيرات مثل الحذف و التسهيل والهاء صوت مهموس خفي فيها هتَّةٌ، و هي تبدل من الهمزة. و قد يعود الفرق بين الخليل وسيبويه في ترتيب الحروف على أساس المخارج إلى أن الخليل كان يريد وضع ترتيب لمعجمه فاختار أن يبدأه بالعين لسبب فني، وسيبويه لم يكن يريد تأليف معجم وإنما نظر إلى العين نظرة صوتية محضة بعيداً عن الاعتبارات الفنية التي كانت عند الخليل حينما وضع حرف العين قبل جميع الحروف وسمى بها معجمه.

إن ما قام به الخليل في وضع العين يمثل جهداً علمياً أصيلاً بكل المقاييس، ولا يضيره أبداً زعم من زعم بأنه أخذ فكرته من الهنود وطبقها على العربية، فما في العين من أصالة علمية كبيرة، وما للخليل من جهود علمية أصيلة مبتكرة في العروض والقوافي و الترقيم والنحو والصرف وضبط الكتابة العربية نطقاً وكتابةً يثبت عبقريته الفذة وذكاءه الخارق في اللغة العربية وعلومها، ثم إن فترة النشاط المعجمي الكبير للهنود كانت في القرن الثاني عشر، أي أنها، جاءت بعد أن ألف العرب معاجمهم وأولها العين للخليل، و لم يكن للهنود نظام مثالي يحتذى في وضع المعاجم؛ لأن المعاجم عندهم وضعت لتحفظ غيبا، وصيغت صياغة شعرية لتسهيل الحفظ،، وما كانت تسمى معاجم، ولم تظهر لهم معاجم بالمعنى العلمي إلا في وقت متأخر، و المعجم العربي منذ نشأته كان يهدف إلى تسجيل المادة اللغوية بطريقة منظمة، وهو بهذا يختلف عن كل المعاجم الأولى للأمم الأخرى، التي كان هدفها شرح الكلمات النادرة أو الصعبة.

وترتيب الخليل مختلف عن ترتيب الهنود بشكل كبير، فالخليل بدأ بالسواكن، والترتيب الهندي بدأ بالعلل، وفي الترتيب الهندي وضعت أصوات الصفير في آخر الحروف السواكن، وما يقابلها من أصوات الصفير في ترتيب الخليل جاءت وسط الترتيب، والياء، والراء، واللام عندهم من أشباه أصوات العلة، وجاءت متتالية على النحو السابق، والياء حرف علة في ترتيب الخليل، ومفصولة عن اللام والراء، فلا تطابق بين الترتيب الخليلي للأصوات وبين ترتيب الهنود لأصوات لغتهم[2].

ولا دليل على أن الخليل كان يعرف الهندية، أو أنه سافر إلى الهند، أو اتصل بتراثهم، فقد هاجر من عمان إلى البصرة وهو فتى صغير، لا يمكن لمثله أن يكون قد اطلع على طريقة الهنود في ترتيب أصوات لغتهم، هذا لو افترضنا جدلا أن القرب الجغرافي لبلده عمان، يمكن أن يساعد على

(١) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٤٩.

(٢) مختار، أحمد عمر، **البحث اللغوي عند العرب**، ط٨، عالم الكتب القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٣٤٣ – ٣٤٥.

هذا.

ومن جهة أخرى لم يثبت أن العرب قد ترجموا علوم الهنود في زمن الخليل، ولم يثبت من مقارنة عمل الخليل بعمل الهنود أنه نقل منهم، أو أن عمله مطابق لعملهم، وإنما هناك تشابه بعيد في الاعتماد على المخارج في ترتيب الأصوات، لا يمكن الاعتماد عليه في إثبات التأثر والتأثير بين الخليل والهنود، وليس هناك احتمال لوجود تأثير هندي على العرب في تأليف المعاجم، فلا يصح أن يعتمد على السبق الزمني في إثبات التأثر، فالعقل البشري واحد في أي بقعة من العالم، وما يهتدي إليه شخص هنا قد يهتدي إليه آخر هناك دون أن يعرف أحدهما عن الآخر شيئا، ولذا يتشابه العملان وقد يتطابقان، ويكون كل منهما أصيلا ومبتكرا[١].

والحق أن الاختراعات والابتكارات، وليدة الحاجة للتطور، الذي لابد منه لاستمرار الحياة وتقدمها، وقد نشأت العلوم العربية في ظل الحاجات الملحة التي فرضتها المتغيرات الكثيرة التي طرأت على حياة الإنسان العربي الذي أصبح صانعا للحضارة وقائدا لركبها بعد أن جاء الرسول محمد ــ صلى الله عليه وسلم ــ من أمته، و نزل القرآن بلغته، وكان الخلفاء وقادة الدولة، ورجالاتها من العرب المؤمنين بضرورة بناء الدولة وتطويرها. فلم تنزل العلوم المختلفة، والابتكارات الكثيرة التي ظهرت في الحضارة العربية الإسلامية، بمظلة يونانية ولا سريانية[٢].

**الأساس الثاني: - اعتبار الأبنية**

إن ما أتى به الخليل في العين يثبت بجلاء عبقريته وذكاءه الشديدين، فقد أيقن بأن جمع ألفاظ لغة لم تجمع من قبله، أمر غير ممكن بالطرق العادية المألوفة، لأن أهل هذه اللغة منتشرون في الأمصار والبلدان، وهم متفرقون في مساحات شاسعة من آسيا وإفريقيا، وبعض أماكن أوربا.

فكان لزاما عليه التفكير بوسيلة تمكنه من جمع اللغة، فكان أول ما لاحظ في هذا أن مواد اللغة العربية محصورة في أربعة أبنية، أو أربعة أصناف، صنف مكون من كلمات تتكون من حرفين أصليين، وصنف مكون من كلمات مكونة من ثلاثة حروف، وصنف مكون من كلمات تتكون من أربعة، وصنف مكون من كلمات مكونة من خمسة حروف، ولا تزيد، وما زاد على ذلك فهو من الحروف الزائدة، ولا يخرج عن الأبنية الأربعة.

قال الخليل في مقدمة العين: كلام العرب مبنيٌّ على الثنائي، والثلاثي، والرباعي، والخماسي، فالثنائي على حرفين نحو: قد، لم، هل، لو، بل، ونحوه. والثلاثي من الفعال نحو قولك:

---

(١) مختار، أحمد عمر، **البحث اللغوي عند العرب**، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٨م، ص٣٤٢.

(٢) حمودي، هادي حسن، **الخليل وكتاب العين**، خدمات الإعلان السريع، مسقط، ١٩٩٤م، ص٧٤.

ضرب، خرج، دخل، مبني على ثلاثة أحرف. والرباعي من الأفعال نحو: دحرج، همْلَجَ، قرطسَ، مبني على أربعة أحرف. والرباعي من الأسماء مثل: عبقر، وعقرب، وجندب. والخماسي من الأفعال نحو: اسحَنْكك، و اسحنكل، واقشعرَّ، واسبكرَّ، مبني على خمسة أحرف. ومن الأسماء الخماسية: سفرجل، وهمَرْجل، وشمرْدل، وكنْهَبَل، وقرعَبَل، وعَقَنْقَل، وقَبَعثر. ثم قال: وليس للعرب بناء في الأسماء ولا في الأفعال يتكون من أكثر من خمسة أحرف، فمهما وجدت زيادة على خمسة أحرف في فعل أو في اسم، فاعلم أنها زائدة على البناء وليست من أصل الكلمة[1]. وهذه الأبنية موزعة على الأبواب كما يلي:

**العين**: من الثنائي٢٠ بابا، ومن الثلاثي ١٨٤ بابا، ومن الرباعي ٢٧٩ كلمة، ومن الخماسي٢٣ كلمة. **الحاء**: فيه من الثنائي ١٥ بابا، ومن الثلاثي ١٤٩بابا، ومن الرباعي ١٥باباً تضم ١١٧ كلمة، ومن الخماسي ٩ كلمات. **والهاء**: فيه من الثنائي بابا ١٨، ومن الثلاثي ١٢٧، ومن الرباعي١٣١ كلمة، ومن الخماسي ٧ كلمات. **الخاء**: فيه من الثنائي ١٦ بابا، ومن الثلاثي ١٢١ بابا، ومن الرباعي ١٣ باباً تضم ٨٠ كلمة، ومن الخماسي٣كلمات. الغين: فيه من الثنائي ١٧ بابا، ومن الثلاثي ٩٦ بابا، ولا رباعي أو خماسي. **القاف**: فيه من الثنائي ١٧ بابا، ومن الثلاثي ١٠١ باب، ومن الرباعي ١٣، تضم١٠١ كلمة، ومن الخماسي ٩ كلمات. **الكاف**: فيه من الثنائي ١٧ بابا، ومن الثلاثي ٨٥ بابا، ومن الرباعي ١٠ أبواب تضم ٣٨ كلمة، ومن الخماسي كلمة واحدة.

**الجيم** : فيه من الثنائي ١٣ بابا، ومن الثلاثي ٧٤ بابا، ومن الرباعي ٤٤ كلمة، ومن الخماسي ٣ كلمات. **الشين**: فيه من الثنائي١٦ بابا، ومن الثلاثي ٦٣ بابا، ومن الرباعي ٥٩ كلمة، ومن الخماسي٣ كلمات. **الضاد**: وفيه من الثنائي ٨ أبواب، ومن الثلاثي ٣١ بابا، ومن الرباعي١٢ كلمة، ولا خماسي. **الصاد**: وفيه من الثنائي ٨ أبواب، ومن الثلاثي ٣١ بابا، ومن الرباعي ١٢ كلمة. **السين**: وفيه من الثنائي ٩أبواب، ومن الثلاثي ٤ أبواب، ومن الرباعي ٤٣ كلمة، ومن الخماسي ٣ كلمات. **الزاي**: فيه ٧ أبواب من الثنائي، و٢٦ بابا من الثلاثي، وبابان من الرباعي يضمان ٧ كلمات، و٣ كلمات من الخماسي. **الطاء**: فيه من الثنائي ٧ أبواب، ومن الثلاثي ٣٠ بابا، ومن الرباعي١١ كلمة، ولا خماسي. **الدال**: وفيه من الثنائي ٧ أبواب، ومن الثلاثي٢٧ بابا، ومن الرباعي ٤ كلمات. **التاء**: وفيه من الثنائي ٦ أبواب، ومن الثلاثي ٢٣ بابا، ومن الرباعي كلمة واحدة، و لا خماسي. **الظاء**: وفيه من الثنائي ٦ أبواب، ومن الثلاثي ١٤ بابا، ولا رباعي أو خماسي. **الذال**: وفيه من الثنائي ٦أبواب، ومن الثلاثي ١٨بابا، ومن الرباعي كلمتان، ولا خماسي.

(١) مختار، أحمد عمر، **منهج البحث العلمي عند العرب**، ص١٨٥. الخليل بن أحمد، **معجم العين**، ٤٢ــ ٤٤.

**الثاء**: وفيه من الثنائي ٦ أبواب، ومن الثلاثي ١٧ بابا، ومن الرباعي كلمتان، ولا خماسي. **الراء**: وفيه من الثنائي ٤ أبواب، ومن الثلاثي ٢٤ بابا، و لا رباعي أو خماسي. **اللام**: وفيه من الثنائي ٣ أبواب، ومن الثلاثي ١٠أبواب، ولا رباعي أو خماسي. **النون**: وفيه من الثنائي ٣ أبواب، ومن الثلاثي٥ أبواب، ولا رباعي أو خماسي. **الفاء**: ٣ كلمات من اللفيف. **الباء** : وفيه باب واحد من اللفيف يضم ١٢ كلمة. **الميم**: وفيه باب واحد من اللفيف يضم ١٥ كلمة. **باب الحروف المعتلة** : وفيه باب واحد يضم ١٢ كلمة، وهو آخر باب في معجم العين. فالعين كتاب صرفي من جهة تركيزه على أبنية الألفاظ وتقسيمها في المعجم على أساس الأبنية.

**الأساس الثالث: نظام التقليبات**

أدرك الخليل بعقله الكبير أن تغيير ترتيب حروف هذه الأبنية الأربعة وتقليبها يعطينا الأوجه المحتملة لكل بناء بشكل دقيق، فالبناء الثنائي إذا قمت بتغيير ترتيب حرفيه مكان بعضهما، تحصل منه على كلمتين، فكلمة قد، تعطيك دق، وعد تعطيك دع، والبناء الثلاثي يعطيك ست كلمات إذا غيرت ترتيب حروفه الأصلية، فالمادة: ع ب د تعطينا : عبد، وعدب، ودعب، ودبع، وبعد، وبدع. والبناء الرباعي إذا غيرت ترتيب حروفه الأصلية يعطي أربعة وعشرين وجهاً، والبناء الخماسي يعطي مئة وعشرين وجهاً إذا غير ترتيب حروفه. و بهذه الطريقة التي ابتكرها الخليل بن أحمد استطاع حصر ألفاظ اللغة حصرا يشهد له بالعبقرية والذكاء الخارق.

وقد قام ابن دريد في الجمهرة بتوضيح نظام التقليبات قائلاً: إذا أردت أن تستقصي من كلام العرب ما كان على حرفين مما تكلموا به أو رغبوا عنه مما يأتلف أو لا يأتلف فانظر إلى الحروف المعجمة، وهي ثمانية وعشرون حرفاً، فاضرب بعضها في بعض تبلغ سبعمائة وأربعة وثمانين حرفاً، فإذا أزوجتهن حرفين حرفين صرن ثلاثمائة واثنتين وتسعين بناء، فإذا قلبت البناء الثنائي عاد إلى سبعمائة وأربعة وثمانين بناء، منها ثمانية وعشرون بناء مشتبهة الحرفين مثل هه، قلبه وغير قلبه لفظ واحد، ومنها ستمائة بناء صحيحة ليس فيها واو ولا ياء ولا همزة، يجمعها ثلاثمائة قبل القلب، ومنها مائة وخمسون بناء ثنائية ممزوجة بهذه الأحرف الثلاثة المعتلة الياء والواو والهمزة ويجمعها خمسة وسبعون بناء ثنائياً قبل القلب، ومنها ستة أبنية معتلة يجمعها ثلاثة أبنية قبل القلب، ومنها ثلاثة أبنية مضاعفة، وخمسة وعشرون بناء ثلاثياً صحاحاً مضاعفة، هذا عدة الثنائي المهمل والمستعمل.

وإذا أردت أن تؤلف الثلاثي فاضرب ثلاثة أحرف معتلات في التسعة الثنائية المعتلة فتصير سبعة وعشرين بناء ثلاثياً معتلاً. ثم تضرب الثلاثة المعتلات في مائة وخمسين بناءً، حرف منها صحيح وحرف منها معتل، فتصير أربعمائة وخمسين بناء ثلاثياً، حرفان منها معتلان وحرف

صحيح، ثم تضرب الثلاثة المعتلات في ستمائة بناء ثنائي صحيح الحرفين فتصير ألفا وثمانمائة بناء ثلاثي، حرفان منها صحيحان وحرف معتل، وتضرب خمسة وعشرين حرفاً صحيحاً في ستمائة بناء ثنائي صحيح الحروف فتصير خمسة عشر ألفاً وستمائة وخمسة وعشرين بناء ثلاثياً؛ فهذا ما يخرج من البناء الثلاثي. فإذا أردت أن تؤلف الرباعي فتضرب الثلاثة المعتلات في السبعة والعشرين بناء ثلاثياً، ثم تضرب في أربعمائة وخمسين، ثم في الألف والثمانمائة، ثم تضرب الخمسة والعشرين الصحاح في الخمسة عشر ألف بناء ثلاثي صحاح الحروف؛فما بلغ فهو عدد البنية الرباعية، وكذلك سبيل الخماسي الصحيح[1]. وتظهر العمليات الحسابية السابقة أن أبنية الثنائي تم إحصاؤها عن طريق ضرب الحروف ٢٨×٢٨=٧٨٤، لكن ينبغي إخراج الأحرف المتشابهة مثل الهاء مع الهاء فينقص منها ٢٨ حرفاً فتصبح ٧٥٦. وبعملية حسابية بسيطة فإن عدد الأبنية الثنائية تكون بضرب ٢٨×٢٧ =٧٥٦ بناء ثنائياً، والثلاثية٢٨ × ٢٧ × ٢٦ =١٩٦٥٦ بناء ثلاثياً. والرباعية ٢٨× ٢٧×٢٦ × ٢٥=٤٩١٤٠٠ بناء رباعياً. والخماسية ٢٨ × ٢٧×٢٦ × ٢٥×٢٤=١١٧٩٣٦٠٠ بناء خماسياً. ومجموع الأبنية كلها ثنائية وثلاثية ورباعية وخماسية مهملة ومستعملة من غير تكرار = ١٢٠٠٥٤١٢ بناء.

فقد أوحى للخليل ذهنه العبقري ونظره الحاذق وحسه الموسيقي وولعه بالرياضيات حصر ألفاظ اللغة العربية عبر هذه الطريقة الرياضية بحيث لا يشذ عنه منها لفظ، وقد اهتدى الخليل إلى طريقة يحصر بها أوزان الشعر العربي، وطريقة يحصر بها اللحون والأنغام[2]. إن الأفكار الأساسية التي قام عليها كتاب العين هي أفكار رياضية محضة فهو يقوم على فكرة استفراغ جميع التراكيب التي تشكلها الحروف الصامتة في اللغة العربية غير المزيدة: ثنائية، أو ثلاثية، أو رباعية أو خماسية. وهذا يسمى بقسمة التراكيب في الرياضيات الحديثة combinatoire.

وبهذا الصدد أكد الخليل أن الكلمة الثنائية تتصرف على وجهين، والثلاثية على ستة أوجه، والرباعية على أربعة وعشرين وجها،، وذلك أن حروفها وهي أربعة تضرب في وجوه الثلاثي الصحيح وهي ستة فتصير أربعة وعشرين وجها، يسجل منها المستعمل والمهمل يترك. والكلمة الخماسية تتصرف على مائة وعشرين وجها ؛وذلك أن حروفها وهي خمسة تضرب في وجوه الرباعي الصحيح وهي أربعة وعشرون وجها فتصير مائة وعشرين وجها، أكثرها يترك والقليل النادر منها يثبت. فالخليل بهذا العمل الرياضي اللغوي الفريد يعد ممن أقام أسس الجبر التركيبي بوضعه مفهوم ما يسمى العاملي، ورسم دائرة تمثل جميع احتمالات التركيب الثلاثي طرداً وعكساً،

(١) ابن دريد، أبو بكر محمد بن حسن(٣٢١هـ/٩٣٢م)، **جمهرة اللغة**، دار صادر، بيروت، ج٣، ص٥١٣.

(٢) آل ياسين، محمد حسين، **الدراسات اللغوية عند العرب حتى نهاية القرن الثالث**، ص٩٠.

وهذا يسمى حالياً بالزمرة الدائرية cyclic group [١].

وتظهر أهمية ما قام به الخليل في أنه كان يعلم أن حصر الأبنية في اللغة العربية، وحصر الصيغ النظرية المحتملة لهذه الأبنية، ما كان كافيا لتحقيق الهدف الذي يريده من تأليف كتاب العين، فما كان يخفى عليه أن قسما كبيرا من هذه الصيغ والكلمات التي توصل إليها من خلال طريقة التقليبات لم يكن مستعملا أو معروفا عند العرب، فوجد أن طريقة التقليبات التي اكتشفها تأتي بألفاظ كثيرة غير معروفة لم يستخدمها العرب، ولذلك كان عليه البحث عن حل لهذه المشكلة، فلم يجد أمامه إلا أحد طريقين، الأول: الذهاب إلى جميع أهل اللغة المنتشرين في مساحات واسعة من الأرض، ليسمع منهم ما يستخدمون من ألفاظ لكي يثبتها، وهذا أمر لا يستطيع فرد تحقيقه، بل هو أمر غير قابل للتحقيق على أرض الواقع. الأمر الآخر: الاكتفاء بمعرفته الشخصية، و الاعتماد على قدراته الذاتية، مع أنه ليس لفرد أن يحيط بكل ما في اللغة من ألفاظ، مهما كان متضلعاً من العربية، وعارفا بأشعار العرب وكلامها؛ ولذلك كان القدماء يرون أنه لا يحيط باللغة إلا نبي، وقد امتعض ابن فارس امتعاضا شديدا من عبارة وردت في آخر كتاب العين تقول: هذا آخر كلام العرب؛ لأنه يعتقد أن الإحاطة باللغة من خصوصية الأنبياء وحدهم، وعليه، لا يمكن أن يصدر قول كهذا من الخليل؛ فهو أورع وأتقى لله من أن يقول ذلك[٢]. ولعل ابن فارس لم يدرك أن الخليل ما كان يزعم أنه أو أن أحدًا غيره، كان يحيط باللغة العربية إحاطة شاملة، بحيث لا يفوته منها لفظ، أو شاهد، أو معنى، كلا، فليس هذا مما يمكن أن يعتقده الخليل أو يفكر به، وإنما قصده أن طريقته المبتكرة في التقليبات تقود إلى حصر ألفاظ اللغة، فهو لا يدعي معرفة جميع ألفاظ العربية، ولو كان كذلك ما سافر إلى البوادي ومضارب القبائل التي يعترف لها بالفصاحة، ولكنه كان يعتقد محقا أن منهجه في حصر ألفاظ اللغة العربية في أربعة أبنية وتقليب حروف كل بناء منها يؤدي إلى إحصاء رائع لهذه الألفاظ بطريقة فذة عجيبة لا يعرف لها نظير في غير منهجه الذي طبقه في العين.

ووضع الخليل بعض القواعد الصوتية للتمييز بين المهمل والمستعمل من ألفاظ اللغة العربية، فقد قرر في باب الثنائي المضاعف من العين أن العين والحاء لا تجتمعان في كلمة عربية واحدة لقرب مخرجيهما إلا أن يشتق فعلٌ من جمعٍ بين كلمتين مثل **حيَّ على** التي تصبح في الكلام **حيعلا،**

---

(١) التواتي بن التواتي، الخليل بن أحمد منظراً لغوياً وعنايته بالقراءات وتوجيهها النحوي، **مجلة المجمع الجزائري للغة العربية**، العدد الثاني، السنة الأولى، ذو القعدة ١٤٢٦هـ/ديسمبر ٢٠٠٥، ص١٥٣.

(٢) ابن فارس،(ت٣٩٥هـ/١٠٠٤م) **الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامه**، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٧م، ص٢٤.

فهي أصلا مأخوذة من حيَّ على الفلاح(١). والضاد مع الصاد لم تدخلا معاً في كلمة واحدة أصلية الحروف إلا في كلمة وضعت مثالاً لبعض حساب الجُمَّل(٢). ومما قال في هذا إذا وردت عليك الكلمة رباعية أو خماسية معرَّاة من حروف الذلَق أو الحروف الشفوية فهي كلمة محدثة مبتدعة ليست من كلام العرب لأنك لست واجداً خلل في النصّ كلمة رباعية أو خماسية إلا وفيها من الحروف الذلقية والشفوية حرفٌ أو اثنان أو أكثر(٣).

فقد استعان الخليل بهذه القواعد في التمييز بين الألفاظ التي تنتج عن نظام التقليب. وكذلك اعتمد الخليل على معرفته بكلام العرب وأشعارهم، واعتمد على السفر إلى مضارب بعض القبائل ليعرف منهم ما لم يكن يعرف. وبهذا يكون قد اتبع أفضل أسلوب ممكن يقوم به شخص للحكم على المستعمل والمهمل من ألفاظ اللغة العربية، وما قام به الخليل في هذا، هو الأقرب إلى الصواب، وهو جمعه بين الطريقتين: طريقة الاتصال بأهل اللغة العربية مباشرة، وطريقة الاعتماد على علمه الغزير بالعربية ومعرفته بآدابها وألفاظها.

**المبحث الثاني: منهجه في ترتيب الألفاظ**

**أولاً: الترتيب الخارجي لمعجم العين**

من المتعارف عليه في عمل المعاجم أن هناك نوعين من الترتيب لابد من مراعاتهما في ترتيب ألفاظ كل معجم، النوع الأول يعرف بالترتيب الخارجي، والنوع الآخر يعرف بالترتيب الداخلي، وفيما يتعلق بالنوع الأول وهو الترتيب الخارجي، فإنه يتعلق بترتيب ألفاظ المعجم كلها، وفقا لطريقة يختارها المؤلف، فقد يعتمد على الحرف الأخير من الكلمة، وقد يعتمد على الحرف الأول، وربما اتبع طريقة أخرى، وكان أمام الخليل ترتيب نصر ابن عاصم المعروف بالترتيب الألف بائي {أ ب ت ث ت ج ح خ إلخ} وترتيب (أبجد هوز) وهو ترتيب سامي فينيقي قديم استخدمه العرب بعد أن أضافوا إليه ما ليس فيه من حروفهم. ولكن الخليل لم يقبل الأخذ بأي منهما؛ لأنه رأى أنه لا يمكن أن يبتدئ التأليف من أول ألف {باء، تاء، ثاء، ... }، فالألف حرف معتل فلما فاته الحرف الأول كره أن يبتدئ بالثاني وهو الباء، فنظر وتدبر الحروف فوجد أن أولاها بالابتداء أدخل حرف منها إلى الحلق كونه يتعامل مع الحروف على أنها أصوات تخرج من جهاز النطق، فعمد إلى ترتيبها على أساس مخارجها. ومما حمله على هذا الترتيب المخرجي

(١) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٥٦ .

(٢) **المصدر السابق**، ص٥٨ .

(٣) **المصدر السابق**، ص٤٧.

للحروف أنه كان مولعا بتمييز الأصوات وتذوقها، وقد شعر بأنه جديرٌ بأن يأتي بترتيب مثل ترتيب نصر بن عاصم، وأفضل منه، فأعمل فكره واستغل عبقريته التي أبت عليه أن يكون تابعا مقلداً، فاهتدى إلى ترتيب الحروف العربية على أساس مخارجها[١]. وإذا قارن المرء بين طريقة نصر بن عاصم في ترتيب الحروف وطريقة الخليل بن أحمد يجد أن اتباع الخليل طريقة المخارج تقوم على أساس علمي منهجي مدروس، في حين أن طريقة نصر تقوم على أساس التشابه في الشكل الكتابي للحروف فما كان من الحروف مؤتلفا في الشكل والرمز وضعت إلى جنب بعضها، والحروف المنفردة في الرسم كالهاء والواو وضعت متأخرة. ولا أساس علمي أو منطقي لذلك.. ولذلك كان على الخليل أن يتبع طريقة لترتيب ألفاظ معجمه الترتيب الخارجي، والمشكلة أنه كان يواجه هذا الأمر، وليس أمامه خيارات كثيرة، أو نماذج لأعمال سابقة يمكنه أن يقتدي بها ويسترشد، أو يستفيد منها، ولو بالحد الأدنى من الفائدة على الأقل، فالرجل كان يقوم بعمل غير مسبوق، وعليه أن يبتدع طريقة من عنده ليرتب ألفاظ معجمه ترتيبا خارجيا على أساسها. وقد اهتدى الخليل إلى طريقة الترتيب الصوتي ؛ بمعنى أنه نظر إلى الكلمات بناء على أسبق حروفها مخرجا؛ وفقا للترتيب الصوتي الذي ابتكره، ثم رتبها على أساس أسبق حرف في كل منها، وليس على أساس أول حرف أو آخر حرف فيها. وقسم العين إلى أبواب بعدد حروف الهجاء الصحاح وهي عنده خمسة وعشرون حرفا، و أضاف إليها بابا خاصا بأحرف العلة، سماه باب اللفيف، وأول أبواب معجم العين للخليل، هو باب العين، ويضم باب العين الكلمات المستعملة التي تتألف من العين مع ما يليها، ويليه باب الحاء ويضم الكلمات المستعملة التي تتألف من الحاء مع ما يليها، ويليه باب الهاء ويضم الكلمات التي تتألف من الهاء مع ما يليها، ويليه باب الخاء، ويضم الكلمات التي تتكون من الخاء مع ما يليها، ثم باب الغين، ويضم الكلمات التي تتكون من الغين و ما يليها، وبباب الغين تنتهي مجموعة الحروف الحلقية، وهي تعادل نصف الكتاب من حيث الحجم، ثم انتقل إلى أصوات اللهاة وفيها حرفا القاف والكاف، وباب القاف يضم الكلمات التي تتكون من القاف مع ما يليها، وكذلك باب الكاف، ويستمر هكذا من باب إلى آخر حتى ينتهي إلى مدرجة الشفتين، وعنده فيها ثلاثة أحرف صحاح، هي الفاء و الباء، والميم، وأبواب هذه الحروف صغيرة جدا، لكونها تتضمن الكلمات التي تتألف منها مع ما يليها، و ما يليها قليل، فلا يلي الفاء إلا الباء، والميم، ولا يلي الباء إلا الميم، و لا يلي الميم حرف صامت، ولذا لم يبق منها إلا الكلمات التي تتألف منها مع أحرف العلة[٢]. حيث إنه كان يبدأ بكلمة من الثنائي فيترجم لها، ثم يقوم بتقليبها، ويترجم لمقلوبها، وهكذا

---

(١) الخطيب، عدنان، **المعجم العربي بين الماضي والحاضر**، مكتبة لبنان، ناشرون، ط١، بيروت ١٩٩٤، ص٢٩.

(٢) الفراهيدي، **معجم العين**، ص١٩ – ٢١.

يستمر في تناول الكلمات المكونة من البناء الثنائي، إلى أن ينتهي منها، ثم ينتقل إلى باب الثلاثي الصحيح، وهكذا يستمر إلى أن تنتهي الكلمات المبدوءة بالحرف الذي عقد عليه الباب مع ما يليها من الحروف، ثم ينتقل إلى الباب التالي إلى أن ينتهي من كلمات الباب، ولا يترجم إلا للكلمات المستعملة[(١)]. ودرج على هذا النحو في الترتيب الخارجي لألفاظ معجمه، وقد بقيت هذه الطريقة سائدة في صناعة المعاجم العربية لقرون، و سار عليها واضعو معاجم كبيرة ومشهورة جاءوا بعد الخليل.

**ثانياً- ترتيب الألفاظ في كل حرف على أساس الأبنية**

لم يكتف الخليل في العين بتقسيم كتابه إلى ستة وعشرين باباً أو قسما وفقاً لترتيب الحروف على أساس المخارج الذي وضعه مبتدئاً بحرف العين فالحاء فالهاء.. ومنتهياً بالميم، ثم حروف العلة التي جعلها معاً في آخر قسم من المعجم، وإنما جعل كلمات كل باب أو قسم من كتابه في أقسام ومجموعات على أساس حروفها الأصلية، فألفاظ حرف العين مقسمة إلى ستة أبواب هي باب الثنائي من العين، ثم باب الثلاثي من العين، ويضم الثلاثي الصحيح والثلاثي المعتل واللفيف، ثم باب الرباعي من العين، ثم باب الخماسي من العين، وألفاظ حرف السين مقسمة إلى ستة أبواب هي باب الثنائي من السين، وباب الثلاثي من السين بأنواعه الثلاثة، ثم باب الرباعي من السين، ثم باب الخماسي من السين. ولكن مع هذا، ينبغي الإشارة إلى أن هذا التقسيم لم يكن ممكنا تطبيقه في كل أبواب الحروف الستة والعشرين، فبعضها ليس فيه كلمات ثنائية مثل باب الفاء والميم والباء على سبيل المثال، وبعضها ليس فيه أبنية رباعية أو خماسية مثل باب الغين والظاء، واللام، و والنون، وبعضها ليس فيه ألفاظ خماسية مثل: باب الضاد، وباب الصاد، وباب الطاء، وباب الدال، وباب التاء، وباب الثاء، والذال. والأبواب التي وجدت فيها كل الأبنية هي: أبواب العين، والحاء، والهاء، والخاء، والقاف، والكاف، والجيم، والشين، والزاي.

وكان الخليل في كل بناء من هذه الأبنية يرتبها على أبواب داخل كل بناء منها وفقاً لترتيب الحروف الذي وضعه، فالثنائي من الحاء مقسم إلى١٥باباً، أولها باب الحاء مع الكاف ثم باب الحاء مع الجيم حتى باب الحاء مع الميم، في كل باب من هذه الأبواب من الثنائي يقوم بتقليب كلمات كل باب على وجهين، فباب الحاء مع الكاف إذا قلب يعطي حك وكح، وباب الحاء مع الجيم يعطي حج وجح. وهكذا يفعل في كل بناء ثنائي حتى ينتهي منها. وفي الأبنية الثلاثية يقوم بالطريقة نفسها، فبناء الثلاثي من الحاء يضم ١٤٩ باباً، تبدأ بالثلاثي الصحيح الذي أول باب فيه هو باب الحاء

(١) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٢١.

والقاف والشين، وآخر باب فيه هو باب الحاء والفاء والميم، ثم أبواب الثلاثي المعتل وبدأه بباب الحاء والقاف وأحد حروف العلة والهمزة معهما، وختمه بباب الحاء والميم وأحد حروف العلة معهما، ثم باب اللفيف من الحاء وبه خمسة أبواب هي باب حيي، وباب حوو، وباب حوى، وباب وحي. وكل باب من أبواب الثلاثي من الحاء يعطي ستة كلمات عند التقليب. فباب الحاء والقاف والشين يعطي: حقش، وحشق، وشقح، وشحق، وقحش، وقشح. وفي الثلاثي المعتل من كل باب تزيد المقلوبات عن ستة بسبب وجود حروف العلة والهمزة، وفي الرباعي من القاف ١٢ بابا، أولها باب **القاف والجيم**، ويضم كلمات، مثل : جنبق، وقنفج، وجرمق، ومجنق، وجلبق، وجوسق، و جلهق، ثم **القاف والشين**، ويضم: شدقم، ودمشق، و برقش، وشبرق، و قشبر، و قرشم، و شقرق، و ششقل، و قنفش. ثم باب **القاف والضاد**، و يضم : قرضب، وقنبض. ثم باب **القاف و الصاد**، ويضم صندق، وقنصر، وقرمص، و قرفص، صلقم، وقصمل ، و قنصف. ثم باب **القاف والسين**، ويضم ٢٢ بناء. ثم **القاف والزاي**، ثم باب **القاف والطاء**، ثم باب **القاف والدال**، ثم باب **القاف الذال**، ثم باب **القاف والثاء**، ثم باب **القاف و الراء**، ثم باب **القاف واللام**، وهو آخر باب من رباعي القاف.

وهنا نلحظ أن الخليل في الرباعي لم يأت بمقلوبات الكلمة الرباعية أو مهملاتها، كما كان يفعل في الكلمات الثنائية والثلاثية، وإنما اكتفى بإيراد الكلمة الرباعية المستعملة دون تقليب كما رأينا في الرباعي من القاف من خلال الأمثلة السابقة، ثم رتب الكلمات الرباعية ترتيباً صوتياً في مجموعات على أساس الحرفين الذين يتكرر وجودهما في كل كلمة رباعية، فالرباعي من القاف يضم اثني عشر باباً أولها باب القاف والجيم، فباب القاف والشين ، فباب القاف والضاد، فباب القاف والصاد، فباب القاف والسين، فباب القاف والزاي، فباب القاف والطاء، فباب القاف والدال، فباب القاف والذال، فباب القاف والثاء، فباب القاف والراء، فباب القاف واللام، والباب الواحد من هذه الأبواب يضم الكلمات الرباعية من القاف، فباب القاف والجيم يضم كل كلمة رباعية فيها جيم وقاف، وباب القاف والشين يضم كل كلمة رباعية فيها قاف وشين، فالخليل لم يطبق نظام التقليبات في الأبنية الرباعية وإنما كان يثبت في باب الرباعي الكلمات الرباعية المستعملة، ثم ينظر إلى الحرفين اللذين بتكرر وجودهما في كل بناء رباعي منها، ويجمعها في باب ويسمي الباب على هذين الحرفين على نحو ما تم توضيحه في الرباعي من القاف. وفعل الشيء نفسه في بناء الخماسي من الجيم، فقد أورد في هذا البناء ثلاث كلمات هي: جرنفش، وسفرجل، وزبرجد. وجعلها ضمن باب واحد هو باب الخماسي من الجيم. وما فعله في الرباعي من الجيم والخماسي من الجيم فعله في كل رباعي وخماسي من معجم العين.

**ثالثاً-الترتيب الداخلي للعين**

يقصد بالترتيب الداخلي هنا ترتيب الصيغ المختلفة للكلمة ومشتقاتها، بمعنى أن يبدأ المؤلف بالأفعال و تصريفاتها قبل الأسماء، أو بالمجرد قبل المزيد، أو باسم الفاعل قبل اسم المفعول، أو بالفعل الماضي قبل المضارع والأمر، ونحو ذلك من الطرائق والأساليب التي يتبعها المؤلف في ترتيب ألفاظ المداخل ليسهل على الباحث الوصول إلى أي لفظ يريد من هذه المادة من خلال تتبعه منهجاً محدداً موحداً يسير عليه المعجم في ترتيب الصيغ والكلمات. ولكن الخليل لم يفعل ذلك ولم يسر على طريقة واحدة في ترتيب كلمات المادة التي يشرحها. فقد يبدأ المدخل بفعل، و قد يبدأ باسم، وليس له منهج واحد وطريقة ثابتة في عرض كلمات كل مدخل. ففي مادة (بأر) بدأ بفعل، حيث قال: بأرت الشيء وابتأرته وائتبرته، لغات، أي: خبأته. وكذلك فعل في مادة (طلق) بدأ بفعل ماض مبني للمجهول، وهو طُلِقت المرأة، فهي مَطْلوقة: إذا ضربها الطلق عند الولادة. والطلاق : تخلية سبيلها. وطَلقتْ وطُلِقت تطليقاَ. والطالق من الإبل: ناقة ترسل حيث شاءت. وأطلقت الناقة وطَلَقَت هي، أي: حللت عقالها فأرسلتها. ورجل مِطلاق ومِطْليق : كثير الطلاق للنساء. والطليق: الأسير. وتطلق الظبي: إذا خلى عن قوائمه فمضى لا يلوي على شيء. والانطلاق سرعة الذهاب في المحنة. و فلان طلق الوجه: وطليقُهُ وقد طلُق طلاقةً. ويوم طَلْق، وليلة طلقة: نقيض النحس والنحسة. واستطلق البطن وأطلقه الدواء فأسهل. ورجل طليق اللسان وطلْق اللسان: ذو طلاقة وذلاقة. ورجل طلق اليدين: سمح بالعطاء. وما تطَّلق نفسي لهذا الشيء، أي: ما تنشرح وما تستمر. والطَّلَقُ الشوط في جري الخيل، و يستعمل في أشياء. و تطلَّقتْ الخيل: إذا مضت طلَقا لم تحتبس إلى الغابة. والطلَق: الحبل القصير. وفي مادة (بأس) بدأ بالاسم فقال: البأس: الحرب، و رجل بئس، قد بؤس بآسة، أي: شجاع. والبأساء: اسم للحرب، والمشقة، والضرر. و البائس: الرجل النازل به بلية.

ولو رتبنا صيغ مادة (طلق) وكيف عرضها فهي كما يلي: طُلِّقت، فعل ماض مبني للمجهول، ثم مطلوقة، اسم فاعل، ثم الطلاق مصدر، ثم عاد للفعل الماضي المبني للمجهول وقدم له صيغتين وجاء بالمفعول المطلق منه، ثم جاء باسم الفاعل: الطالق، ثم جاء بالفعل الماضي المبني للمعلوم منها وهو أطلقتُ، ثم جاء بالماضي طلقت هي، وعاد للمشتقات وجاء بمطلاق ومطليق، وجاء بالاسم وهو الطليق، ثم رجع للماضي وهو تطلقت الظبي، ثم عاد وجاء بالمصدر وهو الانطلاق، وعاد إلى المشتقات فجاء بطلق الوجه للمذكر وطليقة للمؤنث، ورجع إلى الماضي فجاء بصيغة استطلق وأطلق، ثم عاد للمشتقات فجاء بطليق وطلق، ثم جاء بالمصدر طلاقة، وعاد للماضي من طلاقة وهو تطلُق، ثم عاد فجاء بالاسم وهو الطلق، وبعد ذلك عاد فجاء بفعل ماض هو

تطلَّقت، وآخر صيغة من صيغ المادة هي الطلق. وبهذا يتضح أنه لا يسير على نظام واحد أو منهج متبع في عرض المواد في معجم العين. ومن أراد الحصول على معنى صيغة فسيجد نفسه مضطراً لقراءة كل صيغ المادة حتى يصل إلى ما يريد.

**المبحث الثالث: منهجه في عرض المواد اللغوية**

**١ - طرق الشرح**

الهدف الأساسي الذي يريده مستخدم المعجم وواضعه هو الوصول إلى معنى اللفظ، ولذلك تلجأ المعاجم إلى استخدام كل ما يحقق هذا الهدف، ومن شروط تحقيق هذا الهدف أن يكون الشرح مختصرا وموجزا وسهلا وواضحا، فلا يفسر اللفظ بلفظ غامض، ولا يعرف بشيء غير معروف، ولا يحال إلى مجهول. وللمعاجم طرق شرح مختلفة، الغاية منها خدمة القارئ، كالشرح بالتعريف، أو بتحديد العناصر التكوينية للكلمة، أو كالشرح بذكر السياقات للكلمة، أو الشرح بذكر المرادف، أو المضاد[(١)].

وقد اعتمد الخليل طريقة الشرح بالتعريف في العين، ولكنه يلجأ بعض المرات إلى التعريف بالمرادف كما فعل في مادة (رهو) على سبيل المثال، حيث قال: الرهو: الكركي، ويقال: بل هو من طير الماء، شبيه به. ومثل ذلك ما جاء في مادة (حرمد) ، التي قال فيها: الحرمد: الحمأة. وفي مادة (حبل) قال: الحبل : الرسن. وفي مادة (روح) قال: الروح: النفس التي يحيا بها البدن. يقال: خرجت روحه، أي: نفسه.

وقد يلجأ إلى الشرح بذكر المضاد في مرات غير قليلة، ومنها على سبيل المثال: ماجاء في مادة (حر) عند تفسير كلمة الحر، فقال: الحر: نقيض العبد، ولم يزد على هذا. ومثل ذلك ما جاء في مادة (حرب) ، الحرب: نقيض السلم، وتصغيرها حريب. وجاء في مادة (حفظ) الحفظ: نقيض النسيان، وهو التعاهد وقلة الغفلة. وكذلك فعل في مادة (حق) حيث قال: الحق: نقيض الباطل. وفي مادة (ترح) الترح: ضد الفرح.

أما الشرح بذكر السياق على نحو ما يرد في المعاجم الحديثة، فلا يمكن القول: بأن الخليل كان يشرح بذكر السياقات لأن معجمه لم يكن معجما من هذا النوع، وإنما هو معجم معاني، ومع هذا يمكن القول: إن الشواهد التي وردت في العين هي نوع من الاستعانة بالسياق في تحديد المعنى، ذلك بأن الشاهد يحمل الكلمة المراد شرحها في سياق ذلك الشاهد. ففي مادة (جني) ، استشهد بقول الشاعر:

(١) مختار، أحمد عمر، **صناعة المعاجم الحديثة**، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٢٠.

جانيك من يجني عليك وقد تُعدي الصحاحَ فتجرب الجربُ

فجانيك هنا، بمعنى من جر عليك جريرة، وهي من الفعل جنى. وفي المادة نفسها استشهد بقول الراجز: إنك لا تجني من الشوك العنب. ويقول آخر:

هذا جناي وخياره فيه إذ كل جان يده إلى فيه

وفي مادة (ترب) ، الترب والتريب : اللدة، وهما تربان. وقوله عز وجل: ﴿عربا أترابا﴾[١] أي نشاطا أمثالا.

وهذا ما يجعلنا ننظر إلى الشاهد على أنه نوع من الاستعانة بالسياق في تحديد المعنى، على الرغم من أننا ندرك الفرق بين هذا الأسلوب وبين المعاجم السياقية الحديثة.

طرق الشرح المساعدة هي: [٢]

أ-استخدام الأمثلة التوضيحية الحية، وهي لا تختلف كثيرا عن الشرح بذكر السياقات، لكنها مستقلة عنها، لأنها تكون مأخوذة من نصوص حية، وقد تكون موجهة من واضع المعجم لخدمة قضايا لغوية فيه، وتتميز بأن المؤلف يقدر على حذفها واختصارها كما يشاء، وهي قد تكون استشهادات على صحة المعنى، والتفسير الذي أورده المعجم.

وهنا يمكننا القول بأن الخليل كان أحيانا يعتمد على ما كان يسمع من أفواه العرب الفصحاء الذين نزحوا إلى البصرة، أو ممن ذهب هو بنفسه إليهم في مضاربهم.

**ب**-التعريف الاشتمالي، وهو تعريف الشيء بذكر أفراده، مثل المركبة، أفرادها (سيارة، دراجة، دراجة نارية، حافلة، شاحنة) وهذا قليل في المعاجم العامة، ولكنه كثير الورود في معاجم المصطلحات،وهذا النوع من الشرح غير موجود في العين، بحكم طبيعته العامة، و هذا النوع من الطرق في الشرح لم يهتد إليه إلا حديثا.

**ج**- طريقة التعريف الظاهري، ويقصد به إعطاء مثال أو أكثر من خارج اللغة، كأن يقال في تعريف الأبيض: بأنه ما كان بلون الثلج النقي، أو بلون الملح، وفي تعريف الأصفر ما كان مثل الليمون، و في الأحمر بما كان بلون الدم. وقد ورد من هذا شيء في العين، ففي مادة (بقع) ، البقع: لون يخالف بعضه بعضا، مثل الغراب الأسود في صدره بياض. وفي مادة (بهق) البهق: بياض دون البرص. وفي مادة (دمي) المدمي من الخيل: الأشقر الشديد الحمرة، شبه لون الدم، وكل شيء فيه سواد وحمرة فهو مدمي. وفي مادة (دهس) الدهسة: لون كلون الرمال، يعلوه أدنى سواد يكون في ألوان الرمال والمعز.

(١) **سورة الواقعة**، آية ٣٧.

(٢) **مختار، صناعة المعاجم الحديثة**، ص١٢٠.

**٢ - ضبط الألفاظ**

تهدف المعاجم بشكل أساسي إلى ذكر معاني المفردات وتفسيرها، ولتحقيق هذه الغاية يحرص كثير من مؤلفي المعاجم على ضبط النطق الصحيح للمفردات التي يقومون بشرحها في معاجمهم، لأنهم يدركون أن الكتابة لا تمثل النطق تمثيلا صحيحا في كل لغة، ثم إن الكلمة الواحدة قد يكون لها أكثر من نطق مع أنها تتكون من الحروف نفسها، ووجود اللهجات والازدواج اللغوي، وقدم الألفاظ في اللغة كلها أمور تجعل واضعي المعاجم مهتمين ببيان نطق الكلمات التي تحتاج إلى ضبط، ولو بالحد الأدنى.

وقد أولى علم اللغة الحديث هذا الموضوع اهتماما كبيرا، فظهرت معاجم لغوية متخصصة في النطق. وقد أحس واضعو المعاجم العربية القديمة بأهمية ضبط نطق المفردات التي تحتاج إلى ضبط، ولهم في هذا ثلاث طرق، هي:

أ- ضبط الكلمة بالشكل.

ب- ضبط الكلمة بذكر الحركة على الحرف، كأن يقال: بضم الأول وكسر الثاني، وفتح الثالث، وتسكين الثاني.

جـ- الضبط بذكر وزن الكلمة أو مثالها، مثل: قول الفيروز آبادي: في ضبط مادة (خرك) خرك: كعلم: لج. و خارك، كهاجر: جزيرة ببحر فارس. و خركان، محركة: محلة ببخاراء.

وهذه الأساليب التي وضعت لضبط النطق في المعاجم العربية لم تطبق كلها في معجم واحد، بل كان كل معجم يطبق واحدة فحسب، فالقاموس اعتمد الطريقة الثالثة وهي الضبط بذكر الوزن والمثال، والصحاح من قبله اعتمد طريقة النص على نوع الضبط. أما الخليل بن أحمد فلم يهتم بضبط المفردات كما فعل غيره أو كما ينبغي. وربما كان ذلك منه بسبب انعدام الحاجة في زمنه إلى مثل هذا الضبط فقد كان الرجل يعيش في عصور الاحتجاج اللغوي، حيث لا تزال الفصاحة قائمة في الحواضر والبوادي العربية التقليدية. [(١)]

وهنا سؤال يفرض نفسه، إذا كان الخليل هو الذي وضع الحركات العربية، على نحو ما هي عليه اليوم تقريبا، فهل قام بذلك قبل العين أو بعد العين؟، فإذا كان الجواب قبل العين، فهذا يعني أنه لم يطبقها في العين، وهذا يثير استغرابا !فكيف للخليل ألا يستخدم الحركات التي وضعها، وهو لم يضعها قطعا إلا بعد أن رأى ضرورة وجودها في النصوص اللغوية، وخاصة القرآن، وقد استشهد في العين بآيات كثيرة منه ؟. ولهذا فغير بعيد أنه ضبط نسخة العين بالشكل، ولكن التشكيل غاب من النسخ التي ظهرت عبر القرون بسبب الناسخين. وما يؤيد هذا الترجيح أن معجم العين لا

(١) أحمد، عبد السميع محمد، **المعاجم العربية**، دار الفكر العربي، ص٣٢.

يزال يحتفظ ببعض التشكيل حتى اليوم، ففي مادة (رأى) قال: ولكنهم يحذفون الهمزة في كل كلمة تشتق من رأيت إذا كانت الراء ساكنة.. وهنا يذكر الضبط بالسكون، و في موضع تال من المادة نفسها يقول: أرني يا فلان ثوبك لأراه، فإذا استعطيته شيئا ليعطيكه لم يقولوا إلا أرنا بسكون الراء، ثم واصل الكلام في هذه المادة حتى قال: وقد يقرأ قوله تعالى: "أرنا الذين أضلانا " على هذا المعنى بالتخفيف والتثقيل، ومن أراد معنى الرؤية قرأها بكسر الراء، فأما"أرنا الله جهرة"، "و أرنا مناسكنا" فلا يقرأ إلا بكسر الراء.

وفي مادة (حيث) ، قال: حيث الثاء مضمومة وهو أداة للرفع يرفع الاسم بعده، ولغة أخرى: حوث. وفي مادة (حرن) حرنت الدابة، وحرنت لغة، فهي تحرن حرانا، وهي حرون. صحيح هنا لا ذكر للحركة، لكن إيراد حرنت مرتين دليل على أن الخليل لم يكن ليفوته ضرورة التمييز بين صور النطق المتعددة للكلمة التي يتولد عنها تنوع في المعنى. وهل كتب الخليل العين لنفسه حتى يقال : إنه ما كان يهتم بضبط نطق الكلمات، وهو يدرك اختلاف الناس في ضبطها وارتباط ذلك بالمعنى.

وفي مادة (حدأ) قال: و الحدأ، مهموز مقصور، (بفتح الحاء) . وفي مادة (عربس) قال: والعربسيس بفتح العين أصوب من كسرها. وهذا يقوي ما ذهبنا إليه من أن النسخة الأصلية للعين كانت مضبوطة بالشكل، و إنما ضاع التشكيل بسبب الناسخين، ولا ننسى أن التشكيل لم يكن معروفا قبل الخليل، وبكل تأكيد مات الخليل قبل أن ينتشر التشكيل الخليلي، ولم يكن كل الناسخين يعرفون هذا التشكيل الخليلي، وهذا قد يكون سببا في إهمال الناسخين للتشكيل من العين.

**٣- اهتمامه باللهجات واللغات**

يقصد بمعلومات الاستعمال ما يتعلق بتنوع مستويات اللغة، وتنوع المخاطبين بها، ويشمل ذلك معلومات عن قدم اللفظ وحداثته، ودرجة شيوعه، ونحو ذلك من أمور. وكان رأي الخليل أن يجمع في العين ما تكلمت به العرب ، فلا يخرج منها عنه شيء. [١] و في آخر مقدمة العين، قال: بدأنا مؤلفنا بالعين وهو أقصى الحروف، ونضم إليه ما بعده حتى نستوعب كلام العرب الواضح والغريب[٢]. والواضح من كلام الخليل السابق أنه كان يريد أن يجمع في كتاب العين الواضح المشهور والغريب المهجور ؛لأنه كان يرى في ذلك حفظا للغة العربية وصونا أكثر لها، ثم إن ما يكون مشهورا عند قبيلة قد يكون غريبا عند أخرى، على الرغم من الغرابة والوضوح فقد وضعت لهما مقاييس زمنية ومكانية، مثل التلقي عن القبائل الفصيحة، والاعتماد على الصريح المنقول،

(١) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٤١.

(٢) **المصدر السابق**، ص٥٥.

والرجوع إلى الجرس والحس، وشيوع الاستعمال، إلا أن الفصل في هذه الأمور أمر نسبي، وهو يعتمد ــ إلى حد ماــ على الرأي الشخصي والذوق الخاص للعالم(١).

وهنا ينبغي القول: إن الخليل كان معياريا بشكل عام كغيره من علماء اللغة العربية، فهؤلاء اعتمدوا على النصوص الفصيحة من اللغة دون غيرها، وما كانوا يلتفتون إلى اللهجات العامية، إلا ما كان منها موافقا للمعايير الزمنية والمكانية التي وضعوها، وعليه فلا نتوقع أن نجد في العين اهتماما يذكر بتنوع مستويات اللغة وتنوع مستويات المخاطبين بها، وكل ما يمكن أن نجده من هذا، لا يتعدى الإشارة إلى أن هذا اللفظ أو الاستعمال من هذه اللهجة، أومن تلك، أو لغة عالية أو فصيحة. ومن ذلك على سبيل المثال ما جاء في مادة (دشن) الدشن: معرب من الدشن، والداجن منه، وهو كلام عراقي ليس من كلام البادية. وفي مادة (دظ) الدظ: السل بلغة أهل اليمن. وفي مادة (حيث) للعرب في حيث لغتان، واللغة العالية حيث، الثاء مضمومة، وهو أداة للرفع يرفع الاسم بعده، ولغة أخرى: حوث رواية عن بعض العرب لبني تميم. وفي مادة (ترج) الترنج: لغة في الأترج، والرنز لغة في الأرز. وفي مادة (بزخ) البزخ: الجرف بلغة عمان. وفي مادة (بزق) بزقوا الأرض: بذروها، وهي يمانية. وفي مادة (برخ) البرخ: الرخيص بلغة عمان. وأهل عمان يقولون: كيف أسعاركم؟فيقول المجيب: برخ، هكذا، أي: رخيص. وفي مادة (هيس) ، الهيس: أداة الفدان بلغة أهل عمان. وفي مادة (ويج)، خشبة الفدان بلغة عمان.

يتبين مما سبق أن الخليل قد عني باللهجات واللغات عناية كبيرة، وتناول كثيرا من ظواهرهما. (٢) وقد تضمن معجم العين عينات واسعة مما جمعه الخليل ودرسه من اللهجات العربية الموجودة في الحجاز ونجد وتهامة أكثر من سائر المناطق، و هو كان يميز بين لغة البدو (الأعراب) ولغة الحضر أهل الأمصار. (٣)

### ٤ - عرضه الآراء اللغوية

كان الخليل يذكر أقوال غيره، وقد يستشهد بها دون تعليق أو مناقشة، وكان أحيانا ينتقد بعض الآراء ويصحح ما كان منها محتاجا إلى تصحيح، وقد يذكر القول وصاحبه، وقد يذكر الرأي دون ذكر صاحبه، وكثيرا ما يقول: والعرب تقول، وقالت العرب. ففي مادة (أس) ذكر بيتا للعجاج قال فيه:

**مباركٌ للأنبياء خاتَمُ     معلِّمٌ آيَ الهدىَ معلَّمُ**. ثم قال: فلو قال: خاتِم ــ بكسر التاءــ لم يحسن.

(١) أحمد، عبد السميع محمد، **المعاجم العربية**، ص٣٣.

(٢) آل ياسين، محمد حسين، **الدراسات اللغوية عند العرب حتى القرن الثالث الهجري**، ص٢٥٤.

(٣) السامرائي، إبراهيم، **حكاية كتاب العين**، ص١٥٢.

وفي مادة (أيل) قال: ومنهم من يقصر إيلياء فيجعله إلياء. فلم يذكر هؤلاء الذين يقــصرون. وفــي مادة (حبش) قال: وفي لغة يقولون: الحبشة على بناء سَفَرة، وهذا خطأ في القياس؛ لأنك لا تقــول: حابش كما تقول: فاسق و فَسَقَةٌ، ولكنه سار في اللغات وهو في اضطرار الشعر. فلم يحدد الخليــل اللغة التي تكلم عنها، ولكنه بين سبب انتشار هذا الأسلوب وأبدى اعتراضه عليه. وفي مادة (حلــو) بعد أن ذكر... حليت السويق: قال: ومن العرب من همزه فقال: حلأْت السويق، وهذا غلــط. وفــي مادة (أيس) قال: فأما أيستُهُ فهو خطأ إلى أن يجيء في لغةٍ علــى التحويــل، وهــو قبــيح جــدا، والصواب آيسته. وتقول: أيأسته فاستيأس، والمصدرمنه إياس. فأما العامة فيحذفون الهمزة الأخيرة، و يفتحون الياء عليها فيقولون: أَيَسْتُه إِياسا. وفي مادة (برى) قال: وناس يقولون: بروت، وهم الذين يقولون: قلوت البر أقلوه. والياء أصوب. وفي مادة (برد) قال: قال بعــض العــرب الحمَّــى بريــد الموت، ولم يذكر من هؤلاء العرب. وفي مادة (حرب) الحرب نقيض الــسلم تؤنــث وتــصغيرها حُريب روايةً عن بعض العرب دون ذكر لهؤلاء العرب أو للرواية أو لسندها. وفي مــادة (حــزن) قال: الحُزن والحَزن، لغتان، ثم قال في المادة نفسها: وروي عن أبــي عمــرو: إذا جــاء الحــزنُ منصوبا فتحوه، وإذا جاء مكسورا أو مرفوعا ضموه. وهنا ذكر اسم أبي عمرو بن العلاء مستشهدا به. وفي مادة (حشر) ذكر قول رؤبة:

وما نجا من حشْرها المحشوش وحْشٌ ولا طمشٌ من الطموش

قال غير الخليل: الحش والمحشوش واحد. وهنا لم يذكر من يخالفه في هذه المسألة.

**٥ - اهتمامه بالكلمات الدخيلة والمعربة**

في معجم العين اهتمام بالمعرب أو الدخيل، من ذلك مثلا: ما جاء في مادة (دهل) حيث قال: لادهل بالنبطية لاتخف. وفي مادة (دهلز) دهليز: إعراب دليج ــ بتشديد اللام ــ فارسية. وفي مادة (بأل) البأَلة: القارورة بلغة بلحارث، وهي بالنبطية بالتاء.

وفي مادة (دعشق) الدعشوقة: دويبة شبه خنفساء، وربما قالوا للصبية والمرأة القصيرة، يا دعشوقة، تشبيها بتلك الدويبة، وليست بعربية محضة لتعريتها من حروف الذلق والــشفوية. وفــي مادة (دشن) داشن معرب من الدشن. وفي مادة (خيد) الخيد : أصلها خيذ، فارسية فحولوا الذال دالا تعريبا. وفي مادة (حمر) والحميرة: الأشكز، معرب وليس بعربي. وفي مادة (جوسق) الجوســق: القصر، دخيل.

وفي مادة (بهن) البهوني من الإبل: ما يكون بين العربية والكرمانية، دخيل. وفي مادة (بنج) البنج من الأدوية، معرب. وفي مادة (بند) البند: دخيل، ويقال: فلان كثير البنود أي: كثير الحيل. والبند ــ أيضا ــ كل علم من الأعلام للقائد. وفي مادة (أرق) اليارقان واليارجان من أسورة

النساء، وهما دخيلان. وفي مادة (بقم) ، البقم: شجرة، وهو صبغ يصبغ به، ثم قال: وإنما علمنا أنه دخيل لأنه ليس للعرب كلمة على بناء (فعل) بتشديد العين.

وهذه شواهد استخرجتها بشكل سريع لأدلل بها على أن الخليل كان مهتما بأصول الكلمات العربية من حيث مصادرها وأصولها، ويعرف هذا اليوم في الدرس اللغوي الحديث بالتأصيل الاشتقاقي. و قد وضع الخليل في مقدمة العين ضابطاً للكشف عن أصل الكلمة وهو خلوها من الحروف الذلقية والشفوية، وهي (ر، ل، ن) و (ف، ب، م) لأنه يقول: إنها سهلة في النطق، فإذا وردت كلمة رباعية أو خماسية ليس فيها من هذه الحروف شيء، فهي عنده محدثة، ليست من كلام العرب، فالكلمات الرباعية والخماسية الأصيلة في كلام العرب، لابد أن يكون فيها من هذه الحروف شيء. وقد ضرب أمثلة على ذلك مثبتا صحة نظريته. (١)

**٦- تناوله لقضايا نحوية وصرفية ولغوية**

اهتم الخليل بالقضايا الصرفية والإملائية بشكل كبير في كتاب العين، مع أنه وضعه لبيان معاني الألفاظ، وليس لمثل هذه الموضوعات، ومن ذلك على سبيل المثال: ذكره الفعل ومصدره، وإشارته إلى أنه متعد، كما جاء في مادة (عد) عددت الشيء عدا: حسبته وأحصيته. و قد تحدث عن المزيد في الفعل وطرق زيادته، فقال: وإنهم ليتعددون، أو ليتعادون، وهم يتعادون. وفي مادة (عفنجج) تكلم عن الوزن الصرفي، فقال: العفنجج من الناس: كل ضخم اللهازم ذو وجنات أكول فسل، بوزن فعنلل. وفي هذا المثال يشير إلى زيادة النون، وتضعيف الجيم.

وكثيرا ما كان يتطرق إلى الجمع، ففي مادة (عنز) العنز: النسر، وجمعه: عنوز. وفي مادة (عد) ذكر صيغة الجمع، فقال: العد: مجتمع الماء وجمعه أعداد. وكذلك في مادة (عش) وجمع العش: عششة. وذكر أن جمع عشة: عشات. وكذلك فرق بين المذكر والمؤنث فقال: وامرأة عشة، ورجل عش: دقيق عظام اليدين والرجلين. وفي مادة (هجع) قال: قوم هجع وهجوع، وهاجعون، وامرأة هاجعة، ونسوة هجع و هواجع وهواجعات. فذكر صيغة المفرد، والجمع بنوعيه : المذكر السالم، وجمع التكسير، ولجنسيهما: المذكر والمؤنث. وفي مادة (عجف) رجل أعجف، وامرأة عجفاء، وتجمع على عجاف، ولا يجمع أفعل على فعال غيرهذا، رواية شاذة عن العرب.

وفي مادة (تحف) التحفة: (أبدلت التاء فيها من الواو) إلا أن هذه التاء تلزم في التصريف كله، إلا في (يتفعل ) كقولهم: يتوحف. وفي مادة (ثفي) ... ويقال: قدر مُؤْثفاةٌ بوزن مُفَعْلاةٌ، وإنما هي مؤفعلة، لأن أثفى يثفي: أفعل يفعل، ولكنهم ربما تركوا ألف أفعل ثابتة في يؤفعل؛لأن أفعل

(١) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٤٧.

أخرجت من حد فعل الثلاثي فجعلت بوزن الرباعي، وكذلك: فعل وفاعل كأنها صارت عندهم بوزن فوعل وفعيل وأشباه ذلك، فأتموها في يفعل بتمام ما كان فيها من الفعل الماضي. وفي مادة (حدأ) قال: والحدأ: مهموز مقصور (بفتح العين) شبه فأس تتقربه الحجارة محددة الرأس. وفي مادة (دسو) دسا يدسو دسوا، ودسوة، وهو نقيض زكا يزكو زكاء وزكاة. وهنا يورد صيغاً مختلفة للفعل وللمصدر.

وفي مادة (كتع) الكتع من أولاد الثعلب أردؤها، ويجمع كتعان، وقوم كتعون وأكتع: حرف يوصل به(أجمع) تقوية له، ليست عربية، ومؤنثه: كتعاء. تقول: جمعاء كتعاء، وجمع كتع، و أجمعون أكتعون، كل هذا توكيد. وفي مادة (لكع) لا يقال : ملكعان إلا في النداء؛ ياملكعان، و يا مخبثان ويامحمقان، و يامرقعان.

وفي مادة (لو) ، لو: حرف أمنية: كقولك: لوقدم زيد، {لو أن لنا كرة}، فهذا قد يكتفى به عن الجواب. وقد تكون لو موقوفة بين نفي وأمنية، إذا وصلت بلا. كقولك لولا أكرمتني، أي: لم تكرمني، و لا يكون جواب لو إلا بلام إلا في اضطرار الشعر. وفي مادة (لولا) ، وأما لولا فجمعوا فيها بين لو ولا في معنيين، أحدهما: لو لم يكن، كقولك: لولا زيد لأكرمتك، معناه: لو لم يكن، والآخر: هلا، كقولك: لولا فعلت ذاك، في معنى: هلا فعلت، وقد تدخل ما في هذا الحد في موضع لا كقوله تعالى: لو ما تأتينا بالملائكة، أي: هلا تأتينا، وكل شيء في القرآن فيه لولا يفسر على هلا، غير التي في سورة الصافات: فلولا أنه كان من المسبحين، أي: فلو لم يكن. وفي مادة ( قال: وكل مفعول رُد إلى فعيل فمذكره ومؤنثه بغير الهاء (حق) . وفي مادة (رأي) قال: وتقول في يفعل وذواتها من رأيت: يرى، وهو في الأصل، يرأى، ولكنهم يحذفون الهمزة في كل كلمة تشتق من{رأيت} إذا كانت الراء ساكنة.. ثم قال: واعلم أن ناسا من العرب لا يرون أن يهمزوا الهمزة الأولى من الرئاء كراهية تعليق ألف بين همزتين، ولذلك قالوا: ذؤابة فهمزوا، ثم جمعوا الذوائب بلا همز كراهية الذآئب، وأما من همز الرئاء فمن أجل المدة بعد الألف ليس من بعدها شيء يعتمد عليه فقد يسقط في الوقوف، وفي اضطرار الشعر فيما يقصرون من الممدود، ولذلك جاز الهمز فيها ولم يجز في الذوائب. وفي مادة (دري) .. والعرب ربما حذفوا الياء من قولهم: لا أدر في موضع لا أدري، يكتفون بالكسرة فيها كقول الله جل وعز: {والليل إذا يسر}والأصل يسري. وفي مادة (ذخر) تكلم عن المماثلة بشكل مفصل. وفي مادة (حذم) تكلم عن بناء حذامِ وما على شاكلتها من كلمات.

ولو تتبع المرء كل القضايا الصرفية والنحوية والإملائية التي وردت في العين لاحتاج إلى دراسة واسعة، وربما أكثر من دراسة. ولكن يكفينا ما قدمنا من شواهد على أن الخليل تناول قضايا

نحوية وصرفية وإملائية في معجم العين..

**٧- طريقة الوصول إلى اللفظة في العين**

الألفاظ في العين مرتبة على أساس المخارج كما حددها الخليل ورتبها تصاعدياً من الحلق إلى الشفتين. ع ح هـ خ غ، ق ك، ج ش ض، ص س ز، ط د ت، ظ ذ ث، ر ل ن، ف ب م، و ا ي، همزة. فلابد للمرء من حفظ الحروف العربية على هذا الترتيب. ثم لابد من تجريد الكلمة من الحروف الزائدة فيها وإرجاعها إلى أصلها الثنائي أو الثلاثي، أو الرباعي أو الخماسي. بعد ذلك ينبغي النظر إلى أسبق حرف فيها من حيث ترتيب الخليل الصوتي فهي تكون في باب ذلك الحرف. فإن كان أسبق حرف صحيح فيه هو الهاء فهي موجودة في باب الهاء وإن كان أسبق حرف فيها هو الدال فهي في باب الدال، وإن كانت خالية من الحروف الصحاح عنده ومكونة من أحرف العلة والهمزة فهي في آخر باب من كتاب العين سماه باب الأحرف المعتلة.

والخطوة التالية للوصول إلى معنى الكلمة في العين هي النظر في هذه الكلمة من حيث عدد حروفها الأصلية، أي: أهي ثنائية أم ثلاثية أم رباعية أم خماسية، فلئن كانت رباعية فهي في الرباعي من ذلك الحرف، وإن كانت ثلاثية صحيحة فهي في الثلاثي الصحيح وإن كانت ثلاثية معتلة فهي في الثلاثي المعتل وإن كان بها حرفا علة فهي في اللفيف من ذلك الحرف، وإن كانت ثنائية فهي في الثنائي من ذلك الحرف، وإن كانت خماسية فهي في الخماسي من ذلك الحرف. فإن أردت البحث عن كلمة استماع فهي في باب حرف العين في بناء الثلاثي الصحيح وتحديداً في كتاب العين والسين والميم. وإذا أردت البحث عن كلمة بحث فهي في حرف الحاء في بناء الثلاثي الصحيح وتحديدا في باب الحاء والثاء والباء. وإذا أردت البحث عن معنى إرهاب فارجعها إلى حروفها الأصلية، ثم رتبها على طريقة الخليل وستكون هكذا: هرب ؛ لأن الهاء قبل الراء و الراء قبل الباء، فهي ستكون في باب الهاء والراء والباء من الثلاثي الصحيح في حرف الهاء. وإذا أردت البحث عن زكاة فارجعها إلى حروفها الأصلية، ثم رتبها على طريقة الخليل، وستجدها هكذا: كزو، فالكاف أسبق من الزاي والزاي أسبق من حرف العلة، وهي ستكون في باب الكاف والزاي من الثلاثي المعتل في حرف الكاف.

**٨- منهجه في الاستشهاد**

وضع الخليل معجم العين ليجمع فيه كلام العرب وليقوم بشرح معاني ألفاظهم للناس بشكل صحيح، وقد لجأ إلى الاستشهاد بآيات قرآنية وأحاديث نبوية وأراجيز العرب وأشعارهم وأمثالهم وأقوالهم في كثير من الكلمات التي أوردها في معجمه، و الاستشهاد بنصوص لغوية جاءت لسببين، الأول: أنها نوع من الاستعانة بالسياق اللغوي في تحديد المعنى بشكل دقيق، فالمعنى للفظ يختلف

من سياق إلى آخر، والآخر هو إظهار دليل من هذه المصادر اللغوية على صحة هذه الألفاظ التي وردت في المعجم وأنها من كلام العرب ولغتهم الفصيحة.

وكان الخليل يستشهد في معجمه بالقرآن والحديث والشعر والرجز وبعض الأقوال والأمثال، وقد تتبعت قسما كبيرا من شواهده في العين، وسأقدم فيما يلي بعض الأمثلة على منهجه في الاستشهاد بالشعر والقرآن والحديث:

**أولاً: الاستشهاد بالشعر والرجز**

أكثر شواهد العين من الشعر والرجز، وأكثر الأراجيز التي في العين أراجيز العجاج، و رؤبة بن العجاج، وقد أحصيت في المجلد الأول من العين طبعة طهران خمسين اسماً لشاعر وراجز منهم شاعرة واحدة هي الخنساء. وأكثر الشعراء الذين استشهد بشعرهم الخليل في هذا القسم الذي يمثل في الحجم ثلث العين : الأعشى وذو الرمة والنابغة ولبيد وامرؤ القيس.

ووجدت أنه يستشهد بالشعر ضعف استشهاده بالرجز ؛فمقابل أربعمائة شاهد شعري وجدت مائتي شاهد من الرجز،

وتذكر بعض الإحصائيات الشاملة لشواهد الشعر في كتاب العين أن هناك سبعة شعراء استشهد بشعرهم في العين أكثر من مئة مرة لكل واحد منهم، وهم رؤبة بن العجاج، والعجاج، وذو الرمة، والأعشى، ولبيد، ومطيع بن إياس، وامرئ القيس[1].

وطريقة الخليل في الاستشهاد بالشعر كما يلي:

١ - قد يأتي بالشاهد كاملا بعد شرح اللفظ مع ذكر القائل، كما فعل في مادة (أبر) قال طرفة:

**وليَ الأصلُ الذي في مثله يصلح الآبرُ زرعَ المؤبترْ .**

فهو كثيراً ما يقول: قال فلان بالاسم كما فعل في مادة ( عربس) فقد ذكر شاهدين فيها للطرماح والعجاج بالاسم. وفي مادة (زوع) ذكر شاهداً لذي الرمة. وفي مادة (سنقل) ذكر شاهداً للأعشى. وفي مادة (شعب) استشهد للطرماح وللأعشى و لذي الرمة و للكميت ولأبي داود وللفرزدق ولسهم الغنوي وامرئ القيس.

٢ - وقد يورد بيتا دون تحديد لقائله، و يجيء به بعد شرح معنى اللفظة. كما فعل في مادة (أبل) الأبَلُّ: الشديد الخصومة. قال:

**مارس القوم إذا لاقيتهمْ لا بأريبٍ أو بخلافٍ أبَلّ**

وكذلك فعل في مادة (طلق) أورد بيتاً ولم يحدد قائله، ولم يقل قبله قال الشاعر.

(١) السامرائي، إبراهيم، **حكاية كتاب العين**، ص١٥٥.

**جرى طَلَقاً حتى إذا قيل قد دنا تداركه أعراق سوء فبلَّدا**

لكنه أورد له رواية أخرى بقوله : ويروى **تنازعه أعراق سوءٍ**. وقد أورد شواهد ولم ينسبها في مادة (ضنك) وفي مادة (شرذم ) وفي مادة (عنشط) وفي مادة (ظن) ، و اكتفى بكلمة قال قبل إيرادها. وقد يقول: قال الراجز أو قال الشاعر دون تحديد اسم كما فعل في مادة (ضمن) في شرح معنى الضمِن، وفي مادة (سه) أورد عبارة: قال الراجز، ولم يسمه.

٣- وقد يأتي بأقل من شطر في البيت ولا يذكر له قائلاً، و يستشهد به بعد شرح معنى اللفظة مثلما فعل في مادة (رمح) فبعد أن فسر قسما من المعنى قال: ويقال رمح الجندب، أي: ضرب برجله، قال:.... **والجُندُبُ الجون يرْمَحُ**، وتمام البيت كما ذكر المحققان هو:

**وهاجرةٍ من دون ميّةَ لم تقلْ قلوصٌ بها، والجندب الجَونُ يرمح.**

وفي مادة (أرب) فعل الشيء نفسه فلم يكمل البيت ولم ينسبه وإنما قال: والمستأرب من الأوتار: الجيد الشديد، ثم أتى بالشاهد بعد شرح معنى اللفظ، قال:

...... **من نزع أحصدُ مستأرباً**. وذكر المحققان أنه من بيت للنابغة.

وكذلك فعل في مادة (أبس) قال الشاعر: **ولاتأبَسَنْهُ بالذي كان فاعلُه**. أي لا تلمه.. . فقد أتى بالشاهد ناقصا وغير منسوب، ثم فسر معناه. وفي مادة (أشب) ذكر شاهداً يتكون من عجز بيت، قال: **فمن تأشَّبَ، لادينٌ ولا حسبُ**، وقدمه بعد شرح اللفظ ولم ينسب الشاهد. وفي مادة (أبن) قال: قال الراجز: **فامدح بلالاً غير ما مُؤَبَّنِ**. فلم يذكر الراجز . وفي مادة ( أبر) استدل من الرجز قال: **حيث تلاقي الإبرةُ القبيحا**. ولم ينسب هذا الشاهد إلى أحد.

٤- وقد يورد جزءًا من بيت وليس شطراً كاملاً مع تحديد قائله كما فعل في مادة (بأس) المبأسة: اسم الفقر، وهي التي عنى عديَّ بن زيد حين قال: **وفي غير مَبْأَسةٍ**، ولم يكمل.

٥-وقد يذكر الشاعر ولا يقدم الشاهد كما فعل في مادة (أسو) قال: وجعل الأعشى الأُسى مصدر الأَسوة، فلم يذكر البيت وإنما أشار إليه.

وفي العين من هذه الشواهد غير المنسوبة كثير تمكن المحققان للعين من نسبة قسم منها لأصحابها، وأحسب أن ذكر شطر من البيت أو الشاهد أو الإشارة إليه يعد مؤشراً على أن الخليل كان يكتب من الذاكرة، أو يملي على غيره. ويعزز هذا ما ذكر ه ابن النديم من أن الليث قال: وكان الخليل يملي علي ما يحفظه، و ما يشك فيه يقول لي : سل عنه، فإذا صح فأثبته[1].

والخليل في العين وسع مجال الاستشهاد بالشعر حيث استشهد بشعر بعض العباسيين مثل بشار (ت١٦٧هـ/٧٨٣م) الذي أعرض عنه العلماء لأمور تتعلق بالجوانب الأخلاقية في شعره وسلوكه

(١) ابن النديم، محمد بن إسحق،**كتاب الفهرست**، دار المعرفة، بيروت، ص٧٠.

على الرغم من أنه داخل في الإطار الزماني لعصر الاستشهاد.

واستشهد بشعر بعض الشعراء الجاهليين الذين لا يحتج بشعرهم شيوخه ومعاصروه لمخالطتهم الأعاجم مثل عدي بن زيد، وأبي داؤد الإيادي، وأمية بن الصلت وبعض المتقدمين من الإسلاميين مثل الطرماح والكميت. قال أبو عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ/٧٧٠م) عن عدي بن زيد: والعرب لا تروي شعره؛لأن ألفاظه ليست بنجدية، وقد كان نصرانيا من عباد الحيرة، قد قرأ الكتب[(١)]. وقال الأصمعي (ت٢١٣هـ/٨٢٨م) : عدي بن زيد وأبو داود الإيادي لا تروي العرب أشعارهما. وقال: الكميت جُرْمُقانيٌّ من جراميق الشام لا يحتج بشعره. وقال أيضاً: ذكر الطِّرِماح عند أبي عمرو بن العلاء، فقال: رأيته بسواد الكوفة يكتب ألفاظ النبيط، فقلت: ما تصنع بهذه ؟ قال: أُعربها وأدخلها في شعري[(٢)]. وكل هؤلاء استشهد الخليل بشعرهم دون مراعاة لضوابط من سبقه من العلماء أو عاصره، وبلغت نسبة عدد الشعراء العباسيين الذين استشهد الخليل بشعرهم في العين أربعة في المائة فقط من مجموع الشعراء الذين استشهد بهم، ونسبة عدد الشواهد الشعرية العباسية سبعة عشر بالمائة من مجموع الشواهد في العين[(٣)]. وقد استشهد لبشار بن برد (ت١٦٧هـ/٧٨٣م) ، كما في مادة (دهل) حيث استشهد ببيت له يهجو فيه الطرماح.

**فقلت له: لادَهْلَ مالِكَمْلِ بعدما مالم نيْفَق التَّبان منه بعاذر**

وهو ممن لا يستشهد بشعرهم عند جمهور اللغويين.

**ثانياً: الاستشهاد بالقرآن**

أما طريقته في الاستشهاد بالقرآن، فهو غالبا يأتي بمعنى اللفظة، ثم يستدل عليه بما ورد في القرآن، وقد يقدم الشاهد القرآني ثم يفسر معنى اللفظ كما فعل في مادة (حق) وقول الله عز وجل: ﴿حقيق عليَ ألا أقول على الله [(٤)]﴾ معناه: محقوق كما تقول واجب. وقد يأتي بمعنى الآية دون ذكرها كما فعل في مادة (حطب) حيث قال: والحطب في القرآن : النميمة. وقد يأتي بالشاهد القرآني دون أي عبارة تسبقه كما فعل في مادة (خلص) فقال: وخلص له ديني: ﴿ إنه من عبادنا المخلصين[(٥)]﴾ والمخلصون: المختارون. وكذلك فعل في مادة (رقد) فقد ذكر الآية ولم يأت قبلها

(١) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم،(ت٢٧٦هـ/٨٨٩م) **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد شاكر، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٥م، ج١، ص٢٣٠.

(٢) **المصدر السابق**، ج١، ص ٤٥٩.

(٣) السامرائي، إبراهيم، **حكاية كتاب العين**، ص١٥٥.

(٤) **سورة الأعراف / ١٠٥**.

(٥) **سورة يوسف** /٢٤.

بعبارة قال الله أو نحوها. وقد يأتي بالآية بعد شرح اللفظ كما فعل في (دلو) و أدليتها: أرسلتها في البئر. وقول الله عز وجل: فأدلى دلوه قال يابشرى هذا غلام. وقد يأتي بالكلمة القرآنية المقصودة دون أن يسبقها بعبارة قول الله أو قال الله، كما فعل في مادة (حن) ﴿وحنانا من لدنّا[١]﴾، أي: رحمة من عندنا. وكذلك فعل في مادة (خلد) بقوله: وتفسير ﴿مُخلَّدون[٢]﴾ مُقرَّطون، فلم يذكر إلا كلمة من الآية، ولم يسبقها بكلمات مثل : قال الله أو كما في قوله عز وجل. وقد يأتي بآية عرضا كما في مادة (بهم) حيث قال: وسئل ابن عباس عن قوله عز وجل: ﴿وحلائل أبنائكم الذين من أصلابكم﴾[٣] فلم يبين أدخل بها أم لا ؟فقال: أبهموا ما أبهم الله. فهو لم يأت بالآية للاستشهاد بها، وإنما استشهد بقول ابن عباس. وقد يأتي بالمعنى ثم بالآية كما فعل في مادة (حوز) حيث جاء بالمعنى ثم قال: ومنه قوله تعالى: ﴿أو متحيزا إلى فئة[٤]﴾ أي: متنحيا. وقد يأتي بمعنى اللفظ من عنده ثم يستشهد له بأنه المقصود في القرآن دون أن يأتي بالآية: كما فعل في مادة (خمط) بقوله: وفي القرآن يريد بالخمط هذا المعنى، ويشير بهذا إلى قوله تعالى: ﴿وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتيْ أُكُل خَمْط ﴾[٥]. ولم يكن الخليل يكتفي بالشواهد القرآنية الموجودة المتواترة بل كان يستشهد بالقراءات القرآنية المختلفة، ويدلل بها على ما يذهب إليه من قضايا صوتية وصرفية ودلالية ووجدته كثير الاستشهاد بالقراءات دون تضعيف أيٍّ منها أو الحكم عليها بالخطأ وعدم القبول على الرغم من أن النحاة واللغويين القدامى لم يكونوا يقبلون كل القراءات للاحتجاج والاستشهاد، بل منهم من رفض بعض القراءات كما هو معروف في كتب القدامى[٦].

وطريقته في الاستشهاد بهذه القراءات ليست واحدة فقد ينسبها إلى أحد العلماء كما فعل في الآية {إلا من خطف الخطفة} فقد ذكر أن الحسن البصري كان يقرأها ﴿إلا من خطَّف ﴾[٧] بتشديد الطاء، مادة (خطف) . وأحيانا لا يحدد صاحب القراءة وإنما يأتي بالآية كما هي في المصحف ثم يذكر القراءة كما فعل في قوله تعالى: ﴿ولا تتبعوا خطوات الشيطان[٨]﴾، ومن خفف قال خُطْوات

---

(١) **سورة مريم** /١٣.

(٢) من قوله تعالى:﴿ يطوف عليهم ولدان مخلدون ﴾ **سورة الإنسان** /١٩ **وسورة الواقعة** / ١٧.

(٣) **سورة النساء** /٢٣.

(٤) **سورة الأنفال** /١٦.

(٥) **سورة سبأ** /١٦.

(٦) العمراوي، محمد عبد الفتاح، **أصول النحو في كتاب معاني القرآن للفراء**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة،١٩٩٢م، ص٤٢.

(٧) **سورة الصافات** /١٠

(٨) **سورة الأنعام** /١٤٢.

مادة (خطو) . ومن قرأ ﴿أكاد أَخفيها﴾[1] فهو يريد أُظهرها، وأُخفيها، أي: أُسِرُّها من الإخفاء. وقد قرئ: فلا تعلم نفسٌ ما أَخفِي لهم} أي: أظهر. ولم يذكر لمن هذه القراءة. مادة (خفي) . و في مـــادة (أخذ) قال: وفي القرآن ﴿ لَتَخِذْتَ عليه أجراً ﴾ فلم يذكر أنها قراءة خاصـــة لمجاهـــد كمـــا ذكـــر المحققان وإنما أوردها ليستدل بها على تسهيل التاء في قوله تعالى﴿ لو شئت لتّخذت عليه أجراً[2]﴾.

**ثالثاً: طريقته في الاستشهاد بالحديث**

لا تختلف طريقته في الاستشهاد بالحديث كثيرا عن طريقته في الاستشهاد بالقرآن فغالبا مـــا يستخدم عبارة: وفي الحديث قبل أن يورده أو يشير إليه. ففي مادة (حمر) قال: وفي الحديث غلبتنـــا عليك هذه الحمراء، يعني العجم والموالي، فالسمرة ألوان العرب والحمرة ألوان العجم. وقـــد يـــشير إلى إلى الحديث دون ذكره كما فعل في مادة (رفه) الإرفاه: الإدهان، وقد نهـــى رســـول الله عـــن الإرفاه. وقد يستخدم عبارة : وعن النبي أنه قال: وعبارة وكان يقول، أي: النبي: وقد يقول: وجـــاء في بعض الحديث، ثم يذكر الحديث أو القسم الذي يعنيه في الاستشهاد، كما فعل في كل هذا المـــادة (أمم) وقد يورد الحديث من غير نص على أنه حديث، كما فعل في مادة (بهم) فقـــد أورد حـــديث : ((يحشر الناس يوم القيامة غُرلاً بُهماً )) [3] ولم يشر إلى أنه حديث. وفي مادة (جنب) قـــال نهـــى رسول الله، ولم يذكر نصا للحديث مكتفيا بذكر الحكم الشرعي وهو النهي. ونادراً مـــا يـــذكر راوي الحديث كما فعل في مادة (دوم ــ ديم) حيث قال: وفي حديث عائشة. وذكر المحققان أن هذا مأخوذ من الأزهري الذي أخذه عن العين. وهنا يجب الإشارة إلى أن الخليل لا يذكر السند للحديث ولا من قام بروايته، ولا يتحدث عن فصاحة من قام بنقل الحديث، وهل نقله نصا أم نقل معناه دون ألفاظه؟ إنما كان يستشهد بالحديث على نحو من الأنحاء التي تمت إليها الإشارة وكفى. وهـــذا يعنـــي أحـــد أمرين : إما أنه يرى صحة هذه الأحاديث، وإما أن موقفه من الأحاديث كان مخالفا لمواقف جماهير اللغويين من قبله ومن بعده، و من كثرة استشهاده بالحديث يتضح أنه ليس على مذهب المتـــشددين من أهل اللغة الذين لم يقبلوا الاستشهاد بالأحاديث إلا نادراً، وإن كانت صـــحيحة الـــسند والمـــتن بسبب أنهم يرون بأنه يجوز روايتها بالمعنى وأن الحديث لم يجمع ويدون إلا بعد وفاة النبي صـــلى الله عليه وسلم بزمن طويل بعد أن استشرى اللحن وضعفت الفصاحة بـــين العـــرب. ويـــروى أن سيبويه لم يستشهد بالحديث إلا في سبعة مواضع من الكتاب وهو أشهر تلامذة الخليل وأكثرهم نقـــلاً عنه[4]. ومن يطالع هوامش العين ومتونه يجد أن شواهد من الحديث بالعشرات في كل جزء منـــه،

(١) **سورة طه** /١٥.
(٢) **سورة الكهف** /٧٧.
(٣) من حديث عائشة رضي الله عنها، وهو في البخاري ومسلم.
(٤) العمراوي، محمد عبد الفتاح، **أصول النحو في كتاب معاني القرآن للفراء**، ص١٥٣.

وقد أحصيت منها ستين مرة استشهد فيها بحديث في الجزء الأول من العين طبعة طهـران، وهـو يمثل ثلث العين في هذه الطبعة. وبناءً عليه يمكنني أن أقول إن عدد مرات الاستـشهاد بالحـديث تمثل ربع مرات الاستشهاد بالقرآن تقريباً.

**٩ - المآخذ على العين**

وجهت انتقادات وأثيرت بعض الشبهات حول كتاب العين كان بعضها مرتبطاً بظهور العين بعد وفاة الخليل بحوالي سبعين سنة، وكانت وفاة الخليل سنة ١٧٥هـ، و ظهرت بالبصرة نسخة من العين سنة ٢٤٨هـ ؛ ولذلك تفاجأ الناس بهذا الكتاب الذي لم يعرفوا له مثيلا، ولم يسمعوا عنه شيئا من الخليل في حياته، ولا من قبل تلاميذ الخليل ومعاصريه، فمعظم تلاميذ الخليل ومعاصريه، تفاجأ بالكتاب كما تفاجأ به غيرهم، وعذر هؤلاء أن كتابا بحجم العين لمؤلف بمنزلة الخليل ومكانته العلمية، لا يمكن أن يختفي كل هذه المدة الزمنية، ثم يظهر للناس فجأة من غير أن يثير دهشتهم واستغرابهم وانبهارهم وشكهم، فليس من العادة أن يؤلف عالم كتابا فريدا في فن من الفنون، ثم يخفيه عن الناس، ولا يظهره إلا على أحد تلامذته، ثم يظل الكتاب مخفيا عن الناس، ولا يظهر لهم إلا بعد وفاة هذا التلميذ بزمن.

ومن الأسباب التي دفعت إلى الارتياب في صحة نسبة العين إلى الخليل، ما وقع في الكتاب من أخطاء وتصحيفات وأراء أو شواهد أو تقسيمات غير دقيقة أو سليمة أو مخالفة لما عرف عن الخليل من آراء علمية، جعلت بعضا من العلماء يشك أن يكون العين من عمل الخليل، وهو إمام في اللغة والعلم، فهؤلاء لا يمكنهم التصديق بأن يقع الخليل في مثل هذه الأخطاء.

وفي حقيقة الأمر، فإن مثل هذه التصحيفات والأخطاء، وقع معظمها من قبل النساخ والوراقين، وغير بعيد أن يكون قسم من الأشياء التي انتقد كتاب العين بسببها قد وضع في العين عمداً من قبل أعداء الخليل وحساده وأتباعهم المتعصبين عن طريق نساخ غير أمناء.

أو لم يكن بعض هؤلاء الذين سارعوا إلى الطعن في العين أصحاب معاجم اتضح أنهم اعتمدوا فيها كثيرا على العين؛ على الرغم من الطعن والتشكيك الذي قاموا به ضد العين. فهل صنيعهم هذا إلا من قبيل الحسد والغيرة الشخصية التي جعلتهم يقومون بهذه الحملة العنيفة ضد العين، وضد ناقله الليث بن مظفر راوي كتاب العين الوحيد.

ذكر السيوطي (٩١١هـ/١٥٠٥م) أنه راجع كتاب استدراك الغلط الواقع في العين لأبي بكر الزبيدي (ت٣٧٩هـ /٩٨٩م) من أوله إلى آخره فوجد أن غالب ما خطأ فيه العين كان من جهة التصريف والاشتقاق : كذكر حرف مزيد في مادة أصلية أو مادة ثلاثية في مادة رباعية ونحو ذلك،

و بعضه ادّعي فيه التصحيف، وأما أنه يُخطأ في لفظة من حيث اللغة بأن يقال هذه اللفظة كذبٌ، أو لا تعرف، فمعاذ الله لم يقع ذلك(١).

فكل الذين شككوا في صحة نسبة العين للخليل، أو اتهموا الليث بوضعه لمكاسب مادية، أو طعنوا فيه بأي شكل، كانوا جميعا يقرون بأن ما فيه من نظام التقليبات، وحصر ألفاظ اللغة وأبنيتها، والترتيب الصوتي الذي جاء فيه، كان من فكر الخليل وعبقريته، وهذا يعني أنهم ما نقموا من العين إلا لأمور غير جوهرية فيه. ويكفينا قول الأزهري: وهو من أشد المتحاملين على العين، بأنه لم يجد خلافا بين اللغويين على أن تأسيس العين كان للخليل(٢).

إن أكثر شيء اتكأ عليه الطاعنون في العين هو ما في الكتاب من مآخذ ومسائل فرعية، لا تؤثر في جوهر الكتاب ولا منهجه العلمي الفريد، وإنما هي أمور متعلقة بخطأ في رسم كلمة أو تفسير معنى لفظة، أو تغيير في ترتيب وتنسيق كلمة، أو في وضع بناء في غير مكانه، أو في إيراد بيت أو شاهد لشاعر متأخر عن عصر الخليل، وكل ذلك لا يقلل من مكانة الكتاب وقيمته العلمية، ومثل هذه الهنات والمآخذ لم تسلم من مثلها كتب كثيرة في تراثنا، فكيف لنا أن نتوقع أن يسلم منها أقدم معجم عربي شامل، ألف في القرن الثاني من الهجرة.

لقد كان كتاب العين عملا علميا غير مسبوق في تاريخ الدراسات اللغوية العربية، ويعود جزء من التشكيك والتشهير الذي حصل للعين إلى ما أحدثه من صدمة في نفوس الذين لا يحبون الجديد المبتكر؛لأنهم مقلدون وغير مبتكرين، فقد وجدوا فيه ما لم يكونوا يعرفون من الدقة والشمول والابتكار، وهؤلاء من العرب والمسلمين، ولما اطلع بعض المستشرقين على العين، لم يصدقوا أن يكون العين من عمل الخليل؛لأنه من غير المألوف أن يصدر عن عربي في وقتها عمل علمي بهذا المستوى الفريد، بل أقول إن بعضا من هؤلاء لا يحب أن يقر للعرب بفضل وإبداع لسبب لا نعرفه، ولكننا نقدره بأن هؤلاء حكموا على العرب حكما سابقا، بأنهم لا يملكون القدرة على ذلك من الناحية الجبلية والخلقية، وإن أتى أحدهم بشيء من ذلك، فهو من تأثره بغير العرب. فزعم بعض هؤلاء أن الخليل أخذ فكرة العين من اليونان عن طريق حنين بن إسحاق، مع أن حنينا ولد بعد وفاة الخليل بعشرين سنة، ونسجت رواية من قبل هؤلاء تفيد أن الخليل اكتسب علما غزيرا من حنين(٣). وقالوا بأن الخليل كان متأثرا بمنطق أرسطو، مع أن الترجمة العربية لمنطق أرسطو قد

(١) السيوطي، **المزهر**، ج ١، ص ٨٦ .

(٢) الأزهري، أبو منصور، محمد بن أحمد، **تهذيب اللغة**، الجزء الأول، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٩٦م، ج١، ص ٤١.

(٣) حمودي، هادي حسن، **الخليل و كتاب العين**، ص٧٢.

تمت بعد القرن الثاني من الهجرة، أي : بعد وفاة الخليل التي كانت عام ١٧٥ من الهجرة، أي: عام ٧٩١ م.

وهناك رواية واهية، مفادها أن الخليل تلقى رسالة من ملك اليونان باليونانية، فعكف عليها الخليل شهرا حتى فهمها، ومن هذه الرسالة استفاد وتأثر باليونانيين، وقد وصفها أحد الباحثين بأنها غير معقولة، ونعتها بالرواية الخرافية. [١]ومن عجب أن يتهم الخليل بأنه أخذ عن اليونانيين وتأثر بهم، وهو لا يعرف لغتهم، وليس لهم في لغتهم معجم أو كتاب مرتب ترتيبا صوتيا، حتى يتهم الخليل بأنه نقل عنه وتأثر به. ولذلك فلا مجال لأي زعم أو حديث عن تأثير يوناني على العرب في المعاجم والأصوات. [٢] وأي حديث من هذا النوع هو ضرب من الكلام غير المعقول الذي لا يصدر إلا ممن لا يعرف تاريخ العلاقات الثقافية بن العرب واليونان، أو ممن لا يتخيل أن يكون للعرب أعمال إبداعية كبيرة ابتدعوها من تلقاء أنفسهم، لأنه يراهم غير قادرين على ذلك.

**خاتمة البحث:**

قيمة كل عمل علمي يقوم به شخص ما، تتمثل بشكل أساسي فيما أضافه هذا العمل إلى المعرفة الإنسانية في الحقل الذي ينتمي إليه ذلك العمل، و تكون الإضافة العلمية لأي كتاب أو بحث مهمة وكبيرة إذا كانت مبنية على منهجية علمية تتسم بالدقة والشمول، بل إن الدقة والشمول في أي عمل علمي تمثل لب هذا العمل وقيمته الحقيقية، فكل عمل أو بحث يكون منقوصا وضعيفا إذا فقد الدقة والشمول، ولا مبالغة في القول بأن كل بحث يكتسب قيمته وأهميته بناء على المنهجية التي اتبعت فيه، ومن ركائز المنهجية العلمية وعناصرها الدقة والشمول، فإذا كان العمل العلمي دقيقا وشاملا، وآتيا بالجديد المفيد، فإنه يكون عملا رائدا ومميزا، ويؤكد المكانة العلمية الرفيعة لمن قام به، ولذلك يركز أساتذة الدراسات العليا في الجامعات والكليات على المنهجية العلمية التي يقوم بها طلاب الدراسات العليا أكثر من أي شيء آخر، لأنها تقود إلى معلومات ونتائج سليمة وصحيحة إذا كانت سليمة وصحيحة، وتقود إلى معلومات غير سليمة، وتعطي نتائج خاطئة إذا لم تكن مبنية على منهج علمي سليم. وفي خاتمة هذه البحث نؤكد ما يلي:

١- معجم العين عمل علمي فريد في نوعه بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ؛ لأنه أول معجم شامل للألفاظ في العربية ؛ ولأن الأسس الرئيسة التي قام عليها جديدة مبتكرة لم يسبق إليها أحدٌ قبل الخليل، وهي : ترتيب الحروف على أساس مخارجها، وتقسيمه لألفاظ العربية إلى

(١) حمودي، هادي حسن، **الخليل وكتاب العين**، ص٧٣ – ٧٤.

(٢) أحمد مختار عمر، **البحث اللغوي عند العرب**، ص٣٥.

أربعة أقسام بناءً على حروفها الأصلية، ثم حصره ألفاظ اللغة عن طريق تقليب الأبنية. فالخليل رائد ومبتكر، وليس ناقلاً متبعاً، فلم يكن أحد في العرب قام بما قام به الخليل، ولم يعرف أحد من غير العرب فعل الشيء نفسه، حتى يقال إنه تأثر به، وكل ما يقال في هذا، فهو ظن وتخمين، لا يثبت بأي دليل قاطع؛ فالخليل صاحب الترتيب الصوتي لحروف العربية، وهو صاحب نظام الأبنية، وهو صاحب طريقة التقليبات، وهو صاحب فكرة جمع كل ألفاظ اللغة العربية في كتاب واحد، ولم يكن مسبوقا في أي من هذه الابتكارات.

٢- تسمية معجم الخليل بالعين مرتبطة بالمنهج الذي سار عليه في ترتيب ألفاظه، ولم تكن من غير مسوغ علمي مقنع، بل كانت تسير في تناغم وانسجام مع المنهجية العامة للكتاب، وهي المنهجية التي تقوم على الترتيب الصوتي الذي وضعه الخليل للحروف العربية.

٣- إن معجم العين من عمل الخليل بن أحمد الفراهيدي ؛ على الرغم مما أثير حوله من شبهات، وما عليه من مآخذ، فلا خلاف في أن ما يقوم عليه من مادة أساسية، ومنهجية علمية متبعة و ما به من مزايا لا يمكن أن يكون إلا من عمل الخليل.

٤- استخدم الخليل في العين بعض طرق الشرح الأساسية وبعض طرق الشرح المساعدة بشكل يتطابق مع هو متبع في المعاجم الحديثة، ووضع لمعجمه مقدمة يبين فيها منهجه وبعض القواعد الصوتية والصرفية ، و هدفه من تأليف العين وطريقته في ترتيب ألفاظه.

٥- لم يقصر الخليل معجمه على المفردات وشرح معانيها، بل تناول كثيرا من القضايا النحوية والصرفية والإملائية واللغوية المختلفة، واهتم باللهجات ولغات الأمصار وعني بالدخيل والمعرب.

٦- شغل الخليل بأصول الكلمات فتكلم عن الدخيل والمعرب، وميز بين لهجات القبائل وتطرق إلى ظواهر صوتية وصرفية فيها.

٧- ظل معجم العين مؤثرا بشكل كبير في كل المعاجم العربية التي جاءت بعده، خاصة من ناحية المنهجية، سواء ما تعلق بالترتيب الصوتي، أم بطريقة الأبنية، أم بطريقة التقليبات، فضلا عن كون العين مصدر أساسيا لكل المعاجم اللغوية العربية في المادة اللغوية.

٨- المنهج لم يطبق في كل أقسام العين على مستوى واحد، ففي الثلاثي المعتل تزيد مقلوبات الكلمة عن ستة، وفي الخماسي والرباعي لا مقلوبات.

٩- لم ترتب الألفاظ في معجم العين على مستوى المادة اللغوية على منهجية واحدة، وإنما ترك تقديمها من غير قواعد أو ضوابط، فقد يبدأ المادة اللغوية المعروضة في معجم العين بفعل ماضٍ، وقد يبدأ بمشتق، و قد يبدأ بمصدر، وقد يبدأ باسم. والصيغة الواحدة من المادة ترد أكثر

من مرة في أكثر من موقع من المعالجات داخل المدخل الواحد.

١٠- منهجية العين صوتية وصرفية في وقت واحد ؛ لأنه يقوم على أساس ترتيب الحروف العربية بناءً على مخارجها، بحيث يوضع كل لفظ في بابه بناءً على أسبق حرف فيه وفقاً لترتيب الخليل، فإذا كان أسبق حرف في اللفظ هو اللام فيوضع اللفظ في باب حرف اللام، وإذا كان أسبق حرف في اللفظ هو الهاء فيوضع هذا اللفظ في باب الهاء، وإذا كان أسبق حرف في اللفظ هو القاف فيوضع اللفظ في باب حرف القاف، ولكن الألفاظ في أبوابها مرتبة على أساس أبنيتها؛فاللفظ الثنائي يوضع في باب الثنائي من حرفه، واللفظ الثلاثي يوضع في باب الثلاثي من حرفه، واللفظ الرباعي يوضع في باب الرباعي من حرفه، واللفظ الخماسي يوضع في باب الخماسي من حرفه.

١١- يمكن القول: إن الخليل كان على مذهب لغوي مخالف لمذهب غيره من اللغويين والمعجميين الذين كانوا لا يستشهدون بالحديث إلا نادرا، و لا يعولون كثيراً على الاستشهاد بالقراءات، بل حكم بعضهم على بعض القراءات بأنها غير صحيحة، فالخليل كان مكثراً إلى حد ما من الشواهد القرآنية وشواهد الحديث ؛فهي تأتي بعد الشعر من حيث عددها، لكن ظهر من شواهد العين أنه لم يكن يتحرج من أن يستشهد بالأحاديث والقراءات كغيره من اللغويين والنحاة المحافظين.

١٢- توسع الخليل في شواهده الشعرية ولم يقف عند حدود المحافظين من اللغويين ؛ فاستشهد بشعر شعراء تحفَّظ عليهم علماء اللغة المحافظون مثل: عديَّ بن زيد، وأمية بن الصلت، وأبي داود الإيـــــادي، و الطِّرماح، والكميت الأسدي، وهذا قد يكون مؤشراً على مذهب لغوي عند الخليل يحتاج إلى درس وتتبع ليعرف سبب قبول الخليل لشعر هؤلاء رغم مواقف العلماء المتشددين الرافضين الاحتجاج بشعر هؤلاء الشعراء الذين أكثر الخليل في الاستشهاد بشعرهم. أكثر من هذا فإن في العين شواهد قليلة لشعراء محدثين أو مولدين لم يعترف هؤلاء العلماء المحافظون بشعرهم، كبشار بن برد.

# عمان في شعر حسن بكر العزازي

**د. حامد كساب عياط ***

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٠/٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٢٠

**ملخّص**

تحاول هذه الدراسة أن تتعرف على صورة عمان كما بدت في شعر حسن بكر العزازي، الذي قصر معظم شعر ديوانه "عيون سلمى" عليها، وقد جاءت هذه الصورة في ثلاثة أبعاد: الأول- البعد الوجداني الذاتي، الذي تجلّى في أربع صور: الأولى- صورة صلة الشاعر بعمان، بدا فيها على صلة وثيقة بها على الرغم من اغترابه عنها فترة متواصلة تزيد على ربع قرن لم يزرها خلالها إلا مرتين سريعتين، الثانية- صورة فراق الشاعر لها، إذ بدا فيها خائفا متألما مضطربا وهو يغادرها، الثالثة- صورة غربته عنها، وفيها ظهر تائها تلفّه الوحدة ويكتنفه اليأس والمرارة، الرابعة- صورة الشوق إليها الذي كان يعانيه الشاعر بعيدا عنها. الثاني- البعد الوطني السياسي، بدا فيه الشاعر معجبا بمواقف عمان السياسية والوطنية، فقد صورها تقدِّم هموم أمتها على همومها الخاصة، لا تدخر جهدا في البذل والتضحية، وفي هذا الشأن أشار الشاعر إلى نكسة سنة ١٩٦٧ التي حلّت بالأمة، وإلى دور عمان في التخفيف من وطأتها؛ ما أبعده عن اليأس وجلد الذات شأن كثير من الشعراء العرب المحدثين الذين قالوا في هذا الحدث الكبير، وما قرَّبَه من روح التحدي التي بدت في كثير من قصائده. الثالث- البعد الجمالي، الذي بدت فيه عمان - كما أحسها الشاعر - بصورة المرأة الجميلة المحبوبة، التي يفوق جمالها جمال سائر النساء، يرى مظاهر جمالها في كل ما له علاقة بها، كما يراها في أحلام نومه ويقظته، وفي صورتها متجسدة بطيف الخيال يزوره، وقد جاءت هذه الصورة الجمالية صورة مثالية غير مادية، ريفية بعيدة عن البهرج والتزويق.

## Abstract

**Amman in the poetry of Hasan Bakr Al-Azzazi**

**Dr. Hamed Kassab Ayyat**

This study is an attempt to understand the picture of Amman as it was portrayed in Hasan Bakr Al-Azzazi's collection "Uyoon Salma". The portrait of Amman came along three dimensions. First comes the emotional individual dimensions which was displayed in four pictures, the poet's relationship with Amman where he seemed quite attached to it despite the fact that he was away from it for a quarter of a century during which he was able to visit Amman only twice; τhe picture of the poet's departure leaving the city in a state of fear, confusion, and pain; the picture of the poet living in exile in which he appeared lonely and feeling bitterness and despair; and the picture of the poet feeling homesick living away from Amman. The second dimension is the national and political one in which he admired Amman's national and political positions. The poet portrayed Amman as a place giving more focus to national rather than local concerns. Amman has been described as sacrifice giver despite its limited resources. In this context the poet made reference to the 1967 defeat which happened to the nation and the role of Amman in reducing the impact of this tragedy. A sense of defiance was apparent in his poems. Third, there is the aesthetic dimension, in which Amman seemed to the poet as a beautiful beloved woman whose beauty was seen in every thing that had to do with her. Amman was portrayed in the form of a shadow of imagination which visited him in his day and night dreams. This aesthetic picture came as idealistic rather than materialistic appearing as far from being artificial or decorative. The study sheds light on the classical grammarians' explanation for this phenomenon and conveys that this explanation is mainly contextual. It explains why these expressions exist in the language as being negated with no affirmative counterparts. It also classifies these expressions into different categories according to different reasons that make these expressions exist as being only negated.

* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك.

**المقدمة:**

تحاول هذه الدراسة التعرُّف على عمان كما بدت في شعر حسن بكر العزازي[1]، فقد عبَّر الشاعر عن موقفه من هذه المدينة، وعن مشاعره المتوقدة تجاهها، وعن المعاني التي يرى أنها تحملها، والجماليات التي يحس أنها تتصف بها، ذلك الموقف وتلك المشاعر والمعاني والتصورات التي حوّلها خياله إلى قصائد ترسم صورتها كما تصوّرها أو أحسها. وغني عن القول إن الإبداع الفني مهما حاول التعبير عن منشئه فإنه لا يتعدى أن يكون ظلالا باهتة لحياة خاصة يحسها هذا

(١) ولد الشاعر حسن بكر العزازي في عمان سنة ١٩٣٦م، وأنهى دراسته المدرسية فيها، ومن أساتذته عودة قَمّوه في "دير اللاتين"، ومحمد سليم الرشدان في"كلية الحسين". ينحدر من عشيرة أصلها من قرية عاقر في فلسطين، استوطنت الكرك فترة من الزمن، ثم هاجرت إلى مادبا، حيث أقطعتها الدولة العثمانية جزءا من أراضي المدينة، ثم هاجر قسم من عشيرة العزازي إلى حوران وفيها اعتنقوا الإسلام، أما القسم الذي بقي في مادبا فظل على نصرانيته، ومن القسم الذين أسلموا هاجر جماعة إلى مصر واستقروا فيها. عمل الشاعر مدة قصيرة في الخليج العربي، قبل أن يغادر الأردن سنة ١٩٥٧ إلى هولندا طلبا للعلم والعمل، فنال شهادة الماجستير في العلوم السياسية من جامعة أمستردام، وعمل في إذاعة أمستردام منذ مطلع الستينيات حتى أصبح رئيسا لتحرير قسم الشرق الأوسط فيها. تزوج من فتاة هولندية رزق منها بابنته الوحيدة (سلمى)، وقد زار مسقط رأسه بعد هجرته مرتين: الأولى بُعيد النكسة سنة١٩٦٧م، والثانية سنة ١٩٨٢م حيث شارك في مهرجان جرش، ولم يمنعه من تكرار زياراته لعمان إلا المرض وملازمة المستشفيات في هولندا وخارجها، وقد أدى التهاب مفاجئ في عينيه إلى كفٍّ بصره أواخر أيامه، توفي في١٦/١٢/١٩٨٣م، ودفن في الدنمارك. جمع شعره – أثناء إقامته في المستشفى سنة ١٩٨٢م– في ديوان سماه "عيون سلمى"، وتمثّل هذه الأشعار الشطر الثاني من فترة هجرته في أوروبا، ولا نعرف شيئا عن أشعاره قبل ذلك، وقد كان أغلب شعر ديوانه مقصورا على عمان، له عدة مخطوطات في الشعر والقصة والتراجم، كتب في مجلات عربية وأوروبية، وله مقالات في النقد الأدبي، وكتابات قصصية أذاعها باللغة الإنجليزية في إذاعات هولندا وأمريكا وأستراليا، وكانت هذه القصص تتحدث في الغالب عن هموم العمال العرب والأجانب في أوروبا، خاصة أنه قد عرف كثيرا من هموم هذه الفئة الكادحة عن قرب، فقد كان عضوا منتخبا في مجلس العمال الأجانب في هولندا. قامت دار البتراء بنشر ديوانه في١٩٨٣، وقد عرّف الشاعر بنفسه في توطئته لهذا الديوان بطريقته الخاصة، معبرا عن مشاعره الجياشة تجاه وطنه قائلا: "أنا نسمة صَبا أردنية هبَّتْ، وقد تكون مضت قبل أن يصلك هذا الديوان"، حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، دار البتراء للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣، ص١٧، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: حسن بكر العزازي، عيون سلمى، للمزيد من المعلومات عن حياة الشاعر انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر السابق**، [توطئة الشاعر لديوانه]، ص١٥-١٧، و[مقدمة روكس بن زائد العزيزي] للديوان نفسه، ص٩-١٣، ومحمد سمحان، **مقالات في الأدب الأردني المعاصر**، جزء أول، وزارة الثقافة والشباب والآثار، عمان، ١٩٨٤، ص٤٧، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد سمحان، مقالات في الأدب الأردني المعاصر، ومحمد المشايخ، **الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن**، [مطابع الدستور]، عمان، ١٩٨٩، ص١٣٤، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد المشايخ، الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، وانظر: محمد علي الصويركي الكردي، **عمان: تاريخ وحضارة وآثار، المدينة والمحافظة**، دار عمار، عمان، ١٩٩٩، ص٣٩٣-٣٩٤، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد الكردي، عمان تاريخ وحضارة، ومجموعة من الباحثين، **معجم أدباء الأردن: الجزء الأول: الراحلون**، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١ م، ص٤١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: مجموعة من الباحثين، معجم أدباء الأردن: الجزء الأول: الراحلون.

المنشئ، وفي أحسن الحالات فإنه يلامس هذه الحياة الخاصة ملامسة رقيقة من الخارج[١]، إلا أن العزازي قد كان مختلفا في ذلك، فهو نسيج وحده في رسمه صورة عمان في شعره، فقد برع في رسمها بشكل يتصف بالخصوصية ويتميز بالفنية والحيوية؛ ما أشار إلى شدة قربه منها، وتعلقه بها. وقد جاءت صورتها في شعره بأشكال عديدة أظهرته بصورة العاشق المتيم بها[٢]، وأظهرتها بصورة مثالية تكاد تشبه إلى حد بعيد صورة المدينة الفاضلة. وقد تجلت صورة عمان في شعر العزازي في ثلاثة أبعاد هي:

١- البعد الوجداني الذاتي، رسم الشاعر فيه صورة صلته بعمان، وصورة فراقه لها، وصورة إحساسه بالغربة بعيدا عنها، وصورة شوقه المتوقد إليها.

٢- البعد الوطني السياسي، رسم الشاعر فيه صورة عمان بما تمثله في نفسه من أمل في توحيد الأمة، وفي إزالة آثار النكسة، التي أصابتها سنة١٩٦٧.

٣- البعد الجمالي، رسم الشاعر فيه صورة عمان ممثلة بصورة المرأة المحبوبة.

ولا بدَّ قبل الدخول في الدراسة من الإشارة إلى أن العديد من الأدباء قد عنوا بالمكان الأردني في أعمالهم الشعرية، كعرار وحسني زيد الكيلاني ورفعت الصليبي وعبدالمنعم الرفاعي وحيدر محمود وخالد محادين وعائشة الخواجا الرازم وحبيب الزيودي...إلخ، وفي أعمالهم الروائية كعبدالرحمن منيف وزياد قاسم وسميحة خريس...إلخ، ولا بد من الإشارة أيضا إلى أن العديد من الدراسات قد عنيت بدراسة المكان – بتجلياته المختلفة - في الأدب العربي في الأردن ومنه الشعر، فقد درس تركي المغيض المكان بتجلياته المختلفة في شعر عرار[٣]، ودرس قاسم المومني الأرض في شعر عرار أيضا[٤]، ودرس محمد إبراهيم العضايلة المكان الأردني العام في الشعر الأردني المعاصر[٥]، ودرس عبدالله رضوان الأردن في شعر عرار[٦]، ودرس حسن ربابعة ما سمّاه ظاهرة المكان في ديوان "أغنيات للوطن" للشاعر قاسم أبو عين[٧] ودرس عماد الضمور تجليات صورة عمان في شعر العزازي[٨]، وهناك دراسات أخرى ليس هنا مجال حصرها أو إحصائها.

(١) عبدالرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عبدالرحمن منيف، سيرة مدينة عمان.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، [مقدمة روكس بن زائد العزيزي]، ص٩.

(٣) تركي المغيض، "جماليات المكان في شعر عرار"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد٤، العدد٢، ١٩٨٩، ص١٨٧-٢٢٥.

(٤) قاسم المومني، "الأرض في شعر عرار"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد٦، العدد١، ١٩٩١، ص١٧٣- ٢٠٩.

(٥) وذلك في رسالة ماجستير عنوانها "**المكان الأردني في الشعر الأردني المعاصر**"، جامعة مؤتة، ٢٠٠٣م.

(٦) عبدالله رضوان، "الأردن في شعر عرار"، **مجلة أفكار**، شهرية، ١٩٨٣، عدد٦٢، ص٧-٢٠.

(٧) حسن ربابعة، **المكان ظاهرة في ديوان أغنيات للوطن للشاعر قاسم أبو عين**، المركز القومي، إربد، ١٩٩٩.

(٨) عماد الضمور، **صورة عمان في عيون سلمى للشاعر حسن بكر العزازي**، فضاءات نصيّة: دراسات في الشعر الأردني المعاصر والرواية العربية، دار الكتاب الثقافي، إربد، ٢٠٠٤، ص ٧٧-٨٥.

**المدخل:**

كانت عمان في بداية نشأتها قرية صغيرة، استوطنها مهاجرون من بلاد القفقاس، فارّين بدينهم من بطش روسيا القيصرية، جذبهم إليها طبوغرافيتها التي تشبه طبوغرافية البلاد التي قدموا منها، وعينُ ماء جارية في واديــها، شاركهم السكن فيها البدو المحيطون بها من جهاتها الأربع، وهي قبــل ذلــك المدينة الغنية بآثارها اليونانية والرومانية، وقد بقيت عمان على هذه الحال إلى أن اتخذت عاصمة للبلاد بعد تشكيل الكيان السياسي الأردني؛ فنمت القرية - حول المسجد الحسيني ومسجد الفتح - حتى صارت بلدة كبيرة، وازداد عدد سكانها بفعل ذلك زيادة كبيرة وسريعة، تلاه زيادات أخرى كبيرة ومفاجئة بفعل هجرات قسرية تعرض لها أشقاء في مناطق مجاورة، فوجدوا فيها أهلا احتضنوهم وملجأ آواهم، ثم اطّرد عدد سكانها بسبب النمو الاقتصادي الذي تمتعت به المدينة، والذي جذب إليها عددا كبيرا من أبناء الوطن الصغير من القرى والأرياف، وعددا لا بأس به من أبناء الوطن العربي الكبير، الذين وجدوا فيها مناخا مناسبا لنشاطهم الاقتصادي والسياسي.

وقد ذُكرت عمان في الشعر الأردني كثيرا كما أسلفنا، ولا غرابة في ذلك، فذكرُ المكان في الشعر العربي عامة أمر قديم، فقد ذكره الشعراء العرب في أشعارهم منذ أن عرفوا الشعر[(١)]، فابتدأوا به كثيرا من قصائدهم، ولكنَّ هذا المكان في هذه الأشعار لم يحتلَّ إلا جزءا بسيطا في بناء هذه القصائد؛ وبذلك فقد ظل مكانا جزئيا يعبِّر عن ذكرى مسترجعة، أو عن حنين إلى ماض غابر له علاقة بذلك المكان، أو عن تقليد سار عليه الشعراء اللاحقون على طريقة من سبقهم من أسلافهم، يذكرون فيه المكان المتروك الذي تفرّق عنه الأهل والأحبة، وسواء أكان هذا المكان حقيقة أم خيالا فهو في الحالين رمز لمكان مفقود وزمان ضائع، يحاول الشعراء أن يتشبثوا بهما، يتبعون ذلك بالغزل أو الرحلة اللذين يرمزان إلى الحياة والأمل[(٢)].

وإذا كان اهتمام الشعراء العرب القدماء بالمكان اهتماما جزئيا فإن اهتمام الشعراء العرب المعاصرين والمحدثين به قد أصبح مختلفا، فقد جاءت كثير من قصائدهم مخصصة له[(٣)]، وبعض

---

(١) انظر في ذلك مثلا: الزوزني، حسين بن أحمد(ت٤٨٦هــ/١٠٩٣م)، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق يوسف علي بديوي، دار ابن كثير، دمشق-بيروت، ١٩٨٩م، والتبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني(ت٤٢١هــ/١٠٣٠م-٥٠٢هــ/١١٠٩م)، **شرح القصائد العشر**، تحقيق فخرالدين قباوة، ط٤، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠م، وانظر: يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، دار الحقائق، [الجزائر]، [١٩٨٠]، ص١١٧-١٢٢، وانظر: عبدالله رضوان، **أدباء أردنيون**، ص١٥-١٨.

(٢) عبده بدوي، "الغربة المكانية في الشعر العربي"، **مجلة عالم الفكر**، مجلد١٥عدد١، سنة١٩٨٤، ص٣٩.

(٣) انظر مثلا قصيدة: "عمان" لعبدالمنعم الرفاعي، و"عمان" لسليمان المشيني، و"أغنية لعمان" لحيدر محمود، و"الخروج" لصلاح عبدالصبور، وقصيدتي "الطريق إلى السيدة، وأنا والمدينة " لأحمد عبدالمعطي حجازي...إلخ.

دواوينهم مقصورة عليه(١)، غير أنه لا بد من التنبيه إلى أن المكان وإن كان موضوعا مشتركا بين الشعراء إلا أن أشعارهم فيه قد جاءت مختلفة، لأسباب كثيرة ليس هنا مجال تفصيلها، فالشعر ليس موضوعا وحسب وإنما هو تجربة وتشكيل خاصين.

ويظل السؤال الملح الذي يجب التنبيه إليه هو: لماذا جاء معظم ديوان "عيون سلمى" مقصورا على عمان كما أسلفنا؟ ولماذا كان تعلق الشاعر بها إلى هذا الحد مُغْفِلا ذكر غيرها من المدن التي يعيش فيها؟ فهل كان تعلقه بعمان تعلقَ الشاعر الرومانسي بمدارج الطفولة ومرابع الصبا؟(٢) أو هو تعلقُ من أحب في مدينته الأولى بساطتها وبراءتها؟ أو هو تعلُّق الشاعر بالمدينة التي يحلم بها ويتمنى أن يجدها؟ والتي كادت أن ترتقي في شعره إلى مرتبة المدينة الفاضلة - كما ذكرنا - التي يبدعها بخياله ويراها بأحلامه مليئة بالفضائل والجمال، والتي يطمح أن يعيش فيها بهناء وسعادة، وهل سر تعلقه بها أنه لم يعرف مدن هولندا التي هاجر إليها فيألفها ويمتزج بأهلها، فظل يشعر فيها بالغربة؟ أو أنه عرفها ولم يعجبه جوها الصاخب، ومزاج أهلها الذين لم يجد بينه وبينهم قواسم مشتركة في الرؤى والمواقف؟ أو أن هؤلاء لم يتفاعلوا معه فشعر برفضهم له، وأحس بغربته فيهم؟ وليكن السؤال بعد ذلك كله: مَنْ يرفض مَنْ؟ هل كان العزازي يرفض المكان الذي يقطنه، فظل يعايشه دون أن يشعر أنه يعيش فيه بسكينة، فكان المكان هو الذي يرفضه، فيتجه منه إلى مكان آخر يجد فيه نفسه وجذوره وهويته؟ وهل كان تعلقه بعمان تبعا لذلك ردة فعل لما لم يجده في نمط حياة المدينة الغربية التي هاجر إليها، حيث لم يجده إلا نمطا مختلفا عن النمط الذي اعتاده في عمان، ولم يجد المدينة الغربية إلا سرابا؟ وهل كانت عمان هي مدينته(قريته) التي كان يحلم أن يعود إليها هاربا من المدينة التي لم يشعر تجاهها بالألفة أو المودة؟ ولماذا لم يذكر الشاعر المدينة التي يقطنها مدة تزيد على ربع قرن لم يزر عمان خلالها إلا مرتين(٣) سريعتين؟! صحيح أن العزازي قد ذكر في مقدمة ديوانه فئة مخصوصة من أهل هولندا عامة، فأورد أسماء مجموعة من أطبائها الذين تعهدوه بالرعاية الطبية وأرسلوه إلى خارجها للعلاج وذلك في مقدمة ديوانه(٤)؛ معترفا بفضلهم عليه في هذا الشأن، ولكن الملاحظ أنه لم يذكر أحدا منهم في شعره فنعرف مشاعره نحوهم، إنه فقط يشعر بفضلهم عليه، ويقدر موقفهم الإنساني منه فترة مرضه. وما تجدر الإشارة

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص١٥، وراجع مثلا ديوان: "مدينة بلا قلب" **لأحمد** عبدالمعطي حجازي، و" قلبي وغازلة الثوب الأزرق " لمحمد إبراهيم أبو سنة، و"أغاني المدينة الميتة " لبلند الحيدري، و"عيون سلمى " لحسن بكر العزازي.

(٢) **المصدر السابق**، ص١٥.

(٣) **المصدر السابق**، ص١٥ ،٥٩، ٦٩.

(٤) **المصدر السابق**، ص١٦.

إليه أن المكان عند الأدباء عامة ليس موقعا جغرافيا وحسب، وإنما هو نسق مهم من أنساق أعمالهم الأدبية، يكتسب أهميته من درجة إحساسهم به وبساكنيه، حتى أنه ليحتل مكانة فنية قد تجعله بؤرة لأعمالهم أو بطلا فيها.

**تجليات صورة عمان في شعر حسن بكر العزازي:**

شكّل العزازي صورة لغوية شعرية بديلة عن صورة عمان الحقيقية، وقد ظلت هذه الصورة لديه قادرة على النمو والتشكل بأشكال عديدة حتى ملكت عليه ذاتَه؛ فعاش الشاعر في الغربة وطنا لغويا فنيا يرسمه لعمان في معظم قصائد ديوانه، وذلك في ثلاثة أبعاد رئيسة، ضمت تجليات صورتها المتعددة الجوانب، وهذه الأبعاد هي:

أولا ــ البعد الوجداني الذاتي:

إن الناظر إلى عمان من الخارج يرى جبالها وعماراتها وشوارعها وأحياءها، ويرى البون الشاسع بين مستويات بعض هذه الأحياء، وما يتبع ذلك من تباين في المستويات الاجتماعية والاقتصادية بين ساكنيها، ولكن العزازي لم يرها على أساس من هذه المعطيات المادية، ولم يرسمها صورة توحي بمثل هذه المظاهر المحسوسة، فقد كانت لديه صورة وجدانية خاصة تتعلق بها، ويقصر معظم شعره عليها بسبب هذا التعلق، بل إنه لما أراد أن يقول شعرا في غيرها – على قلة ذلك - بدأ بها، وكأنها افتتاحية خاصة للتبرُّك، فقد بدأ بذكرها عندما أراد أن يقول شعرا لجرش بمناسبة مشاركته في مهرجانها سنة ١٩٨٢، يقول:[(١)]

هل شفَّكَ الوجدُ أمْ ودعتَ أحبابا … أمْ هلْ تعلقتَ منْ عمانَ أسبابا
أمْ زارَكَ الطيفُ في الأحلامِ منْ جَرسا … فخلتَ أنَّ صباكَ الغرَّ قدْ آبا

وصورة عمان التي تعلق الشاعر بأسبابها بعيدة عن التحديد الحسي كما ذكرنا آنفا، فقد استطاع الشاعر أن يلغي المكان المادي المساحي، وأن يُحِلَّ مكانه المكان الشعوري الخاص؛ وبذلك ارتفع بها من المكان ذي القيمة الفيزيقية المحددة إلى المكان ذي القيمة المثالية المطلقة، على نحو يلغي الصفة المادية فيها ليحل محلها التسامي المحض الذي يحسه تجاهها[(٢)] حتى ليبدو إحساسه بها كإحساس الصوفي المتوحد فيمن يحب، وكأن الله قد جمع له مدن العالم في واحدة؛ فلم يعد يحس بغيرها، فصارت بذلك مكانا يصنعه الوجدان وتحسه الروح، عبر عنه بقصائد عديدة ترسم جوانب صورتها المكتنّة في وجدانه، وتظهرها مكانا خاصا ومميزا، وتظهره كائنا يتميز بشدة إحساسه بها،

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٩.

(٢) لوتمان. يوري، **مشكلة المكان الفني: جماليات المكان**، ترجمة سيزا قاسم، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٦٥.

وغني عن القول إن المكان محتاج - على الدوام - إلى الإنسان لكي يأخذ معناه وصورته، فلا يعود عندها مكانا مصنوعا من مكونات مادية جامدة، وإنما يصبح مكانا آخر حيا وحيويا، يُشْعِر ساكنَه بمعاني الإباء والشوق والأمل والجمال...إلخ، ومثل هذه الروح نجدها في قصيدة "الشبل" التي قالها الشاعر وقد رأى في زيارته السريعة الأولى لعمان سنة ١٩٦٧م أحد أطفالها الفقراء يبيع أقلام الرصاص في أحد شوارعها؛ ولكنه على الرغم من فقره كان عزيز النفس، "وعبثا حاولنا إقناعه بقبول ثمن أكبر لقلمه، فلما عرضنا عليه أن نشتري منه كل أقلامه أبى وقال: مش للبيع"[(١)]؛ وبذلك أصبحت عمان – التي تحمل معنى الإباء - لديه " مربضَ الأسد "[(٢)]، وأصبح هذا الطفلُ الصغير "الشبلَ" فيها[(٣)]، يقول العزازي مخاطبا زوجته بتأثير هذا الموقف الذي يلامس قيما عالية في نفسه ترتبط بقيمة عمان لديه:[(٤)]

لا تعجبَنَّ وهذا مربضُ الأُسْد  أن تلتقي بالإبا فيهِ وبالرُشْدِ
فالأُسْدُ ما أكلتْ إلا إذا افترستْ  ولا استطابتْ سوى ما طابَ بالطَّرْدِ
حياؤها أنْ تغضَّ الطرفَ مكرمةً  لا هيبةُ الخصمِ قادتها إلى الودِّ
دلّتْ على الأسَدِ الضرغامِ صولتُهُ  شأنَ الضياغمِ إنْ تُحيي وإنْ تُرْدي

وقد تجلى البعد الوجداني الذي ظهرت فيه عمان في شعر حسن بكر العزازي في الصور الأربع التالية:

**١ – صورة صلة الشاعر بعمان:**

لجأ الشاعر إلى شخصية أمه في قصيدة "سلوت عمان؟!"[(٥)]، فتصورها تسأله مستهجنة طول غيابه عن مدينته التي يحبها، منكرة قطعه صلته بها، متهمة إياه بنسيانها، وبعدم الاشتياق إليها، وقد جعل الشاعر عنوان القصيدة الجملةَ الأولى في البيت الأول منها؛ ما يعني أهمية هذا الموضوع وإلحاحه عليه، وقد أتبعت أمه هذا السؤال بأسئلة كثيرة أخرى ذات معان مشابهة، وتراه يلوذ بالصمت وقد أخذته المفاجأة بهذه الأسئلة المتوالية؛ فتظّنه بصمته يقول لها: نعم، سلوتُها؛ فتجيبه بصوت خفيض غير مصدقة: هذه عمان!! "من يسلو مغانيها؟!"[(٦)]، ومن لا يشتاق إليها؟! ويلامس

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٩.
(٢) **المصدر السابق**، ص٦٩.
(٣) **المصدر السابق**، ص٦٩.
(٤) **المصدر السابق**، ص٦٩.
(٥) **المصدر السابق**، ص٤١.
(٦) **المصدر السابق**، ص٤١.

هذا العتاب الشديد وترا مشدودا في نفس الشاعر، فتنثال رؤاه، وتجيش عواطفه، ويلجأ في قصيدته إلى أساليب جملة الطلب(استفهام، استفهام إنكاري، دعاء، أمر) المعبرة عن ألوان من المشاعر والأحوال القلبية التي يحسها، علَّها تساعده على البوح بمكنونات نفسه، التي تهمس هي أيضا بما تكنُّه تجاه عمان همسا بما يحمله هذا الهمس من قرب وإشعار بالصدق، ولنلاحظ تكرار حرف السين بصوته الهامس أيضا في "سلوتَ، يسلو، سلوتَها، تسلو، فسلْ، وسلْ، واسألْ"؛ ودوره الواضح في هذا الهمس الرقيق الموجه من الأم المحبة إلى الابن المحبوب في شأن محبوبته في سائر الأبيات، وما لحروف أخرى مشابهة كالشين والصاد من أصوات هامسة مشابهة تؤدي الوظيفة ذاتها، هذه الأصوات المتلوّة بقافية (الألف) المساعدة أيضا على البثِّ والتعبير عن الألم والحزن وغيرهما من مكنونات النفس المشابهة الأخرى، المسبوق بحرفي (الياء والهاء) اللذين لهما القيمة نفسها من البث والتعبير، بل إن اجتماع هذه الحروف معا في آخر كل بيت (يْها) ليعطي هذه الآهة الطويلة المعبرة عن الألم والحزن للبعد عنها:(١)

سلوتَ عمانَ ؟! مَنْ يسلو مغانيها؟! وهلْ تطيبُ ربًا إلاّ روابيها؟!
أما افتقدتَ فيها صِباً وملعبَهُ ؟! ألمْ تشُقْكَ عيونٌ للمها فيها؟!
سلوتَها ؟!...فهلِ السلوانُ شارتُهُ فيضُ الدموعِ على الخدينِ تجريها؟!
وكيفَ تسلو رؤىً ما زلتَ تعهدُها؟! فسلْ عيونَكَ ما أجرى مآقيها؟!
وسلْ فؤادَكَ عمّا باتَ يوجعُهُ؟! أهلْ بهِ النارُ؟ واسألْ عمَّ يذكيها؟!

وتبدو شخصية أم الشاعر لائمة من نوع مختلف، فهي تلوم على توهّم انقطاع صلة الشاعر بعمان، وليس على نشوئها واستمرارها شأن اللائمات العاذلات، كما تبدو هذه الشخصية أيضا قناعا بسيطا يتقنع الشاعر به ليُظْهِرَ من خلاله مشاعره الخاصة تجاه عمان بهذه الصورة الدافئة الرحيمة، وذلك بأسلوب متميز بالحنان الأمومي يشبه الحنان الذي تظهره أمه له، وهو بهذه الطريقة الفنية الدرامية يحاول أن يخلق جوا يساعده على البوح بكثير مما يريد البوح به عن صورة صلته بعمان، كما يساعده أيضا على الابتعاد عن رتابة الشعر الغنائي الذي غلب على أكثر قصائد ديوانه، إن هذا الحوار المتخيل يكاد أن يكون حديثا دراميا داخليا – نجويا - يعبر الشاعر من خلاله عن مشاعره التي يحسها تجاه عمان، وبالتالي فإن صورة أمه (القناع) التي يتخيلها تلومه على عدم تواصله معها هي صورة نفسه اللوامة التي تلومه على الابتعاد عنها.

وإذا كان العزازي يحس بحنان عمان التي تحاوره أمه في شأن ابتعاده عنها؛ فإنه يرى هذه

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤١.

المدينة في الواقع السياسي والاجتماعي والإنساني أما تحمل صفات الأم وسجاياها(١)، فقد أسكنت "في قلبها كل العرب...فصاروا لها الأبناء، وصارت لهم الأم التي لا تفرق بين واحد منهم"(٢)، والأم بطبيعتها مفطورة على الحنان، مجبولة على العطف والرحمة... وهي قادرة على منح ذلك لأبنائها جميعا(٣)؛ وبفعل هذا الإحساس فقد نشأ بين الشاعر وبينها رباط وثيق جعل لها في قلبه كل هذا الحب، فرآها عظيمة عظمة الأم في عيني طفلها(٤)، وصارت صلته بها وثيقة متفردة، وجاءت صورتها بناء على ذلك متفردة "عمان...لا نظير لها"، يعجز الشاعر نفسه عن وصفها:(٥)

عمانُ لفظٌ ومعنىً لا نظيرَ لها ... في النطقِ قاطبةً أو في معانيهِ
ولا ربى كربى الأردن صامدةً ... تزري بطعم الردى مهما تعانيهِ

وعلى عكس إحساس بعض الشعراء العرب المعاصرين والمحدثين بمدنهم فإن العزازي لم يشعر بانقطاع صلته بعمان، على الرغم من طول غيابه عنها، فهي المدينة التي يجد فيها ما يبحث عنه من رؤى وأحلام، فهي المدينة التي فتحت ذراعيها لكل عربي من مختلف أرجاء الوطن الكبير، ولكل وطني من مختلف أنحاء الوطن الصغير كما أشرنا، فجاء أبناؤها " وطنيون: يحبون وطنهم، ويحبون أمتهم، ويكرهون أعداءها...وكنا نحس بين أهالي... عمان مشاعر أخوية نكاد نلمسها بأيدينا، فنجد الناس قريبين من بعضهم بعضا "(٦)، وكأنهم يأخذون هذه الصفة من معنى اسم مدينتهم(٧)، ومن صفات أهلها المتميزين " بالانفتاح والاستقبال والحرارة

(١) منصور نصرة، **القرية في الشعر العربي المعاصر**، مركز إسكندرية، الإسكندرية، ١٩٩٦، ص٢٠٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: منصور نصرة، القرية في الشعر العربي المعاصر.

(٢) رناد الخطيب، **عمان في عيون الشعراء**، أمانة عمان الكبرى، عمان، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، [مقدمة حيدر محمود للكتاب]، ص٥، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: رناد الخطيب، عمان في عيون الشعراء.

(٣) منصور نصرة، **القرية في الشعر العربي المعاصر**، ص٢٠٩.

(٤) يرى باشلار أن الأطفال يرون "الأشياء مكبرة"، باشلار. جاستون، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، وزارة الإعلام، ودار الجاحظ، بغداد، [١٩٦٣؟]، ص١٨٤، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: باشلار. جاستون، جماليات المكان.

(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.

(٦) أمين شقير، "عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية: شهادات: الشهادة الثالثة"، (**عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران: أوراق ووقائع أعمال مؤتمر عمان: واقع وطموح"٢٧-٢٩حزيران، ١٩٩٥، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس**)، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٤٤.

(٧) أطلق الملك اليوناني بطليموس فيلادلفوس(٢٧٥–٢٤٧ ق.م) على عمان اسم Philadelphia، ومعناه المحبة الأخوية؛ ما يوحي بالرحمة والألفة والأخوة، عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص١٢٧، وانظر: محمد الكردي، **عمان: تاريخ وحضارة وآثار "المدينة والمحافظة"**، ص١٦،٤٩، وسميرة عوض، " لا غريب في عمان"، **عمان كما يراها المثقفون**، إعداد رابطة الكتّاب الأردنيين، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، (سلسلة كتب ثقافية: كتاب الشهر،١١٢)، ص١٤١.

والمودة "[١] ومن البيئة المتسامحة التي ولدت المدينة في كنفها، حيث " التقى التسامح الشركسي بالتسامح البدوي"[٢]، لقد أحب الشاعر في عمان صفاتها، وصفات أهلها، فجاءت صورتها جميلة مشرقة محبوبة:[٣]

لا تسألونيَ عمّا في حبِّها قدْ دهاني
عمانُ أهلٌ ورَبْعٌ ومنبعٌ للحنـــــــانِ

فقد أصبحت لدى الشاعر الرَّبْعَ الذين يفخر بهم، والأهل الذين ينجدونه إذا ما حزبته المصاعب، كما أصبحت لديه نبع الحنان الذي ينهل منه؛ وبذلك فقد شعر في كنفها بالأمان، فصارت الأم التي يشعر بأمومتها، في حين أراه يحس غيرها من مدن الغربة – وإن لم يذكرها في شعره - زوجة أب لا تشعره بحنان، ولا يحسُّ في كنفها بأمان.

وبسبب تعلق الشاعر بعمان فإن صورتها لم تفارق خياله، فهي كلُ رحيم وجميل لديه، ولنلاحظ طبيعة الصورة الرحيمة والجميلة التي يُظهر الشاعرُ عمان بها، المتمثلة في كونها أما، وفي كونها لحنا عذبا، وأغنية جميلة، وقصيدة معلقة برموش العين بما توحي به صورة التعليق من معنى ارتفاع القيمة والنفاسة والأهمية التي عرفناها للمعلقات في الشعر الجاهلي، وهي كذلك الذكر الذي يلهج به على الدوام حتى تستغرقه حالات خاصة في حبها تشبه حالة الاتحاد عند أهل التصوف كما أشرنا؛ فيصلي متهجدا في محرابها، يدعو ربه متضرعا أن يعيده إليها، ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الشعور الرقيق المرهف على شعر الشاعر، فيأتي شعره مليئا بالعاطفة المتوقدة، ولا ينبغي لصيغ الفعل الماضي المتكررة في الأبيات التالية " كانت(مكررة)، تهجد، انطوى، ألفيناه" - أن تأخذنا بعيدا، فالشاعر لا يقصد بها الزمن الماضي الذي مضى وانقضى فقط، وإنما يريد بها الماضي والحاضر الذي يعيشه والمستقبل الذي يأمله:[٤]

عمان كانت له لحنا وأغنيةً وكانت الأمَّ والأردنَّ كان أبا
كانت قصيدته كانت معلقة على الرموش تناجي الجفن والهُدُبَا
بها تهجد ليلا حين نسمعُهُ إذا انطوى الليلُ ألفيناهُ منتحبِا

وإذا كان الشاعر يرسم لنا صورة صلته بعمان، وصورة موقفه منها على لسان أمه التي تعاتبه في طول غيابه عنها فإنه يكمل رسم صورة هذه الصلة من خلال قصيدة "باقة"، التي يصور

(١) أمين شقير، "عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية، الشهادة الثالثة"، ص٤٣.
(٢) عبدالرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص٩٢.
(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٧.
(٤) **المصدر السابق**، ص٧٥.

فيها مشاعره تجاه ابنته سلمى، حيث تبدو صورتها أملا بالمستقبل المشرق، وإذا كان الشاعر قد فقد بعض الأمل بفعل ما أصابه من خيبات الأمة وانكساراتها، وبفعل ما تعرض له من آلام وأسقام وبُعْدٍ عن عمان فإن ابنته سلمى تعيد إلى نفسه بعض الأمل بأن يلمَّ الدهرُ شملَه بها، وحُقَّ لنا أن نسأل: هل كانت سلمى هي عمان؟ التي تمنى الشاعرُ أن يجمع الدهرُ شَملَه بها عندما قال:[١]

إن دهرا يَلُفُّ شملي بسلمى        لزمانٌ يهمُّ بالإحسانِ

وحُقَّ لنا أن نسأل أيضا: هل كانت(عيون سلمى) هي عيون عمّان التي قال من أجلها أغلب شعره؟ والتي تكاد أن تنزل من نفسه منزلة تعلو منزلة ابنته سلمى نفسها، ولنلاحظ رهافة مشاعر الشاعر تجاه ابنته، ورقة عباراته المعبرة عن حبه لها في قصيدة "باقة"، التي قالها فيها وقد جاءته تزوره في المستشفى، تحمل باقة من الزنبق عذبة الشذى تقول له ببراءة الطفولة: يا بابا "عندما تزيح الممرضة العصابة عن عينيك...سترى أنها صفراء"[٢]، غير مدركة أن أباها قد فقد بصره، فنجده يقول لها بكل عذوبة ورقة: " يا عيوني أنت يا سلمى، ما خلق الباري كسلمى، أنت...عبير الزهر، عيني شاهدت منك...أحلى ما بحوّا، أنت نورُ العين"[٣]، وظنناه سيستطرد بالمزيد من الجمل والعبارات المشابهة المعبرة عن مشاعره الأبوية الرحيمة تجاهها، أو أنه سيتوقف عند هذا الحد من العبارات والجمل، ولكننا نجده ينتقل من ذلك إلى رؤيا شعرية أخرى، فيفاجئنا بقوله: "إن سلمى مثل عمان!"[٤]؛ فتكون عمان لديه هي المشبه به، وسلمى هي المشبّه أو الشبيه بما للمشبه به من ميزة الزيادة في الصفة على المشبه، إنه ليشبه المعلوم بالمجهول، فحب ابنته الذي وصفه لنا حب كبير كما عبّر عنه، ولكن يبدو أن حبه لعمان أكبر من ذلك، بدلالة عبارته "إن سلمى مثل عمان التي لم تزل في خاطري والعين ضوا"، إن الشاعر بعد أن شكّل ملامح المشبه ابنته "سلمى" بهذا الجمال الفائق جعلها "مثل عمان"، تاركا لنا تخيّل جمال صورة عمان بعد ذلك، بل إنه ليجعل سلمى رسولا يحمِّلُها رسائله إليها؛ ما يشير إلى المكانة العالية التي تتمتع بها في نفس الشاعر، التي تفوق عن

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٥، والبيت لحسان بن ثابت:

إن دهرا يَلُفُّ شملي بجُملٍ    لزمانٌ يهمُّ بالإحسانِ

حسان بن ثابت(ت٥٤هـ/٦٧٤م)، **ديوان حسان بن ثابت**، حققه وعلق عليه وليد عرفات، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤، ج١ص٥١٧، والبيت منسوب أيضا إلى عمر بن أبي ربيعة:

إن دهرا يَلُفُّ شملي بسُعْدى    لزمانٌ يهمُّ بالإحسانِ

عمر بن أبي ربيعة(ت٢٣هـ/٦٤٤م- ٩٣هـ/٧١٢م)، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، (كتاب التراث، ٢)، ص٢١٩.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٥.

(٣) **المصدر السابق**، ص٣٥.

(٤) **المصدر السابق**، ص٣٥.

مكانة أقرب المقربين منه:[1]

يا عيوني أنتِ يا سلمى وما خلق الباري كسلمى ثمّ سوّى
أنتِ نورُ العينِ في ظلمائِها وعبيرُ الزهرِ في روضٍ مروّى
حينَ غابَ النورُ، عينيْ شاهدتْ منكِ عبرَ الأذنِ أحلى ما بحوّا
إنَّ سلمى مثلُ عمانَ التي لمْ تزلْ في خاطري والعينِ ضوّا
خبريها يا سليمى إنَّ في ذكرِها العاطرِ للحبِّ سموّا

وإذا كان الشاعر يوجه الخطاب إلى نفسه بلسان أمه بضمير المخاطِب القريب في قصيدة "سلوتَ عمان؟!" فإنه يوجهه إلى ابنته سلمى (المخاطَبَة) المشبهة بعمان بالأسلوب المباشر القريب نفسه؛ ما يشير إلى قرب عمان منه، وشدة صلته بها، ولنلاحظ أن صورة صلة الشاعر بالمدينة قد أتت من خلال صورتي راحمتيه: أمه، وابنته[2]؛ وبالتالي فإن عمان متصلة بالشاعر على الدوام، ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فأمه تمثّل الماضي والحاضر وابنته تمثل الحاضر أيضا والمستقبل.

ونتيجة لإحساس الشاعر بحنان عمان وبقوة صلته بها فإنها لا تبدو لديه موطن صراع اجتماعي أو طبقي، وإنما مكان دفء وألفة، فهي منسجمة مع ريفها، متحدة بالطبيعة المجاورة لها، وقد ظهرت صورة هذا الريف الهادئ من خلال صورة الريف الأردني المتصل بها بشكل مباشر أو غير مباشر، وهي صورة جميلة هادئة تُشْعِر بالألفة، فالشاعر يبحث عن الطبيعة الرحيمة المليئة بالمناظر الموحية بهذه الصفة، فنراه يصور لنا شجر الدفلى يقبِّل وجه نهر الشريعة، والقُمْري يجاذب الجنادب رخيم الألحان، والرعاة يعزفون ويغنون، وهذا جو يحس الشاعر فيه بقدر كبير من الدفء والتواصل والسعادة، والرومانسيون بطبيعتهم متعلقون بالطبيعة وبالريفيين وبالرعاة الودعاء، الذين يحتفظون ببساطتهم بعيدا عن ضوضاء المدن[3] وضجيجها. ويرسم العزازي صورة هؤلاء الريفيين في بعض ضواحي عمان القريبة "البيادر، وناعور"، معجبا بما بينهم من صلات إنسانية

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٥.

(٢) كما أشار الشاعر إلى زوجته إشارتين سريعتين، في الأولى ذكرها بكنيتها، شاكيا لها شدة غرامه بعمان:

يا أمَ سلمى غرامُ الحرِّ يضنيهِ البينُ أبعدَهُ والشوقُ يدنيهِ

حسن بكر العزازي، **المصدر السابق**، ص٦٥.

وفي الثانية ذكرها بالضمير الدال عليها، وذلك عندما هزّه موقف الطفل الذي يبيع أقلام الرصاص في أحد شوارع عمان، عندما أبى أن يبيعه القلم بثمن أغلى من ثمنه الحقيقي أو أن يبيعه أقلامه كلها عندما أحس أنه يريد أن يتصدق عليه، يقول:

لا تعجبَنَّ وهذا مربضُ الأُسْدِ أن تلتقي بالأبى فيهِ وبالرُشْدِ

حسن بكر العزازي، **المصدر السابق**، ص٦٩.

(٣) عيسى يوسف بلاطة، **الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص٥٨.

يحبها، وهو عندما يصور هذه الأجواء الزاخرة بمكونات الريف الأردني من بيادر الحصاد والمذرّين و"هبوب الهوا " فإنه يشعر بالراحة والسعادة، ونراه يكرر حرف الاستفهام(هل) في كل بيت عندما يرسم مثل هذه الصورة؛ ما يوحي بشدة تعلقه بهذه الأجواء، وبصورها المختزنة في وجدانه، وكأنه يحاول أن يطمئن على استمرار وجودها في هذا الريف:[١]

هلْ الشريعةُ فيّاضٌ كعادتِهِ؟ وهلْ تقبِّلُهُ الدفلى على الثَّغْرِ؟
هلْ للجنادبِ موسيقى منغمةٌ؟ وهل تغنّى على ألحانهِ القمري؟
هلْ الرعاةُ إلى الأغنامِ قد دبكوا على المزاميرِ حتى مطلعِ الفجرِ؟
وفي البيادر هلْ "هبَّ الهو ا"[٢] وشدا له المذرّي فأشجى الروحَ بالسّحْرِ؟
وهلْ بناعورَ ظلَّ الظبي يشردُ من لفحِ الهوى ويطيلُ الوصلَ بالسرِّ؟

ويبدو أن مثل هذه اللوحة الكبيرة المليئة باللوحات الجزئية صورة محببة لدى أكثر الشعراء العرب المهجريين[٣]، يحنّون من خلالها إلى الأجواء الريفية الهادئة التي افتقدوها في مدن الصخب والاغتراب، ومثل هذه الصور الجميلة المعبرة عن الاتحاد بالمحيط والانسجام معه نجدها عند الشاعر في مواضع كثيرة أخرى من ديوانه[٤]، ويبدو العزازي في هذا الشأن متأثرا بأسلوب عرار من حيث عنايته ببيئة الريف الأردني وتعلقه بها، باعتبار ذلك مظهرا جماليا رومانسيا يحبه الشاعر، وباعتباره مؤشرا وطنيا دالا على الانتماء أيضا.

وقد بدت عمان كذلك - في شعر العزازي- في وصل دائم معه، فهي تبادله حبا بحب، ولنلاحظ قوله في قصيدة "أين النشامى؟": "ماذا فعلتُ؟! وماذا هم به فعلوا؟!"، وأراه يعني عمان بالضمير المنفصل "هم"، مستحسنا مواصلتها حبَها له، الذي " لا يجفو" ولا ينقطع ليصل مرة أخرى، إنه حب مستمر لا تزول ذكرياته من نفسه حتى تفارق روحه جسده:[٥]

ويلي من العشقِ ويلي من جريرتِهِ ماذا فعلتُ وماذا همْ بهِ فعلوا
عشقُ الغواني وصالٌ تارةً وجفا وعشقُ عمانَ لا يجفو ولا يصلُ

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٢.

(٢) إشارة إلى ما كان يردده المذرّون من أهازيج شعبية خلال ممارستهم عملهم في بيادر الحصاد، من مثل:

"هبْ الهوا يا ذاريْ كيْلَةْ بَـلا مصاريْ
هـبْ الهوا يا ياسينْ يا عـذاب الدرّاسيـن!"

(٣) أحمد بسام ساعي، **حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه**، دار المأمون، دمشق، ١٩٧٨م، ص٤٤١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية.

(٤) انظر مثلا: حس بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٣،٢٥.

(٥) **المصدر السابق**، ص٤٣.

مزقــزقٌ كعصافيــرٍ مفــرِّخةٍ بين الجوانحِ أو كالجرحِ يندملُ
لكنَّ آثارَهُ في النفسِ باقيةٌ حتّى يزيلَ ندوبَ الأنفسِ الأجلُ

ولا بد من التأكيد على أن تصوير الشاعر لعمان بهذا الشكل المثالي دليل على حبه لها، وتعلقه بها، فنجده يعمد إلى خلق صورتها حسبما يحب ويرغب، ليتخيل أنه يسكنها عندما تفوته حقيقة العيش فيها، فيعمد إلى استحضارها وهي البعيدة عنه إلى مكانه وزمانه الخاصين؛ وبذلك فإن العزازي يحمل عمّانه معه أينما حلَّ أو ارتحل، فهي لديه مكان نفسي داخلي خاص يعيش فيه بهناء، ويتمتع بجماله متى شاء وكيف شاء، وتبدو لديه صورتها بأبهى هيئة يمكن تخيلها.

لقد جاءت صورة علاقة العزازي بعمان صورة رحيمة، فهي المدينة الوادعة التي يألفها أبناؤها ويتواصلون معها، وجاء أهلها على شبه منها متواصلين محبين، وكثيرا ما يحدث التشابه بين الإنسان والمكان الذي يسكنه، فالمجتمعات تكون على صورة المدن، فللمدن شخصية أو روح تنتقل عبر الأجيال(١)، وسر خاص يطبع ساكنيها بطابعها، وقد كان لعمان سر صغير خاص بها يجعل الإنسان فيها أكثر رحمة ورقة وتواصلا، ويكمن هذا السر في أنها "لا تبقي من يعيش فيها على علاّتِه، بل تجعله إنسانا آخر أفضل قليلا أو كثيرا...إن عمان تعمِّنُ أي تؤنسن من يسكن...فيها، فالعماني من دمشق هو أفضل من الدمشقي الحاف، وكذلك العماني من يافا، أو من السلط، أو من الكرك، أو من بني حسن، أو بني خالد، وهو غير أهله الأولين، لقد أنسنت عمان الشاعر مصطفى وهبي التل، ذلك الحوراني العصبي على دمشق، فأصبح عمّانيا، وسع قلبه الكبير العرب وغير العرب، وجعلت عمان من...النجدي الأديب عبد الرحمن...منيف ثائرا يحمل عمان الوحدة والثورة في قلبه أينما ذهب"(٢)، لقد صور العزازي عمان بصورة المدينة الوادعة، المليئة بمعاني التراحم والمحبة، ولم نرَ من خلال شعره أي صورة توحي برفضه لها أو بقطيعته معها شأن بعض الشعراء العرب المحدثين الذين رفضوا مدنهم، أو شأن بعضهم الآخر الذين كانت مدنهم منهم في موقع الضد، فعمان عنده مدينة ارتبطت صورتها بصورة الأم الرؤوم أو الابنة المحبة، أو بصورة الريف الذي يألفه أهله ويحبونه، فظل يتواصل معها بكل مشاعر الرحمة والألفة، بل إنه

(١) انظر: أوينموس. جان، "الإنسان والمدينة"، **الإنسان والمدينة في العالم المعاصر: ١٣مقالة في هذه المواضيع لمحاضرين ومفكرين فرنسيين**، تعريب كمال خوري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧، ص٥-٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: أينموس. جان، "الإنسان والمدينة ".

(٢) هاني السعودي، "عمان في عيون العمانيين: المهن والحرف والفئات الاجتماعية: شهادات: الشهادة الثانية"، **(عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران:أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧-٢٩حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٩٢.

ليعدُّ بُعْدَهُ عنها وانقطاع صلته بها عقوقا وكذبا "في محبتها"، والقرب منها صلة رحم "وهدى ونورا...وإيمانا":[(١)]

والبعدُ يا ربِّ زورٌ في محـبتها          يظلُّ في أحسنِ الأحوالِ بهـتانا
وقربها صلةُ الأرحامِ مـنزلة          هدىً ونورا لمن يهـوى وإيمانا

**٢ - صورة فراق عمان:**

مثلما أحس العزازي بحنان عمان وباستمرار صلته بها، فقد أحس بفراقها صعبا على نفسه، فصور هذا الإحساس وهو يطل عليها من نافذة الطائرة المقلعة به منها، فبدا متألما حزينا، تسكب عيناه الدموع وهو يلقي عليها نظرة الوداع، ولاستكمال رسم هذه الصورة نجده يشخِّص من نفسه شخصا آخر يخاطبه، فيصور بؤس حاله ساعة رحيله عنها: فعيناه تودعانها تدوران في أرجائها مذهولتين، وتودعان أحبابه فيها بكل مشاعر الحزن والألم، ولنلاحظ أن أبيات الشاعر التي ترسم هذه الصورة تزخر بالجمل الفعلية المليئة بالحركة والاضطراب، المعبرة عما يعتمل في نفسه من الاحتراق الداخلي المصور للشدة التي يعانيها، والمتمثلة بالعيون الحائرة، والنظرات المتقلبة، وصورة التشييع التي قد توحي بتشييع الموتى، ولنلاحظ الأفعال التي يستعملها لتوديع عمان في قصيدة "طائر الأشواق" التي توحي بالخوف والاضطراب والألم، "تجيلُ طرفا...دوارا، حارتْ عيونك، تشيّعُها، لبئس يوما، وقفنا كي نودعها، نلثم أحجارا وأشجارا ":[(٢)]

تجيلُ طرفاً على عمانَ دوارا          والدمعُ يهطلُ منْ عينيكَ مدرارا!
حارتْ عيونُكَ في دارٍ تشيُّعها          قبلَ الرحيلِ أمْ الأحبابَ والجارا
لبئسَ يوما وقفنا كي نودعَها          فيهِ ونلثمُ أحجارا وأشجارا

ولما كان شعر العزازي عواطف ذائبة ومشاعر رقيقة تجاه عمان، فقد ابتعد شعره فيها عن الجزالة والفخامة، واقترب من الرقة والسلاسة، فهو كغيرة من الشعراء العرب المهجريين يرسل نفسه في شعره إرسالا، فيأتي هذا الشعر سهلا منسابا، والشاعر المغترب عامة لا يقف كثيرا عند ميزة الجزالة، ولا يتعامل مع البديع وما شابهه من محسنات، فهي تتطلب نوعا من الاستقرار والراحة النفسية[(٣)]، ما يفتقر إليه العزازي والشاعر في الأبيات التالية يرسم صورة أخرى لفراقه عمان، فيستحضر صورة يوم القيامة بما فيه من خوف وذهول يصيب الناس، يضيف إليها صورة

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٨٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص٧٣-٧٤.

(٣) عبده بدوي، **الغربة المكانية في الشعر العربي**، ص٣٨.

أخرى موحية بمثل هذا الخوف متمثلة بالعنقاء، التي يتصور أنها تختطفه من حضن عمان، فلا يعود بمقدوره العودة إليها، إلا أن الشاعر على الرغم من اتكائه على هذه المرجعيات العقيدية والأسطورية يسوق صورة خوفه وذهوله بأسلوب شعري سلس بعيد عن التعمّل والتصعيب كما ذكرنا، ويجب التنبيه مرة أخرى إلى تركيز الشاعر على الجمل الفعلية التي تدفع بالحركة المتلاحقة والمؤدية إلى الجيشان العاطفي، "حانت الساعة، وَجَفَتْ، مارتْ، تذكي، أحسبها، باتَ، تبَّ، كانا، صارا":[1]

وحانتْ الساعةُ الكبرى فما وجفتْ أرضٌ كقلبِكَ أو مارتْ كما مارا
غداةَ طارتْ بنا في الجوِّ طائرةٌ وقودُها لوعتي تُذكي بها النارا
ما كنتُ أحسبُها عنقاءَ مغربةً أو أن (حنظلةً) قدْ باتَ طيارا
تبَّ الرحيلُ وتبتْ ساعةٌ شهدتْ مرَّ الفراقِ فلا كانا ولا صارا

ولنلاحظ إحساس الشاعر – في الأبيات التالية - بزمان الفراق الذي يعيشه بعيدا عن عمان، فهو زمان تيه وحياة ضياع، ليس لها من حصيلة إلا الخيبات المتواصلة، وجمع الأصفار بعضها إلى بعض؛ ما يدعوه إلى الاعتذار لعمان عن هذا الفراق[2]، لنلاحظ وقع هذا الفراق على نفسه، فهو يعيشه أعواما طويلة من الأشواق المحرقة، وسنوات مديدة من التيه والحيرة، بما في السنوات من معنى الشدة والصعوبة، كما أنّه يعيشه ليالي، بما فيها من معانى السواد والظلام والمحاصرة:[3]

عشرونَ عاما من الأشواقِ والصبرِ مرَّتْ فكيفَ انقضَتْ؟ واللهِ لا أدري!
جرى بها الدهرُ تكذيبا لمَنْ زعموا أن الزمانَ الذي نخشاهُ لا يجري
تلك الليالي وهي في نظري صِفْرٌ يضاف بهذا البين للصِفْرِ
بلى وربكِ يا عمانُ معذرةً فلا تعدّي سنيَّ التيهِ من عمري

---

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٣-٧٤، وحنظلة الوارد ذكره هو حنظلة بن صفوان الرسّي، انظر: ابن حبيب، أبو جعفر محمد بن حبيب بن أبي أمية بن عمرو الهاشمي البغدادي(ت٢٤٥هــ/٨٥٩م)، **المحبّر**، رواية أبي سعيد السكري، اعتنى بتصحيحه إيلزه ليختن شتيتر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، [ت]، ص١٣١،٦، وانظر: ياقوت الحموي(ت٦٢٦هــ/١٢٢٥م)، **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩م، ج٣ص٤٣-٤٤، ويقال: "حَلّقَتْ به عنقاء مُغرِب"، كناية عن استحالة رجوعه، الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل(ت٣٥٠هــ-٩٦١م/٤٢٩هــ-١٠٣٧م)، **التمثيل والمحاضرة**، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء التراث العربية، القاهرة، ١٩٦١م، ص٣٦٥.

(٢) كرر العزازي كثيرا هذا الاعتذار في مواضع أخرى من ديوانه، انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٥-٧٦.

(٣) **المصدر السابق**، ص٣١.

إن شخصية العزازي لتظهر عارية في لحظة فراقها عمان إلا من آلامها، فنراه يضرع إلى الله أن يرحمه من هذا الفراق(العذاب)، تارةً يدعوه بصيغة الجمع "الله يرحمنا، البين ضيعنا، نار...في حنايانا "، وتارةً أخرى بصيغة المفرد "يا ربِّ(مكررة) في البين، عندي، صرتُ، لم أجارِ، أنا، أعبُّ"، إن تكرار الدعوات إلى الله والتضرع إليه في شأن فراقه عمان بهذه الصيغ الكثيرة دليل على ما يعانيه الشاعر جرّاء هذا الفراق، ثم إنه يوسِّع صورة إحساسه بفراقها فيصور نفسه مترددا حائرا كأنه قد أضاع بوصلته التي يهتدي بها، فيبدو "أحير من ضب "، مرددا بألم عبارة "اللّهْ يرْحَمْنَا"[(١)] التي يرددها أهل عمان عند شعورهم بمثل هذا العذاب، فقد كان الشاعر يحس بألم الفراق، وبعدم الراحة في أي مكان يقطنه عداها، حتى وإن كان جنات تتدلى "تينا ورمانا"، في حين كان يرى عمان جنته الوارفة وإن كانت قفرا بلقعا، يقول في قصيدة "صَبَا عمان":[(٢)]

| | |
|---|---|
| اللهُ يرحمُنا!! فالبيـــنُ ضـيَّعَنا | والشوقُ نارٌ تلظّـى في حنايانا |
| يا ربِّ في البيـنِ! إنَّ الأرضَ مُقفرةٌ | ولـو تدلَّـتْ تينـا ورمـّانا |
| وإنَّ عمانَ عنـدي جنةٌ أُنُفٌ | لو أقفرتْ بقيتْ روضا وبسـتانا |
| يا ربِّ صرتُ بهذا البينِ أحيرُ مـن | ضبٍّ وإنْ لمْ أُجارِ الضبَّ نسيـانا |
| أنا القطـاةُ اهتـداءً في محبتِها | ومن هواها أعبُّ الكأسَ نشـوانا |

### ٣- صورة الغربة عن عمان:

قال الشعراء العرب في الغربة المكانية كثيرا، ما دفع أديبا مثل أبي الفرج الأصفهاني إلى أن يضع كتابا سماه "أدب الغرباء"[(٣)]، ليدلل من خلاله على عنايتهم بها، كما أضاف مقاطع نثرية في هذا الموضوع إلى الأشعار التي جمعها. وقد كان الشعراء الرومانسيون عامة يشكون غربتهم في الحياة، دون أن يخصصوها بمكان محدد؛ حتى كادت المدينة أن تصبح لديهم رمزا للغربة الرومانسية[(٤)]، ويبدو لي أن أكثر غربة العزازي هي غربة رومانسية، فهو هارب من محيطه المادي الذي يعيش فيه في مدن هولندا، حالم بما يسدُّ فراغ روحه الذي لا يجده إلا في عمان، فصوّر نفسه في هذه الغربة مفردا في جزيرة تحيط به حواجز كثيرة تمنعه من الخلاص من هذا الظرف الصعب؛ فيتملكه اليأس من إمكانية العودة، ويشبِّه ظرفه هذا بظرف طارق بن زياد وجنوده

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى** ، ص٧٩.

(٢) **المصدر السابق**، ص٧٩.

(٢) **المصدر السابق**، ص٧٩-٨٠.

(٣) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين القرشي (٣٥٦هـ/٩٦٧م)، **أدب الغرباء**، نشره صلاح الدين المنجد، دار الكتاب، بيروت، ١٩٧٢.

(٤) عبدالقادر القط، **في الأدب العربي الحديث**، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٢٧.

منقطعين معزولين في بلاد الأندلس؛ فيسأل نفسه: "أين المفر؟"[١]، مستعيرا هذه الجملة من خطبة طارق نفسه في جنوده آنذاك ليجعلها عنوان قصيدته، الذي تتولد فيه الدلالة الكلية للقصيدة(أزمة الشاعر في الغربة)، فهو وحيد مفرد، يبحث عن المفر، وإلى أين يتجه في فراره ليجد المكان الآمن الذي يبحث عنه؟ فالبحر يحيط به من كل جانب، ومن وراء البحر أسوار بعضها وراء بعض، ومن ورائها حواجز أخرى من الأشواك والأفاعي والصخور والصحاري، كل هذه الجزئيات في الصورة يريد الشاعر أن يرسم لنا من خلالها صعوبة ظرفه في الغربة بعيدا عن عمان:[٢]

كلَّما فاضتْ بي الأشواقُ صاحَ اليأسُ بي: أينَ المفرْ؟
حولَكَ البحرُ
وحولَ البحرِ أشواكٌ وغيلانٌ وصخرْ
ومفازاتٌ وراءَ الشوكِ

ولنلاحظ أن الأشواق التي يحسّها الشاعر تجاه عمان مسبوقة بأداة الشرط "كلما"، بما تعطيه من معنى كثرة تكرار الحالة، تلحق بها جملة "فاضت بي الأشواق" بما في الفيض من معنى الامتلاء وعدم القدرة على استيعاب المزيد من هذه الأشواق، ولنلاحظ أيضا جملة جواب الشرط "صاح اليأس بي"؛ بما تعنيه من الملازمة بين فيض الأشواق وصياح اليأس به، وما يعنيه هذا الصياح من شدة الصوت الداعي إلى اليأس من إمكانية النّجاة من هذا الموقف الصعب، ثم إن هذه الأشواق الداخلية الملحة التي يعاني الشاعر لفحها في بلاد الغربة تعاونها وتقابلها "الأشواك" المختلطة بالغيلان والصخور والفيافي، بما بين كلمتي "الأشواق" التي تعتمل في نفس الشاعر نحو عمان والــ"أشواك" المانعة من الوصول إليها من انسجام صوتي وافتراق معنوي وتعاون عليه فيما بينهما.

ويشعر العزازي بسبب هذا الحصار باليأس يتملكه، فتضيق عليه هذه الدوائر حتى ليكاد أن يختنق، فبعد أن سأل نفسه السؤال النظري "أين المفر؟" نجده يسأل نفسه سؤالا آخر أكثر إلحاحا وتحديدا يوحي بضرورة العمل والحركة: "أين تمضي؟"[٣] في هذا الخضم المتلاطم من المصاعب الداعية إلى اليأس؟ ولكن الشاعر يجيب متمردا على هذا اليأس: إنه يمضي إلى عمان، فهي أمله المنشود، وفردوسه المأمول الذي يبحث عنه، ولنتنبّه إلى جمع الشاعر بين صورة الأندلس "الفردوس المفقود" وصورة عمان التي يفتقدها في هذا الظرف الصعب، التي تصبح المكان الذي يطرد اليأس المتسلل إلى نفسه، حتى لتبدو صورتها لديه بصورة المهرة العربية الأصيلة التي لم

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٥.
(٢) **المصدر السابق**، ص٤٥.
(٣) **المصدر السابق**، ص٤٥.

تزل تسرح في خياله وتمرح، وتضرب بحوافرها النجوم؛ فينير الشرر المتطاير منها ظلمات الغربة التي تلفه[١]؛ وبذلك تصبح عمان المكان المحدد في الواقع مكانا غير محدد في نفس الشاعر، كما تصبحُ الضفةَ الأخرى التي يَعْبُرُ النهر إليها؛ ليتخلص من مصاعبه التي يعانيها؛ فيشعر في كنفها بالأمان:[٢]

خسِئَ اليأسُ
فما عمانُ إلاّ الوحيَ للفنِ والشعرْ
رغمَ أنفِ اليأسِ تبقى
في شعوري والنوى ضِفَّةَ نهرْ
تُنْبِتُ الدفلى
ويبقى البعدُ عنها كبقاءِ الموتِ مرّْ

وفي صورة شعرية أخرى يحاول الشاعر أن يظهر مشاعره المعبرة عن قسوة اغترابه عن عمان، التي يصورها من خلال قصة شعرية يوجه فيها حديثه إلى عصفور يحطُّ على غصن شجرة، يحذره فيها من الغربة وآلامها - وهو الذي خبرها - وكأني به ذلك العصفور الذي نصحه بعدم الاغتراب، فلما لم يسمع له نصحا - على الرغم من توسله إليه في ذلك - بدأ برسم صورة الغربة القاتلة التي يحسها، إنَّ هذه التجربة قد حركت الشاعر، وأتاحت له إمكانية السرد الشعري والنجوى الداخلية؛ ما ساعده على التعبير عما يحسه من ألم دفين يعانيه في بلاد الاغتراب، عبر عنه من خلال أساليب جملة الطلب التي استعملها كثيرا في قصيدة "العصفور المهاجر"، إن الشاعر عندما يسقط تجربته على ذلك الطائر يشعرنا بالألم في تجربة الغربة عامة وفي تجربته الخاصة، فهو يحس فيها بالوحده والوحشة والانعزال، والإنسان إذا اغترب وانفرد فكرَّ وتوهم وتخيل واستوحش، وتمثل له الشيءُ الصغير في صورته الكبيرة، وارتاب من كل شيء، فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع[٣]، فكيف إذا كان هذا الإنسان شاعرا مرهف الحس؟! والموضوع الغربة وما توحي به من آلام وأحزان في بلاد الاغتراب، يقول:[٤]

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص١٥.

(٢) **المصدر السابق**، ص٤٥.

(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني(ت١٥٠هـ/٧٦٧م-٢٥٥هـ/٨٦٨م)، **الحيوان**، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، ط٣، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ١٩٦٩م، ج٦ص٢٥٠، وابن قتيبة، محمد بن عبدالله بن مسلم (ت٢١٣هـ/٨٢٨م- ٢٧٦هـ/٨٩٨م)، **تأويل مشكل القرآن**، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، [القاهرة]، ١٩٥٤، ص٨٧.

(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٣.

كلَّما حطَّ على الأغصـــانِ عصفورٌ مهـــــاجرْ
أنشبتْ ذكراكَ في عيـــــني وفي قلبي الأظافرْ
فأصلي في خشوعٍ لا تهاجرْ لا تسافرْ
طائرَ الأيكِ، ألمْ تشـــعرْ بقلبِ الغصنِ طائرْ؟!
جزعُ الغربةِ كالطعـــنِ بأسنـــانِ الخناجـــرْ
فتمهلْ، إنَّ دمعَ الـــغصنِ في عينـــيهِ حائرْ
علَّهُ يملأُ من ريـــشِ جناحيْكَ النـــواظرْ

وإضافة إلى شعور الشاعر بالغربة المكانية فقد كان يشعر أيضا بالغربة الحضارية في أوروبا، فهي حضارة تتمثل فيها سطوة المادة على المبادئ والقيم، في حين يرى الشاعر حضارته العربية الإسلامية حضارة مليئة بالمبادئ السامية والقيم النبيلة؛ ما يدعوه إلى الفخر بمهد هذه الحضارة، الذي ظهرت في رحابه الرسالات السماوية، وكم تمنى الشاعر العودة إلى الوطن بعد هذه الغربة القاسية! "كم اشرأبت إلى أرجائه عنقي!"، بما في "كم" من التكثير الدال على شدة الشعور بالغربة بعيدا عنه، وعلى شدة الرغبة في العودة إليه، حتى أنه ليتمنى أنه لم يغادره، "فليت البين لم يكن"[(١)]، مستعملا "ليت" لتمني ما يستحيل تَحَقُّقُه[(٢)]، بما يرافق ذلك من إحساس داخلي مليء بالمرارة والحزن واليأس، يقول:[(٣)]

أنا الذي هاجني شوقي إلى وطني أباحَ للسهدِ عيني ثمَّ للشجنِ
كمْ اشرأبتْ إلى أرجائِه عُنُقـــي! وجالَ في خاطري وانبثَّ في أذني!
ثرى تباركَ بالإسراءِ وانبعثتْ منْهُ الرسالاتُ تهدي عابدَ الوثنِ
تمضي الليالي وأحلامي محلِّقَةٌ إلـــى رباهُ فليـــتَ البيـــنَ لــــمْ يكنِ

لقد كان شعر العزازي تجاه عمان إضاءات مهمة معبرة عن نفسه المعذبة بالغربة، التي أحسَّ بسببها بعذاب الحرمان، وهو الذي كان يأمل أن يعود إليها بعد طول "البين" كما ذكرنا آنفا، بما في البين من البعد والشقاء، ويبدو أن مثل هذا الشعور قد ألجأه إلى استعمال أدوات النداء متألما

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٥، وراجع قصيدة " أين المفر؟ "، حسن بكر العزازي، **المصدر السابق**، ص٤٥.

(٢) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية: قراءة أخرى**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٨٠، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد عبدالمطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٥.

أو شاكيا أو داعيا الله أن يخلصه من هذا البين، وما ترتب عليه من شقاء تملّكه، بل إنه ليسمّي إحدى قصائده "حرمان"، يردد فيها جملا تحمل هذا المعنى، الدال على الفقد والخسران: "يا لَحرمانِك!، حرمتْ عيناي منها، وعذابُ العين في حرمانها"، ومن الغريب أن الشاعر لا يشعر وهو في الغربة أنه يفتقد أحدا أو شيئا، وإنما هو يفقد عمان وحدها:(١)

يا لَحرمانِك لمّا لمْ تَعُدْ بعدَ هذا البينِ من سكانِها!
حُرمتْ عيناي منها زمنا وعذابُ العينِ في حرمانِها

إن إحساس الشاعر الشديد بهذه الغربة - المكانية والحضارية - قد ساعد على تألق شعره في عمان، وعلى زيادة إحساسه بالاشتعال العاطفي تجاهها، والغريب عامة لا يتصرف بكامل اختياره في المكان أو الزمان أو المواقف، فهو لا يملك مثل هذه الإمكانية، بل إنه يبقى يحسُّ بالانفصام عن محيطه(٢) المكاني والحضاري، ولا بد من التنبيه إلى أن اغترابَ العزازي اغترابٌ اضطرته إليه الظروف التي لم تساعده على العودة، فظل يسكن مدنا يجد فيها جسده، في حين كانت روحه تسكن عمان مطمئنة هانئة، ترفرف فوق جبالها، وتَدْرُجُ فرحة مرحة في ملاعب صباه فيها، يشعر تجاهها بشعور الإنسان تجاه بيته الأول، وتجاه المكان الذي يحس في جنباته بالحماية، التي لا توفرها له الأمكنة الأخرى، يقول:(٣)

أين الروابي التي كانتْ ملاعبَنا؟ وما لرهطِ الصبا لم يأتِ جذلانا؟!
وأينَ منْكَ بنو الأردنِ إنْ قصدوا تسابقوا للعلى شيبا وشبانا

إن إحساس الإنسان بالمكان يزداد حدة عندما يقع في ظروف صعبة، كأن يصاب بمرض أو يزج في سجن وما إلى ذلك من ظروف صعبة أخرى(٤)، وقد تعاورت على العزازي - في

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٧.

(٢) إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط٢، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٢، ص١١١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣، ينطبق على العزازي في هذه الحالة قول الشاعر:

جسمي معي غيرَ أن الروحَ عندكُمُ فالجسمُ في غربةٍ والروحُ في الوطنِ
فليعجبْ الناسُ منّي أنَّ لي بدنا لا روحَ فيهِ ولي روحٌ بلا بدنِ

ابن المرزبان، محمد بن سهل بن المرزبان الكرخي البغدادي(ق٤هـ/١٠م)، **الحنين إلى الأوطان**، تحقيق جليل العطيّة، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٨م، ص٨٦، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن المرزبان، الحنين إلى الأوطان.

(٤) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، **الشعر ومتغيرات المرحلة " الشعر والتراث ": التراث والرؤية الشعرية للواقع**، دار الشؤون الثقافية – وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص٥١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث".

غربته – انكسارات الأمة والأمراض الكثيرة والظروف القاسية؛ فكانت نفسه متألمة كسيرة، والغربة بطبيعتها ذلة، فإن صاحبتها قلة أو رافقتها علة فإن نفس الإنسان فيها لتمتلئ بالألم والحزن(١)، وإذا كان العزازي شديد الإحساس بعمان في الأصل، فكم سيكون إحساسه عندما توالت عليه الانكسارات العامة والخاصة واشتدت عليه وطأة المرض؟! وصعبت عليه الظروف؟! ومع ذلك فقد كانت عمان سبيل الشاعر إلى الخروج من كل هذه المصاعب والأزمات، فالشعر هو أداته للبوح والتطهير(٢)، والتخفف مما يعتمل في نفسه، فتتطهر نفسه من خلال الإبداع، ويرتاح -مؤقتا- عند البوح، وقد جاءت أشعار العزازي معبرة عن هذه المعاناة التي تمازجت فيها المرارة بالألم، التي لم يجد لها من علاج سوى عمان التي أضحت بحسنها وبهائها ووفائها علاجا لغربته ودواء لآلامه، تشيع في نفسه الآمال الجميلة، وتبلسم فيها الجراح الغائرة:(٣)

تشيعُ في النفسِ آمالا مثلّجةً ... في القيظِ، دافئةً في القرِّ والبردِ
تبلسمُ الجرحَ تأسوهُ وتبرئُهُ ... كما تداوي الهوى بالوصلِ والسّعْدِ

إن لغة الشعر تتصف بخروجها على النظام اللغوي المستخدم في الحياة اليومية، حيث تتوافر لها درجات من الانزياح تبعدها قليلا أو كثيرا عن اللغة النثرية العادية، ويكون الأمر أكثر وضوحا في حالة الشاعر المغترب، وذلك لزيادة إحساسه بأن الشعر هو مخرجه الوحيد للاتصال بالوطن، فعمان كما رآها العزازي في البيتين السابقين تبدو كالأماني الجميلة التي "تشيع في النفس آمالا "، وهي كالطبيبة التي " تبلسم الجرح، وتبرئه".

لم يكن شعور العزازي بالغربة عن عمان شعورا عابرا أحسّه فترة ثم بارحه لينسجم بعده مع المكان الجديد، وإنما كان شعورا دائما أحس به من أول اغترابه حتى وفاته بعيدا عنها؛ ما زاد في عمق علاقته بها، وما ساعده على التعبير عن أحاسيسه. لقد تعاون في شعر العزازي الإيقاع الموسيقي العام الذي يعطي الشعر من القوة ما يعوّضه عن قلة الدقة(٤) والتصريع(٥) الذي يساعد على خلق تلاحم بين شطري البيت الواحد وعلى تسهيل الدخول في الموضوع مباشرة، وإحداث

(١) ابن المرزبان، **الحنين إلى الأوطان**، ص٦٥.

(٢) محيي الدين صبحي، **دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٢، ص١٥، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محيي الدين صبحي، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٧.

(٤) فراي، نورثروب، **تشريح النقد**، ترجمة محمد عصفور، الجامعة الأردنية-عمادة البحث العلمي، عمان، ١٩٩١، ص٣٥٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: فراي. نورثروب، تشريح النقد.

(٥) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٣، ٢٥، ٣١، ٣٧، ٤١، ٥٣، ٥٥، ٥٩، ٦٥، ٦٧، ٦٩، ٧٣، ٧٥، ٧٩.

إشباع التوقع لدى المتلقي[١] – مع إيقاع المعنى[٢] الذي شغلت معظمه عمان حتى صار إيقاع شعر العزازي بحق إيقاعَ عمان؛ وتبعا لذلك فقد كانت هذه الغربة مؤثرة في بنية القصيدة لديه، إذ اتسمت قصائده المعنية بها بالوحدة الموضوعية، فكانت كل قصيدة من قصائده مقصورة على موضوع واحد، كما اتسمت هذه القصائد بالوحدة النفسية، فالعزازي شاعر غنائي تنظم قصائدَه وحدةٌ نفسية واحدة.

**٤ - صورة الشوق إلى عمان:**

إن فرط شعور العزازي بالغربة عن عمان قد جعله يكثر في شعره من ترديد المفردات والعبارات الدالة على الشوق إليها[٣]، فالإحساس بالمكان إحساس أصيل وعميق في الوجدان البشري، خاصة إذا كان هذا المكان وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض، أو يرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا[٤]، ويلاحظ أن إحساس العزازي بالمكان أكبر من إحساسه بالزمان، الذي يرتبط عادة بمراحل العمر المختلفة، ما بين طفولة وصبا وشباب وكهولة وشيخوخة[٥]، فلكل مرحلة عمرية طبيعة أحاسيسها الخاصة، ويزداد ضغط هذا الزمان كلما تقدم العمر بالإنسان، إلا أن ما تجدر الإشارة إليه أن إحساس العزازي بعمان قد ظل متواصلا وقويا طوال مراحل حياته[٦].

ويتخيل الشاعر أحدا يأخذ عليه بعده عن عمان، ما يدعوه إلى استحلاف ابنته بأن تدافع عنه

---

(١) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل(ت٣٩٢هـ/٩٠٤م)، **كتاب الصناعتين**، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢م.

(٢) فراي. نورثروب، **تشريح النقد**، ص٣٤١، وعزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ص٢٢٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.

(٤) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، ص٥١.

(٥) نبيلة إبراهيم، "خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين"، **فصول**، المجلد٩، العددان١-٢، ١٩٩٠، ص٤٩.

(٦) أكثر الشاعر من ذكر أشواقه إلى عمان في مواضع عديدة من ديوانه:

لله درُّك أشواقي التي نزعتْ ... إلى ملاهي الصِبا في موطن الفخرِ
إلى جباه أبيّات إلى خُلُقٍ ... هو السنا من جباه الأنجم الزُهْرِ

**الديوان**، ص٣٢

فكـمْ أمانٍ وأحلامٍ تدغدغهُ! ... يميتها البينُ والأشواقُ تحييها

**الديوان**، ص٤١

ويلي من الشوق ويلي من لواعجه! ... ويلي من البين أشقتني به العللُ!

**الديوان**، ص٤٤

لا تعذلوني على شوقٍ أكابده ... فعشقها أزهدَ الأشواق في الزهْدِ

**الديوان**، ص٦٧

- بعد موته - إذا ما لائم لام أباها لاغترابه عنها، أو عاتب عتب عليه لفراقها، وبعد هذا الاستحلاف المؤكِّد على الطلب يأتي بجملة الأمر "قولي"، وجملة المبتدأ والخبر "أبي كانت الأشواق تحرقه"، فقد كان وقود هذه الأشواق وحطبها بل نيرانها، بما في النار من معنى الإحراق، وبما فيها من التعبير عن الشوق الذي يحرق أحشاء الشاعر، وبما فيها من بُعْد ديني يرتبط بمعنى العقاب على ما اقترفه من ذنب لبعده عنها، ومعنى التطهير أو التكفير عن هذا الذنب الكبير، ثم إنه يسفح دموعه السخينة لتطهره هي أيضا ولتترجم أشواقه إليها، ولتشير إلى تحرُّقِه لرؤيتها، ويبدو الشاعر في الأبيات التالية وكأنه يكتب وصية من نوع خاص يضعها بين يدي ابنته داعيا إياها إلى الدفاع عن أبيها:(١)

بالله يا سلمى إذا ما عاتب عتبا على الفراقِ ولم يعلمْ له سببا
قولي أبي كانت الأشواقُ تحرقُهُ فكان في شوقِهِ النيرانَ والحطبا
وقد ترى الدمعَ في عينيهِ منبجسا إذا ذَكَرْتَ الحمى والأربعَ انسكبا

ومن الملاحظ أن صورة شوق العزازي لعمان ليست مجالا للذكرى الساردة، أو معرضا للأطلال الدارسة، وإنما هي صورة تختلط فيها المشاعر الداعية إلى الفخر بالماضي والحاضر، وإلى الأمل بالمستقبل، وهو بتصويره لها بهذا الشكل ينطلق من الإحساس الذي يُشْعِرُهُ بلذة الاستسلام لصورتها الجميلة المرتسمة في خياله، ومن المعروف أن الذكرى الجميلة أو خلق صورة جميلة تشبه الصورة المسترجعة الجميلة تجعل الشاعر يحس بحالة مشابهة لهذا الإحساس الجميل، فاقدا السيطرة عليها حتى وإن كان فاعلا في زمانها، فهو عندما يستذكر هذا الزمان، أو – كما قلنا - يصنعه بخياله بما يشبه حالة الاستذكار "يصبح...مسلوب القدرة "(٢) أمامه مستسلما له، فحالة الذكرى أو ما يشبهها إذا استبدت بالإنسان فإنها "تخضّه وتغيّره"(٣)، فيصبح أسيرا لحالة لا يقوى على مقاومتها، مع التأكيد مرة أخرى على أن صورة عمان لدى العزازي ليست ذكرى مسترجعة حقيقية، وإنما هي صورة مُبْدَعَة للحاضر والمستقبل يرسمها بوساطة خياله، وهو عندما يحس بمثل هذا الاستسلام أمامها تبدو أشواقه إليها متأجِّجة مستعرة:(٤)

يؤجِّجُ الشوقُ في عينيَّ نيرانا ويورثُ القلبَ فوقَ الحزنِ أحزانا
قدْ ضلَّ حينا بأحشاءٍ ممزقةٍ وتاهَ في سَجْرَةِ العينينِ أحيانا

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٥-٧٦.
(٢) عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص٨.
(٣) **المصدر السابق**، ص٧-٨.
(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣.

ولنلاحظ جمال صورة الشوق التي يرسمها الشاعر الآتي قسم كبير منها من جمال التوازي في البيتين السابقين، وحسن التقسيم بين شطريهما "يؤجج الشوق - ويورث القلب، في عينيَّ - فوق الحزن، نيرانا - أحزانا، قد ضل حينا – وتاه في سجرةِ "، ما أعطى إيقاعا صوتيا يشعر بجمال الموسيقى في الأبيات وإيقاعا معنويا يشير إلى ما يحسّه الشاعر نحو عمان من أشواق وأحزان وضياع.

ويشعرنا العزازي في قصيدة "صبا عمان" بانتعاش روحه عندما يتخيل نفحات صباها تهب عليه؛ فيقول متشوقا مستسلما لتأثيرها: "اللَّـــ اااااا ـــهْ"، جاعلا الفتحة على اللام الثانية للفظ الجلالة ألفا طويلة، معبّرا من خلالها عن زيادة نشوته بعطرها، وارتياحه لعبيرها، ومرددا العبارة الدارجة على ألسنة أهلها "يا مَرْحَبَا وْيَا هَلا "، فهذه النسمة العليلة المنعشة التي يتخيلها تهب عليه من صوب عمان هي النسمة التي تشرح صدره وتفُرح قلبه، وقديما قيل: إن الإنسان " يتروَّحُ...بنسيم أرضه كما تتروّح الأرض الجدبة ببل القطر"(١)، فلا يعود الشاعر يحس بعطر أطيب من شذاها، ولا بنسيم أرق من صباها؛ وبذلك فقد جعل جمال صورة عمان التي يرسمها بجمال الرؤيا التي يحملها لها، والتوقع الذي يحسه تجاهها:(٢)

هبّتْ عليكَ الصبَا من صوبِ عمانا — فقلتُ: اللَّـــ اااااا ـــهْ يرعاها ويرعانا
وقلتُ من نشوةٍ والصدرُ منشرحٌ — والقلبُ يرقصُ في عطفيْـــكَ فرحانا
"يا مَرْحَبَا وْيَا هَلا "، أكرمْ بمنْ نشرتْ — على الورى طيبَها رَوْحا ورَيْحَـــانا
وإنَّ عمانَ عندي روضـــةٌ أُنُفٌ — لو أقفرتْ بقيتْ روضاً وبستانا
ومَنْ بأنسامِها الرحمنُ أكرمَنـــــا — وبالشذى من عبيرِ الأهلِ حيّـــــانـــا

ويصور الشاعر لنا دوام شوقه إلى عمان واستمرار تعلقه بها، ودوام طيرانه – بأحلامه - إليها، إن نام رآها في أحلامه، وإن استيقظ وفارقته صورتها ظل باكيا حزينا، ولنلاحظ أهمية تقديم شبه الجملة "لها" - في البيت الأول - على جملة الخبر "أطير"؛ ما يعني قوة هذه الأشواق، الـــ"مجنحة" التي تساعده على الوصول إليها بخياله، ولنلاحظ أيضا تكرار الجمل الشرطية "إن نمت ظلّ الحلم يقظانا، وإن صحوت جرى مجرى الدموع "؛ ما يعني ملازمتها له ملازمة جواب الشرط لفعله:(٣)

---

(١) ابن المرزبان، **الحنين إلى الأوطان**، ص٤٠، والعسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل(ت٣٩٢هـــ/١٠٠١م)، **ديوان المعاني**، بعناية الشيخ محمد عبدة والشيخ محمد محمود الشنقيطي، مكتبة القدسي، [القاهرة]، [ت]، ج٢ص١٨٨.

(٢) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٩-٨٠.

(٣) **المصدر السابق**، ص٨١.

لها أطيرُ بأشـــواقٍ مجنحةٍ إن نمتُ ظـلَّ بعيني الحلمُ يقظـانا
وإن صحوتُ جرى مجرى الدموعِ على خــديْ ليركبَ أشواقا وأشجـانا

وفي قصيدة "العصفور المهاجر" - التي أشرنا إلى بعض أبياتها سابقا - نرى الشاعر وقد يئس من استماع العصفور لنصائحِه يحمِّله رسائله[١]، التي هي أشواقه ودموع عينيه المعبرة عنها، ولنا أن نسأل مَنْ المقصود بالضمير المتصل "الهاء"، المتكرر في شبه الجملة "له" في معظم أبيات القصيدة؟ "خذ له من دمعي المشتاق يا عصفور عبرة...خذ له من ضلعي المحروق والأحشاء جمرة...خذ له من تربة المغنى...ذرة"، إن المعنيّ بهذا الضمير هو عمان الغائبة عن العين الحاضرة في القلب، مؤكدا أنه لم يرتح إلى غيرها طوال فترة اغترابه عنها، هذه الفكرة التي كررها في شعره كما ذكرنا سابقا:[٢]

خذْ لَهُ من دمعيَ المشــ تاقَ يا عصفورُ عبرةْ
هتكتْ سرَّ جنوني في هوىً أكتمُ ســرّهْ
خذْ لَهُ من ضلعيَ المحــ روقِ والأحشاءِ جــمرةْ
والهدايا للذي غا بَ عن العينينِ نظرة
خذْ لَهُ من تربةِ المغــ نى وربعِ الأهلِ ذرةْ
علَّها تذكي بهِ الأشــ واقَ للأحبابِ مــَـرَّةْ
فأنا والعينُ لمْ نأنــ سْ بهذا العُمْــرِ غيــرَه

وتتزاحم في شعر العزازي الصور الشعرية الرومانسية المعبرة عن الشوق والحنين[٣] إلى عمان، وعما يعانيه جرّاء بعده عنها من ضيق وعدم ارتياح، فلا يعود يرى مهربا من كل ذلك إلا إليها، فهي التي تحمل لديه كل المعاني السامية التي يحلم بها، والتي لا يجدها في غيرها، ويظل يقول القصائد لها بحنين الغائب المشتاق[٤]، ويَحْمِلُها معنى ساميا "يطير به شوقا إلى وطن"؛ ما يدعوه إلى الافتخار بها وبمواقفها، يقول مخاطبا زوجته باثّا أشواقه الحارة لعمان، التي يسميها

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٣.
(٢) **المصدر السابق** ، ص٦٣.
(٣) محمد سمحان، **مقالات في الشعر الأردني المعاصر**، ص٥١.
(٤) يشبه الشاعر في ذلك محمد حسين هيكل، حيث كان يسدل ستائر نوافذ غرفته ويشعل المصابيح، كي لا تشغله أجواء باريس المحيطة عن صورة مصر التي يستحضرها أو يصنعها بخياله، كما كان يفعل الشيء ذاته عندما كان يكمل كتابة القصة في سويسرا أثناء العطلة الصيفية، محمد حسين هيكل، **زينب: أو مناظر وأخلاق ريفية**، [مقدمة الكاتب]، دار المعارف، [القاهرة]، [١٩٧٧]، ص١١.

غراما، يقول:[١]

يا أمَّ سلمى غرامُ الحرِّ يضنيهِ البينُ أبعدَهُ والشوقُ يدنيهِ
معنىً يطيرُ به شوقا إلى وطنٍ إلى نسورِ الحمى قد حلَّقتْ فيهِ

ولا أرى الحرَّ المغرم المضنى بحبه لها وبشوقه إليها إلا الشاعر نفسه المتحرِّر من غرام غيرها[٢]، المقصور حبه عليها.

ولكن أشواق الشاعر الممتزجة بالمرارة تزداد عندما يتعذر عليه القدوم إلى عمان[٣]، حيث رغب في زيارتها بعد فترة علاج قضاها في القاهرة مُرْسَلا من أطباء هولندا، فصوّر هذا الشوق الممتزج بالألم والمرارة في قصيدة "تأشيرة"، مستنكرا عدم السماح له بالقدوم إليها، كونه يحمل جنسية دولة أخرى، يحتاج حاملها إلى تأشيرة تمكنه من القدوم إلى الأردن – مع التنبيه إلى أن الشعر ليس وثائق تاريخية أو أحداث يومية عادية- طارحا في قصيدته سؤالا مرا يضاف إلى مرارات حياته: " ما للطريق إلى عمان موصدةٌ؟!"، وكان جوابه في الأبيات التالية ألما واستنكارا، مكرِّرا كلمة " كأنَّ "أو ما يسد مسدّها من كلمات أو معان أو أساليب توحي بالألم والاستنكار، وذلك في كل شطر من أشطر أبيات القصيدة تقريبا: "كأن عمان ما كانت لنا دارا!" وكأنها لم تكن برموش العين عالقة! وكأننا لم نشخص إليها قلبا وأبصارا!؛ وكأننا لم نشخص لها قلبا وأبصارا، و"كأنها ما أتتْ في الليلِ زائرة!" وكأننا لم نأتها في الحلم زوارا...إلخ، وبالتالي فإن منع الشاعر من تحقيق رغبته في القدوم إلى عمان قد استحال لديه تيارا شعريا متدفقا مليئا بالمشاعر الملتهبة، المسكوبة في أسلوب الاستفهام الإنكاري، الذي عبَّر من خلاله عن شعوره الذي تمازجت فيه الألام بالأحزان، والأشواق بالاستنكار:[٤]

ما للطريقِ إلى عمانَ موصدةٌ؟! كأنَّ عمانَ ما كانتْ لنا دارا!
ولمْ تكنْ برموشِ العينِ عالقةً! ولا شخصْنا لها قلبا وأبصـــارا!
كأنها ما أتتْ في الليلِ زائرةً! ولا أتينا لها في الحلمِ زوارا!
ولا اتخذنا من الأشواقِ طائرةً! أو من حنينٍ إلى عمانَ طيارا[٥]!
ولا حملناهُ ما بينَ الضلوعِ جوىً! ولمْ نَلِدْ شوقنا كالغصنِ نوارا!

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.
(٢) **المصدر السابق**، ص٥٣-٥٤.
(٣) وقد كان ذلك سنة ١٩٧٦م.
(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٧.
(٥) ترد صورة الطائرة والطيار في شعر العزازي في مواقع أخرى؛ ما يوحي بترسخ هذه الصورة القاسية في خياله، فهما اللذان يبعدانه عنها أو يقربانه منها، انظر مثلا: **المصدر السابق**، ص٧٣.

ولا إذا مسَّنا الشوقُ القديمُ لها    خِلنا المسافاتِ أشبارا وأفتارا!
كأنَّ هذا النوى ليسَ ابنَ زانيةٍ    ولا مرارا لعنّــاهُ وتكــرارا

ويزيد استنكاره لحرمانه فرصة القدوم إلى عمان فيتوجه بالخطاب إلى أهل الأردن عامة، جامعا بينه وبين عمان، جاعلا دموعه المسفوحة المعبرة عن تعلقه بها وشوقه إليها تأشيرته التي توصله إلى رحابها:(١)

يا ربعَنا في ربى الأردنِ معذرةً    ما طابَ يومٌ بلا عمانَ بلْ جــارا
تأشيرتي سيدي في الخدِّ قدْ حُفِرَتْ    بأدمــعِ الشــوقِ شطآنا وأنهارا

ويؤكد الشاعر صورة شوقه هذا فيزعم أن لسانه قد كرّر ادّعاء نسيانها، وأنّه زهد في الأشواق إليها، ولكنّ أشواقه ودموعه سرعان ما يكذّبان ادعاءه هذا، فيظل شوقه يلح عليه حتى يستحيل شعره تيارا معبرا عن عاطفة جميلة يحسها تجاهها، ودليلا على روح معذبة بالبعد عنها، حتى أنه ليدعو لها ولأيامه فيها بالسقيا؛ محبة وشوقا:(٢)

فكمْ زعمتُ بهذا البينِ مغتربا    إني زهدتُ بشوقٍ قاصمٍ ظهري!
أقولُ لا مهجتي من شوقها احترقتْ    ولا الحنينُ لكِ المدني من القبرِ
لله دركِ أشواقي التي نزحت    إلى ملاهي الصبا في موطن الفخرِ
يكذّبُ الشوقُ ما زلَّ اللسانُ بهِ    ويفضحُ الدمعُ ما خبأتُ في الصدرِ
سقياً لعهدِكِ يا عمانُ إنَّ لنا    فيضَ الدموعِ وفضحُ العذرِ بالعذرِ

ويدفع الشاعر عن نفسه تهمة النسيان هذه في قصيدة " سلوت عمان؟!" التي أشرنا إلى بعض أبياتها سابقا، فعندما تتهمه أمه بذلك نراه يكرر صيغا عديدة من الاستفهام الإنكاري، تارة بلا أداة، وتارات أخرى بأدوات عديدة(مَنْ، هل، ما، لما [التي أتت بصيغة[لِمْ] لضرورة الوزن الشعري)، يردُّ من خلال هذه الصيغ عن نفسه هذه التهمة، مصورا نفسه بالهائم بها، فكيف ينساها وهي إنسان العين وهوى النفس ومحبوبة القلب، التي يحلف بها وكأنها كتاب مقدس؟! إنه يكرر عدم استطاعته نسيانها، "لا...لا تطيق على سلوانها جلدا":(٣)

سلوتَ عمانَ؟! مَنْ يسلوكِ عمانُ؟!    وهلْ لعينٍ بلا عمانَ إنسانُ؟!
وهلْ لنفسٍ إذا لمْ تهْوَها خَلَدٌ؟!    وهلْ لقلبٍ عنْ الأحبابِ سلوانُ؟!

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٨.
(٢) **المصدر السابق**، ص٣١-٣٢.
(٣) **المصدر السابق**، ص٤١-٤٢.

وما لعيشِكَ مهما ذقتَ مِنْ رَغَدٍ طعمٌ وأنتَ بوادي الشوقِ هيمانُ؟
ولَمْ بعمان تؤلي دائما قسما كأنَّ عمان إنجيلٌ وقرآن
لا ... لا تطيقُ على سلوانِها جلداً سلوانُ عمانَ آلامٌ وأحزانُ

بل إن شوق العزازي ليوصله إلى حد تمني أن يكون قبره فيها؛ ليعود إلى حضنها، مثلما كان في حضنها أيام طفولته وصباه؛ فيكون حلمه بالرجوع إليها قد تحقق ولو بعد موته(١).

لقد بدت عمان في شعر العزازي فردوسا غادره ولم يستطع الرجوع إليه، فكانت صورتها صورة المدينة التي يشعر في كنفها بالتواصل والرحمة، ويحس عند فراقها بالألم والمرارة، ويعاني قساوة الغربة بعيدا عنها، وتباريح الأشواق نحوها، ومن الملاحظ أن شعر العزازي في عمان يحمل كثيرا من ميزات الشعر العربي في المهجر، الذي ينزع إلى الرومانسية(٢)، ويتصف بالبساطة والتهاب العواطف والارتباط بالوطن والإحساس بعذاب الفراق وألم الغربة ولوعة الأشواق.

**ثانيا ـ البعد الوطني السياسي:**

النفس البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تتعدى هذه الحدود ممتدة خارجها(٣) متحدة بالمكان الذي تحبه وتنتمي إليه، وعلى قدر إحساس الإنسان بالمكان وارتباطه به يكون إحساسه بذاته، فالإنسان ليس محتاجا إلى مكان يستقر فيه فقط، وإنما هو محتاج إلى مكان يضرب فيه بجذوره، وتتأصل فيه هويته(٤). وطبيعةُ العلاقة بين الأديب والمكان سر من أسرار نجاح الأدب نفسه، وعامل من عوامل خلوده(٥)، وعندما يفقد الأدب هذه الخصوصية فإنه يفقد أصالته(٦)، وقد

---

(١) كان العزازي يحلم أن يدفن في ثرى الأردن، يقول في هذا الشأن:

يطير بي الشوقُ للأردن كل غدٍ على جناحٍ أوان بعدُ لم يئنِ
وما يحل غدي رغم الوعود به كأنما الغدُ لم يحفل به زمني
إني أعيشُ بحلمٍ لا يفارقني حتى تفارق روحي يومها بدني
أن تدفنوني إنْ حلَّ بي أجلي بطيبِ ذاكَ الثرى بشراكَ يا كفني

حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٥، فشابه حلمه بذلك حلم عرار(ت١٩٤٩م) الذي أوصى أن توارى "بعض أعظمه في تل إربد أو في سفح شيحان"، مصطفى وهبي التل(عرار)، **عشيات وادي اليابس**، جمع وتحقيق وتقديم زياد صالح الزعبي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨، ص٤١٤.

(٢) أحمد بسام ساعي، **حركة العربي في سورية**، ص٤٤١.

(٣) نبيلة إبراهيم، "**خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين**"، ص٤٩.

(٤) نبيلة إبراهيم، **المرجع السابق**، ص٤٩.

(٥) فالقاهرة عند نجيب محفوظ أو عند أحمد عبد المعطي حجازي، وجيكور عند السياب، ودمشق أو بيروت عند نزار قباني، والأردن بقراه ومدنه عند عرار كلها أمكنه خاصة عني بها هؤلاء الأدباء والشعراء وظهرت من خلال أعمالهم طبيعةُ علاقتهم بها.

(٦) باشلار. جاستون، **جماليات المكان**، ص٦.

وعى العزازي نفسه هذا الأمر، فجعل المكان الخاص بؤرة أُولى تنداح منها دوائر أوسع قد يمر بها الشاعر في مراحل حياته الشعرية اللاحقة، فنجده يقول في هذا المكان الخاص: "وإني لا أعتذر...حين أزعم أن الأدب لا يكون وطنيا دون أن يكون محليا، ولا يكون قوميا – أو حتى عالميا - دون أن يكون قبل ذلك إقليميا"[(١)]، إن العزازي لا يقصد الإقليمية بمفهومها الضيق المرفوض، وإنما يقصد به الانتماء إلى المكان الخاص الذي يتفاعل معه الشاعر وينتمي إليه، والذي سماه ابن خلدون "العصبية"، التي عدّها أساسا لقيام الدولة واستمرارها[(٢)]، فذِكْرُ المكان في الأعمال الأدبية ليس انغلاقا ولا تعصّبا، وإنما هو خصوصية خاصة تشير إلى طبيعة علاقة الأديب به، وإلى كونه عنصرا مهما في عالمية الأدب[(٣)].

والعزازي عندما يذكر عمان باعتبارها المكان الأثير لديه فإنه يذكّرنا بأن لكل واحد منا مكانه الخاص، وأن كلا منا يتذكر بيت طفولته الأول[(٤)] الذي نُقش في النفس أيام الطفولة والصبا؛ فعمان هي بيتُ طفولة الشاعر ومدارج صباه، وسكنه الذي يجد فيه السكينة، ومدينته التي يحس أنها تحقق طموحه في القيم والرؤى السياسية والوطنية؛ وبسبب هذه المكانة العالية التي يكنها الشاعر لها فإنها تأخذ لديه ملامح المكان الخاص، الذي يبدع في تصويره؛ وبناءً على هذا الإحساس فإن العزازي لم يعش صراعا بين مكانين، أو بين مدينتين، أو بين مدينة وقرية شأنَ كثير من الشعراء العرب المعاصرين والمحدثين، فهي مكانه الذي يحبه، وهي مدينته وقريته في آن واحد، يحن إليها، ويلهج في ذكرها:[(٥)]

يا ربعَنا في ربا الأردنِ معذرةً ما طابَ يومٌ بلا عمانَ بلْ جارا
ولا سواها من البلدانِ يعجبُنا ولا هوى كهواها أشعلَ النارا

ويعود سبب هذا التعلق(الهوى) في جانب كبير منه إلى أن ظروفا خاصة ومستوى عاليا من العلاقة الوطنية السياسية قد ربطا بين الشاعر وعمان، مثله في ذلك مثل بعض الشعراء العرب المعاصرين الذين تعلقوا بمدنهم أو قراهم أو أوطانهم عامة على هذا الأساس؛ فكان جانب كبير من أسباب تعلقهم بها راجعا إلى أسباب وطنية سياسية، وغنيٌّ عن القول إنه لو لم يكن لهذا الموضوع

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص١٦.

(٢) انظر: ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد بن خلدون(٨٠٨هـ/١٤٠٥م)، **مقدمة ابن خلدون**، المكتبة العصرية، صيدا، ٢٠٠٣م، ص١٢٤-١٣١.

(٣) مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص١٦٩.

(٤) باشلار. جاستون، **جماليات المكان**، ص٦.

(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٨.

وقع معين في نفوسهم ما ظفر منهم بهذه العناية، فظروف الحياة التي يمارسونها والإطار الحضاري الذي يعيشـــــون فيه وواقع التجربة التي يعانونها هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى كبير من الاهتمام لديهم(١).

والمكان في هذه الحالة ليس مجرد حيّز مرئي محدود المساحة، أو تركيب من عمارات وطرق وأسيجة، بل هو كيان من الفعل المعبِّر المحتوي على تاريخ ما أو معنى سياسي ما، وبذلك يصبح هذا المكان هوية تاريخية أو وطنية(٢) أو رمزا سياسيا، أو توجها يعبر عن هموم أمة وطموحاتها، ولا غرابة في ذلك فقد تصبح المدينة رمزا لفكرة أو لقضية(٣). ولم يخفَ على العزازي أن همَّ عمان - باعتبارها عاصمة آخر معاقل الثورة العربية الكبرى - لم يكن "صناعة وطن أردني"(٤) فقط، وإنما كان همُّها الأكبر صياغةَ قاعدة لتحرير بلاد الشام والمشرق العربي؛ لتكون نواة لوطن عربي كبير، ولنا في الأسماء التي أطلقت على الكيان السياسي الأردني أول تشكيله وعلى جيشه وعلى بعض مؤسساته خير دليل(٥)؛ ولذلك لم تقم في الأردن هوية وطنية خاصة كما في كل الأقطار العربية الأخرى(٦)، وقد أحس العزازي أن عمان قد كرست نفسَها لهذه الغاية السامية، مشيدا بأحد قادتها الداعين إلى وحدة الأمة على الرغم من كل الظروف الصعبة المحيطة بها، فهذا "باري القوس"(٧)، الحسين بن طلال يدعو إلى هذه الوحدة، وهو من يملك صفات القائد المؤهل لهذه المهمة: تواضعا وشرفا في النسب ومستوى عاليا في الطموح، يقول:(٨)

---

(١) عزالدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط٥، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤، ص٢٨٠، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.

(٢) ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٨، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي.

(٣) إبراهيم سعافين، "عمان في عيون العمانيين: الثقافة ودورها في تحديد هوية عمان كمدينة معاصرة"، **(عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران: أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧-٢٩ حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٣٣٠.

(٤) سليمان موسى، "عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية: شهادات: الشهادة الرابعة"، **(عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران: أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧ -٢٩ حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، [تعقيب السيد عبدالرؤوف الروابدة]، ص٥٢.

(٥) إمارة الشرق العربي، الجيش العربي، والاتحاد العربي( اتحاد المملكة الأردنية الهاشمية وجمهورية العراق سنة ١٩٥٨م).

(٦) سليمان موسى، " عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية: شهادات: الشهادة الرابعة "، [تعقيب السيد عبدالرؤوف الروابدة]، ص٥٢.

(٧) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٣.

(٨) **المصدر السابق**، ص٢٣.

من كان سبط رسول الله حُقَّ له إن شاء أن يهب الدنيا وما فيــــها
تسابق العُرْب للعلياء قلت لـــهم: هذا الحسين فأعطوا القوس باريـــها
فالهاشميون أعلى الناس منزلة وهم أقلّ الورى في هذه تيـــها

ولم يكن العزازي منعزلا عن هموم أمته، ولم يقدِّم – مِثْلُهُ مثل عمان - همومه الخاصة على همومها، فقد حضر سريعا إلى عمان بعد النكسة مباشرة ليطمئن عليها، وليقول فيها قصيدته "النكسة"(١)، التي مزج فيها بين رومانسيته الخاصة وشعوره بمرارة الانكسار من جهة وحزن عمان وأهلها من جهة أخرى، إنه يرى أن حزنها حزن من نوع خاص، فهو حزن من بذل ما بوسعه ولكنه يدرك أنه لا يستطيع أن يكفَّ عن أمته كل الأذى؛ ومن الملاحظ أن حزن الشاعر في هذا الموقف مثل حزن معظم شعراء المدرسة الرومانسية العربية(٢) الذين أصيبوا بهول هذه النكسة، ولكن ما تجدر الإشارة إليه أن رومانسية العزازي لم تكن رومانسية متقوقعة، وإنما كانت رومانسية منفتحة، وجَّهها حبا لعمان وأهلها، ودعوةً إلى الخروج من ظروف النكسة وانكساراتها، فقد كانت "سنوات ما بعد الحرب صعبة في مختلف النواحي، وكانت عمان حزينة تعاني من آثار[ها]"(٣)، وبفضل موقف العزازي هذا فإنه لم ير ما يدعوه إلى التلوّم أو جلد الذات(٤)، وإنما رأى في عمان

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٧-٦٨، وعبد الرحمن ياغي، **البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن[ ١٩٦٧ - ١٩٨٥ ]**، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٧، ص١١١.

(٢) كإبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل...إلخ، الذين امتزجت رومانسياتهم بظروفهم الخاصة وبطبيعة نفسياتهم.

(٣) رجا العيسى، "عمان في عيون العمانيين: عمان...الصحافة والنشر: شهادات: الشهادة الأولى"، **عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران:أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧ -٢٩ حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٦٦.

(٤) شأن عبدالوهاب البياتي الذي أسرف في جلد الذات، والحملة على الأمة في قصيدة "بكائية على شمس حزيران"، انظر: عبدالوهاب البياتي، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٥، ج٢ص١٠٥-١٠٨، التي ألقاها في دمشق، مطلع شباط سنة١٩٦٩م، مهديا إياها إلى ذكرى زكي الأرسوزي. محيي الدين صبحي، **دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر**، ص١٩، وفي قصيدته الأخرى "عيون الكلاب الميتة". انظر: عبدالوهاب البياتي، **المصدر السابق**، ج٢ص١٠١-١٠٢، وشأن نزار قباني الذي سلك الأسلوب نفسه في جلد الذات، فكانت قصيدته "هوامش على دفتر النكسة". انظر: نزار قباني، **الأعمال السياسية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٨١، ج٣ص٦٩٨-٧٠٤، وقد صدمت النكسة العزازي كغيره من الشعراء العرب، وأثارت مرارته، ولكنها لم تدفعه إلى سلوك سبيل اتهامية، ولم توصله إلى جلد الذات، والتوبيخ والتقريع، ولم توصله إلى يأس البياتي وقنوط قباني، بل إنه ظل متمسكا بالأمل على الرغم من هول الصدمة، وإدراكه لواقع الأمة المهزومة أمام عدوها، وقد ظل يبث فيها العزم والأمل، وكان موقفه في ذلك مشابها لموقف شعراء الأرض المحتلة، الذين رأوا أن الاتصال بين الشاعر والشعب يؤدي "إلى تفهمه لأوضاع ذلك الشعب وتطلعاته معا، ومن ثم فلا بد أن يغدو أدبه نتيجة لذلك أحفل بالواقعية الإيجابية"، إحسان عباس، "أصابع حزيران والوعي الثوري"، **مَن الذي سرق النار: خطرات نقدية**، جمعتها وقدمت لها وداد القاضي، [ن]، بيروت، ١٩٨٠م، ص٢٤٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: إحسان عباس، "أصابع حزيران والوعي الثوري".

وفي مواقفها ما يدعوه إلى الأمل، فهي بصمودها تقدّم أنموذجا إيجابيا يمثّلُ الضمير الحقيقي للأمة، كما رأى فيها ما يحفز على رفع معنويات الناس "الذين امتلأت صدورهم بغبار الهزيمة"[١]، وقد صوّرها في قصيدته بصورة موحية، مزج فيها صورتها بصورة المرأة المكلومة، فكانت عمان كابية باكية، حزينة مطرقة، غارقة في مرارات النكسة، ولكنه في مقابل ذلك أشار إلى صورة برّها بوعدها في البذل، ووفائها بعهدها بالتضحية، رافضا ما يبدو عليها من حزن وألم، باثا فيها العزم والهمة "ماذا دهاك؟!، لا تطرقي أسفا، إن الجواد كبا"، وهذا نفَسٌ قوي يدعو العزازي الأمة من خلاله إلى التماسك والصمود، على الرغم من كل الصعوبات والأخطار التي تحيط بها وبالمنطقة كلها، فقد كانت "عمان مثل المدن الأخرى في المنطقة تنام على آخر نشرة أخبار وتستيقظ على أول نشرة"[٢]، بما تتضمنه الأوقات بين هذه النشرات من مخاطر وتهديدات، ولنلاحظ تقابل جانبي صورة عمان في الأبيات التالية من قصيدة "النكسة": حيث الإطراق والحزن الممتزج بالكمد والبكاء من جهة، و"أنت المجد، بل ذرى المجد، مخضوبة الكف، ما هذا النجيع سوى شهادة البذل، الجواد كبا" من جهة أخرى، هذا التقابل الذي يستند إلى جدلية التضاد النابعة من روح الشاعر الرافضة للنكسة ونتائجها وتداعياتها، يقول:[٣]

ماذا دهاكِ أراكِ اليومَ مطرقةً ... تمازجَ الحزنُ في عينيكِ بالكَمْدِ
مخضلةَ الرمشِ أنتِ المجدُ مذْ وجدتْ ... للمجدِ رايةُ عزٍّ، بلْ ذرى المَجْدِ
مخضوبةَ الكفِّ ما هذا النجيعُ سوى ... شهادةِ البذلِ منْ كفيكِ والصَّمْدِ
لا تطـــرقي أسفاً إنَّ الجوادَ كبا ... لكنَّهُ قدْ وفى بالوعدِ والعَهْدِ

وتكاد هذه القصيدة أن تكون شعرا نضاليا له فعل النضال ذاته في النفوس المكلومة[٤]، وبذلك فقد كانت عمان بنضالها وتضحيتها أثيرة لديه، ومن البديهي أن المدينة إذا كانت بعدا لمعركة أو نضال أو طرفا في هذين البعدين فإنها لا تتمتع بتأييد الشعراء وحسب بل بحبهم أيضا[٥]، وهذا ما أحسه الشاعر تجاه عمان، فهي وإن بدت كابية باكية إلا أن الشاعر يرى ذلك مجرد كبوة جواد لا يلبث بعدها أن ينهض.

ولا بد من التأكيد على أن إحساس الإنسان بالمكان يزداد ويقوى إذا ما تعرض هذا المكان

(١) إحسان عباس، **أصابع حزيران والوعي الثوري**، ص٢٦٥.
(٢) عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص٢٤٣.
(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٨.
(٤) شاكر النابلسي، **مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: شاكر النابلسي، مجنون التراب.
(٥) مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص٢٤٣.

للخطر أو للفقد، أو إذا ما تعرض الإنسان نفسه لخطر مماثل، فيزيد تبعا لذلك حرصه على الارتباط به، أملا في الصمود أمام ذلك التهديد، وأكثر ما يشحذ هذا الإحساس ويقوّيه الكتابةُ عنه في بلاد الغربة[١]، فقد أكثر العزازي من ذكر عمان عندما تعرضت المنطقة كلها للخطر سنة ١٩٦٧، فكانت مجموعة من قصائده النكسة، بيض السرائر، الشبل"، فقد زاد إحساسه بها بشكل أكبر، كما أكثر من ذكرها عندما ذهب الالتهاب المفاجئ ببصره، فتراءت له صورتها كقميص يوسف، يلقى على وجهه فيرتد بصيرا، ولنلاحظ - وهو المأزوم بانكسارات الأمة وبمرضه واغترابه - إشارته إلى صورة عمان بروابيها الشامخة، وأهلها المتصفين بالنخوة، وكأنه يستنجد بها وبهم وقد حزبته الظروف القاسية: "أين الروابي؟ وما لرهط الصبا لم يأت؟"[٢]؛ وبذلك فصورة عمان ترتقي لدى الشاعر إلى مرتبة عالية حتى تصبح أملا يلقي إليه بقارب النجاة في بحر هذه الانكسارات، وخضم المرض والشقاء والغربة التي تكتنف الشاعر؛ فتستحيل عمان إلى أمل بالمستقبل المشرق، وإلى دواء لانكسارات نفسه ولأمراض جسمه:[٣]

ألقوا على عينيَ اليسرى إذا عميَتْ بثوبِ عمانَ إنَّ الشوقَ أضنــانا
ترتدُ مبصرةً عينــِي وسالمــةً والأنفُ ينشقُ نسريناً وريحانا
أينَ الروابي التي كانتْ ملاعبَنا وما لرهطِ الصبا لم يأتِ جذلانا

**الثالث - البعد الجمالي:**

تمثّل هذا البعد من صورة عمان في شعر حسن بكر العزازي بصورة المرأة المحبوبة:

**صورة المرأة المحبوبة:**

ربط الشعراء العرب القدماء ذكر المرأة بذكر المكان، فالمقدمات الطللية غالبا ما يتبعها - أو يرتبط بها - ذكر المرأة، فهما جزءان يكادان أن يكونا مترابطين في بناء القصيدة العربية القديمة، بل إنهم قد أكثروا من ذكرها حتى صارت كلُ أشعارهم - في الجاهلية مثلا - قسيما لشعرهم الغزلي، وحتى صار شعرهم صفحتين، دوّنوا على إحداهما عواطفهم التي ابتعثها فيهم حبهم لها، وعلى الأخرى جمعوا كل أغراضهم الأخرى[٤]، ولكن العزازي جعل أغلب شعره صفحة

---

(١) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، ص٥١.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص٥٣.

(٤) شكري فيصل، **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: من أمرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة**، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٣.

واحدة خصصها لعمان. والشعراء - بشكل عام - يتميزون بطبيعة مزدوجة، يستثير أحد جانبيها انفعالات الحياة اليومية، في حين يستثير جانبها الآخر التأثيرات الجمالية[١]، والعزازي مثله مثل كل الشعراء يرتفع عن جزئيات الحياة اليومية العادية متعلقا بالجمال الكلي، صحيح أن الطبيعتين موجودتان معا في نفس الإنسان بشكل عام، ولكن الشاعر في العادة ينتصر للفن والجمال[٢]، ويبدو أن هذين القوسين الكبيرين من التأثيرات لم يتقاطعا في نفس العزازي؛ وذلك لإحساسه أن عمان تطغى على مؤثرات الحياة اليومية، فهي مؤثر فني جمالي كبير له في نفسه مكانة تمنعه من الانشغال بجزئيات هذه الحياة اليومية العادية؛ اللهم إلا ما ظهر من آلام غربته التي عاشها بعيدا عن عمان، وما ظهر لديه من إشارات إلى ما أصابه من انكسارات وأدواء أصيب بها؛ وبذلك فقد أصبحت عمان مؤثرة بجمالها، فبدت "حوراء" فاتنة، "يحرق حبها ويذيب"، فاعلة يداوي حسنها وبهاؤها جراح قلبه وأسقامَ بدنه، يقول العزازي مبينا مثل هذه الفاعلية لصورتها التي يرسمها:[٣]

تكفيكَ عمانُ التي لمّا تزلْ ... حوراءَ يحرقُ حبُّها ويذيبُ

تشفي العيونَ بحسنِها وبهائِها ... وتطبُّ قلباً ما شفاهُ طبيبُ

لقد كانت صورة عمان التي رسمها لها الشاعر مؤثرة فاعلةً تشبه في تأثيرها وفاعليتها فاعلية المرأة التي يرسم صورتها سعدي الشيرازي عندما يقول:[٤]

مَنْ هي الغادةُ التي حيثُ لاحتْ ... صنعتْ كلَّ هذهِ المعجزاتِ

وهي عند الشاعر محبوبته الوحيدة التي لا تشاركها في قلبه محبوبة أخرى، ولا يغنيه عن حبها حبُّ غيرها:[٥]

فدتْكِ عمانُ يومَ البأسِ أعيُننا ... ما كنتِ إلا هوىً للقلبِ مذْ كانا

لا ذكرُ عمانَ أغنى عن مودتِها ... ولا هوى الغيدِ عن عمانَ أغنانا

والشاعر في مزجه بين المرأة وعمان(المكان) يرتفع بالشعر الخاص إلى مستوى إنساني عام، أي أنه ينتقل به من الدائرة الخاصة الضيقة إلى الدائرة العالمية الأوسع، فيأخذ الشعر أصالته

---

(١) ولسون. كولن، **الشعر والصوفية**، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، [ن]، بيروت، ١٩٧٢، ص٢٢٤.

(٢) أحمد بسام ساعي، **حركة الشعر الحديث**، ص٤٤٠.

(٣) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٩-٤٠.

(٤) عبدالإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**: **الحداثة وتحليل النص**، المركزالثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص٦٨، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عبدالإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية.

(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٤.

وجزءا من قيمته من ديمومة المكان الذي ربط الشاعر بينه وبين المرأة[١] في بعض صفاتها، وهي كذلك عندما تلتحم بالمكان فإنها تنعتق من ذاتها وتذوب فيه؛ فتكتسب بذلك صفة الخلود[٢]، وتذوب الملامح الذاتية للعاطفة في العاطفة الكبيرة، بما تعنيه من حب المكان، هذا الحب الذي ارتقى عند الشاعر إلى درجة التصوف[٣]، والعزازي عندما يتحدث عن جمال هذه المرأة المحبوبة فإنه يتحدث عن جمال عمان الذي ألقاه على هذه المرأة، والذي صوّره جمالا طبيعيا فاتنا، حتى إنها لتبدو بحسنها غزالا بريا شاردا، يدلُّ بجماله على أقرانه، يتعطر بأريج زهورها، ويرتشف الرحيق من هناءة العيش فيها، فيبدو أثر هذا الهناء في ثغره شهدا طيب المذاق:[٤]

وأعدْ ذكرى غزالٍ شادنٍ تـــاهَ بالحســـن على غزلانِها
عَبَقُ الطيبِ على أردانِهِ منْ أريجِ الزهرِ في بستانِها
ومذاقُ الشهدِ في مبسمِهِ مِنْ رحيقِ العيشِ في أحضانِها

بل إن جمالها ليفوق جمال كل الحسان سحرا ورقة ونضارة، ما يدفعهن إلى أن يسألنها - متعجبات - عن سر جمالها، وعن سبب خلوده:[٥]

أكلُّ فاتنةٍ تمضي تقولُ لها يا سحرَ عمانَ ما أبقاكَ ريّانا!
وكلُّ خصرٍ غزاليٍ تظنُّ بِهِ من رقّةِ الناسِ في عمانَ ألوانا

وقد لا تكون عمان آنذاك جميلة في الواقع بالقدر الذي تبدو عليه صورتها عند العزازي، ولكن شعوره تجاهها هو الذي يسبغ عليها هذا القدر من الجمال الفاتن، فالجمال عنده أمر نفسي داخلي يلبسه إياها ثوبا سابغا، فهو " لا يرى جمالا يفوق جمال عمان"[٦]، ولا حسنا يفوق حسنها، وقد برع الشاعر في المزج بين جمال المرأة وجمالها، حيث أوجد بينهما علاقة تجاوزت المرأةَ(أداة التوصيل) إلى حدود أوسع، فأضحت عمان هي الهدف الذي ترسمه صورة الشاعر، معبرا بذلك عن تجربة خاصة تجاهها، فجاءت أشعاره تدور بين ذاته الشاعرة ومدينته المحبوبة، هاتان الذاتان اللتان اتحدتا معا، فكان بين الشاعر وعمان حب لم تنله محبوبة من حبيبها، يكتفي الشاعر بحبها عن حب " ليلى الشركسية "، التي انقشعت صورة جمالها من خياله أمام جمال صورة عمان انقشاع

(١) الباد مرسيا، **المقدَّس والمدنَّس**، ترجمة عبدالهادي عباس، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٨، ص١٠٧.
(٢) شاكر النابلسي، **مجنون التراب**، ص٤٦٧.
(٣) رناد الخطيب، **عمان في عيون الشعراء**، ص٥٧.
(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٧.
(٥) **المصدر السابق**، ص٥٤.
(٦) **المصدر السابق**، [مقدمة روكس بن زائد العزيزي]، ص٩.

الغيوم بعد أن ألقت ماءها: [١]

دعْ عنك ليلى الشركسية إنها مثل الغمام أذابه الشؤبوب
تكفيك عمان التي لمّا تزل حوراء يحرق حبها ويذيب

وقد بدت عمان لدى العزازي المثل الأعلى للمرأة المحبوبة، فهي المنافسة المنتصرة في حبه لها، المستحوذة على قلبه دون سائر النساء، يجري حبها في قلبه وعروقه، حبا جامحا إذا التقاها، وشوقا حارقا إذا ابتعد عنها: [٢]

ألفيته بفؤادي طائشا ودمي لما التقينا وفي جفني إذا رحلوا
وما ندمت على نار يؤججها في مقلتي وفي الأحشاء تشتعل

ويبدو حبها في قلب العزازي فوق حب كل محبوبات الشعراء، فنجده في قصيدة "شكاية" [٣] يجعل الهوى والغواني حزبا واحدا وفريقا مقابلا له ولمحبوبته عمان، ويصور الهوى يلومه على حبها دون غيرها من النساء، كما يصور هذا الهوى يشتكيه إلى الحسان؛ لغيرته من هواه لها، واقتصاره عليها، فيدعوه إلى أن يستبدل حب " ليلى، وسعدى " بحبها، فما كان جوابه إلاّ أن قال: هذا كلام "عذول كل زمان "، وإنه كان حريا بهذا العذول أن لا يتدخل في أمر هواه، فهو لعمان، يقصره عليها دون سواها من الغواني: [٤]

هوى الغواني اشتكاني إلى المها والحِسانِ
يغارُ مما يراهُ من عشقِنا للمغاني
ومنْ حنينٍ لعما نَ وهي أغلى الأماني
يقولُ: حبُّكَ ليلى بثغرِها الأقحواني
وجيدِ سعدى وقداً كأنَّهُ غصنُ بانِ
أشهى إليكَ وأحلى من شارعٍ ومباني
وما عليَّ فهذا عذولُ كلِّ زمانِ
ما مُسَّ يوماً بشوقٍ لِمَرْبَعٍ وجِنانِ
قدْ كانَ أحرى بشاكي الـ غرامِ حينَ دعاني

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٩.
(٢) **المصدر السابق**، ص٥٥.
(٣) **المصدر السابق**، ص٥٥.
(٤) **المصدر السابق**، ص٥٥.
(٤) **المصدر السابق**، ص٥٥-٥٦.

ألاّ يطيـــــلَ فهذا شأنُ الحســـانِ وشانـــي

ولما كان وجود المكان لدى العزازي وجودا داخليا نفسيا فقد نشطت حركة خياله في رسمها، فظهرت صورة عمان " المرأة المحبوبة " لديه على مستويات متعددة، فهي تارة حلم يراه في المنام، يصور لنا رغبات الشاعر المكبوتة، ويترجم موقفه منها الذي يرسمه لنا بوساطة اللغة، التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة: الأولى مادية ترتبط بالألفاظ وأصولها الحسية، والأخرى غير مادية تشتمل على نظام من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني، ولكن المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بوساطة اللغة على نحو يجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض معه، ولكنه على الرغم من ذلك يبقى واقعا محتملا، إذ إنّ جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حُلْمي يتخذ أشكالا لا حصر لها، يصل إليها الخيال اللغوي فيما يمكن أن يسمى جماليات اللغة وجماليات الخيال(١)، يقول:(٢)

وما لعمانَ تأتي خلسةً حُلماً كظبيٍ ناعورَ لمّا كانَ يَنْتَحِلُ؟
شكلَ النساءِ وفي خديهِ من خفرٍ لونُ الورودِ وطعمُ المبسمِ العَسَلُ

وتبدو عمان لدى الشاعر طيفا تجود به الليالي حينا، ولكنها تبخل به أحيان أخرى، وهذا ما يسبب شقاءه، فيتمنى تكرر هذه الزيارات على الرغم من كونها خيالا كاذبا، وكأن دوام زيارة هذا الطيف يزيل ما يحسه من وحشة الغربة، وما يشعر به من توتر لا يجد له ما يخففه سوى صورة طيفها، ثم إنَّ الشاعر لا يسمع في زيارة طيفها عاذلا، بل إنه ليفرح به يزوره فرحَ يعقوب بقميص يوسف، وكأن عمان هي الغائبة المغتربة التي ينتظر الشاعر عودتها؛ وبذلك فالشاعر لا يعود يفرِّق بين بعده عنها وبعدها عنه، وعودته إليها وعودتها إليه، ولنلاحظ أن هذا الطيف يتشخص لديه في صورعديدة يصنعها عندما ينيم بصره فتستيقظ بشكل أكبر بصيرته، فتبدو هذه المرأة المحبوبة المتخيلة معادلا لصورة عمان، وخُيل لنا ونحن نقرأ شعره فيها أنها "فتاة حسناء يستحضر طيفها"(٣)، أو أنها الأمل المتجسد بصورة "قميص يوسف"؛ أملا في استرجاع بصره الذي فقده، أو استرجاع عمان التي يفتقدها، ولننعم النظر في صيغ الجمل التي ترد فيها صورة طيف عمان في الأبيات التالية، لنجد أنها صيغ خطاب قريب "وجلبن طيفكِ، يا ضيفَ جفني، أنتَ القميص"؛ ما يدل بشكل واضح على قربها منه، فابتعاد الشاعر عن عمان لم يقلل من قيمتها في نفسه، فقد ظلت هذه القيمة

(١) اعتدال عثمان، "**جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث**"، ص٥١.
(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٣.
(٣) محمد سمحان، **مقالات في الشعر الأردني المعاصر**، ص٥١.

نامية متنامية حتى ملكت هذه النفس، وظل يعيش في الغربة وطنا لغويا يبنيه قصائد وأشعارا، ولا بد أن ننبه إلى أن حلم الغفوة لا يكفي حاجة الشاعر في توكيد ذاته وتحقيق رغباته على النحو الذي يريد في رسم صورة عمان، فمثل هذا الحلم يسلب الشاعر إرادته، ويجعله متفرجا على نسخة له خرجت عن طوعه وإرادته، أما حلم اليقظة وطيف الخيال فإن صاحبهما يحلم واعيا، وهو حاضر في هذا النوع من الأحلام، قادر على تحويلها إلى عمل فني جميل جمال التوقع[١]، يقول:[٢]

عَمْرُ الليالي قدْ أطلْنَ صبابتي ... وقصفْنَ عودَ صباي وهو رطيبُ
وجلبْنَ طيفَكِ سارياً وأخذنْهُ ... والشمسُ تشرقُ تارةً وتغيبُ
يا ضيفَ جفني لا عدمْتُ نزولَكُمْ ... حتّى وأنتَ الزائرُ المكذوبُ
أنتَ القميصُ وقدْ أتى من يوسفٍ ... وأنا بفرحةِ لثمِهِ يعقوبُ
أخزيتُ فيكَ عواذلي وطردتُهُمْ ... طردَ النعاجِ عدا عليها الذيبُ

وهذا الطيف المتخيل يزوره ليلا، وهذا مناخ مناسب لزيارته، حيث يخلو الشاعر بنفسه، وهو يزوره "على غرة"، و "على جناح من الأشواق"، متجسدا بصورة محبوبة "تجر أذيالها ميساً وغطرفة"، حتى لنجده من فرط حسنها حائرا فيها، متسائلا عن ماهيتها أهي حورية من حوريات الجنة أم إنسانة من بني البشر، فيبدو جمال صورة عمان جمالا غير مألوف مثلما هو جمال طيفها؛ ما يحدث لديه القدر الكبير من الدهشة والمفاجأة:[٣]

تأتي على غرةٍ في الليلِ مدلجةً ... وأطيبُ الوصلِ ما يأتي بلا وَعْد
على جناحٍ من الأشواقِ طائرةً ... يوري ويقدحُ في تشبيبِها زِنْدي
تجرُّ أذيالَها ميســاً وغطــرفةً ... فتسلبُ اللبَّ من حسنٍ ومن رَأْدِ
أأنتِ إنسيةٌ في الخُلْدِ مربعُها ... أمْ أنتِ حوريةٌ من جنةِ الخُلدِ

ولم تبدُ صورة عمان المحبوبة عند الشاعر صورة مادية حسيّة وإنما أتت صورة معنوية مثالية؛ وبذلك فقد انعتق الشاعر من وصف المكان المادي – كما أسلفنا - واتجه إلى وصف المكان المثالي، فكانت صورتها صورة المرأة المحبوبة التي يشعر تجاهها بالود والحنان، وليست صورة المرأة المعشوقة المشتهاة، فصورة عمان المحبوبة لدى الشاعر من نوع مختلف، فهي " شيٌ...ثانٍ"،

---

(١) انظر: عبدالإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**، ص٦٠-٦١.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٩.

(٣) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر السابق**، ص٦٧-٦٨، وترد مثل هذه الصورة عند العزازي، **المصدر السابق**، ص٣٥.

حتى لتكاد أن تكون جزءا من قلبه، فهي من "الجوانح، حتى حسبتها من جناني، وحسنها غير فانِ"، لا يؤثر فيه مرُّ الزمان، وكأنه جمال تمثال صنعته يد فنان بارع:[1]

وإن عمـــــانَ شيٌّ قبـــلَ الأوانسِ ثانِ
عشقـــتُها بحنيـــني غنيتـــُــــها بلســـاني
وبالجوانـــحِ حتـــى حسبتُها من جنـــاني
فلا تقارنُ طبـــعاً بزينــــــــةِ النســـوان
فهنَّ يذبلْنَ يومـــاً وحسنــُــــها غيرُ فانِ

وقد ظهرت صورة عمان(المرأة المحبوبة) لدى الشاعر صورة كليّة غير مجزأٍ بعضها عن بعض، فلم تبد صورتها أجزاء وتفاريق، بحيث تكون هذه الأجزاء غاية في ذاتها، ولم يتعد الشاعر حدود الحشمة في تصوير مظاهر جمالها، بل إن شعره فيها ليحمل صفات الشعر العذري، وإن ورد مصطلح قد يوحي بغير ذلك كالعشق مثلا، فإن الشاعر يقصد به الحب السامي وليس العشق المتبذِّل، أما ما أورده من إشارات سريعة إلى بعض الأجزاء التي قد تبدو وكأنها تفصيلية كالقد والخصر والعنق والثغر، فهي أجزاء في كل واحد متكامل، ترسم لها صورة كلية متكاملة، فالشاعر معنيٌّ بجمع أجزاء الصورة، وببث الروح فيها، وليس بتفريقها أجزاء منفصل بعضها عن بعض.

كما بدت صورة عمان المرأة المحبوبة صورة ريفية - شبيهة بصورة المرأة الريفية - ذات الجمال الطبيعي، مثلما كانت صورتها في أذهان الناس صورة القرية الريفية الوادعة، الواقعة على عين ماء جارية في وادٍ صغير، المتصلة بريفها المحيط بها، فجاءت صورتها لدى الشاعر مرسومة بأسلوب شعري بعيد عن التزويق اللفظي، فلم يعن الشاعر في تصويرها بضروب البديع وغيره من المحسنات، التي ينشغل المتلقي بها عن جمال الصورة الحقيقي[2].

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى** ، ص٥٦-٥٧.

(٢) انظر مثل هذه الصورة في قصيدة "حرمان"، حسن بكر العزازي، **المصدر السابق**، ص٣٧، وقد اتجه العزازي - كما أسلفنا – نحو الطبيعة للتعبير عن إحساسه الجميل تجاه عمان، وهذا ديدن الشعراء الرومانسيين،والشاعر باتجاهه إلى الريف والطبيعة في تصويره لعمان يعبر عن تعلقه بها وعن محبته الصادقة لها، والمحبة تتحد تقليديا مع تجربة المناظر الطبيعية، في حين يصلح الوسط المدني لنشاط العشق والتبذل، غاييد إدوارد، "المدينة في شعر زماننا"، ص٢١٢، وقد لا تكون عمان مدينة ورود وزهور كمدن هولندا التي يعيش فيها الشاعر، ولكن العزازي أغنى المكان الفقير في هذا الشأن بإحساسه الغني بالجمال، بغض النظر عن فقره أو غناه الحقيقيين، فبقيت عمان بعبيرها كابتسامة الطفل البريئة، أو كنفحة الورد الشذية، تشيع في نفسه الأمل، وتشعره بدفء الروح الذي لا يجده في غيرها:

عمانُ نفحةُ طيبٍ من شذى الوردِ مثلُ ابتسامةِ طفلٍ آنَ في المهدِ

حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٧، وبسبب هذا الإحساس الجميل الذي يحسه الشاعر تجاه عمان فإنه لم ير إلا جمالها، فلم يوجه الشاعر نظره نحو الأرض البور أو جدران الإسمنت الصامتة أو مساحات الإسفلت السوداء:

أما تمثّلتها روضا ونفحتَهُ تلهو بأرجائِهِ ريمٌ وغزلانُ

**المصدر السابق**، ص٤٢.

**الخاتمة:**

كانت عمان عند العزازي مدينة استثنائية، يلهج بذكرها، ويلجأ إليها عندما تشتد به الحالات النفسية العميقة الناتجة عن انكسارات الأمة وخيبات الأمل التي أصابتها، وعن الظروف الصعبة التي اكتنفته والأمراض التي لازمته. وقد وظف الشاعر صورة عمان توظيفا ناجحا، فأصبحت مكانا تتداخل فيه صورتها التي يرسمها مع آماله التي يحلم بها وآلامه التي يحسها؛ فاشتبك معها في حالات نفسية خاصة كانت روحه وخياله هما اللذان يرسمان أبعاد هذه الصورة؛ وبذلك صارت عنده مكانا غير عادي، ومدينة تسكن الخيال والوجدان، وكانت محطة أولى في حياته ونهائية في رؤاه وأحلامه، كما كانت صورة من عالم مثالي تتحقق له فيها الحياة السعيدة، ولم يكن حلمه آخر المطاف إلا أن يدفن بعد موته في ثراها.

ولم تأتِ صورة عمان صورة جزئية أو عابرة لدى الشاعر، وإنما كانت الموضوع الأكبر الذي غلب على شعر ديوانه، تكاد أغلب قصائده أن تكون مقصورة عليها أو مشيرة إليها، بل إننا لنجده يستهلُّ بعض قصائده بها إذا أراد أن يقول شعرا في غيرها، كما نجده كذلك يذكر بعض ضواحيها أو بعض أمكنة أخرى من أرض الوطن الأوسع باعتبارها امتدادا لها أو صورة عنها، وما ذلك إلا رغبة منه في توسيع صورتها لتشمل أكبر جزء من الأردن، وقد حاول العزازي من خلال رسمه هذه الصورة المثالية لعمان أن يعيد إلى نفسه التوازن الذي يفتقده في مدن الاغتراب.

وقد تعددت جوانب صورة عمان في شعر العزازي لتعدد المثيرات التي دعته إلى القول فيها، ولتنوع تجاربه التي صدر عنها في قصائده، ولاختلاف مستويات الخيال عنده فيها، ولكن هذه الصور - على الرغم من ذلك لا تعدو أن تكون الصورة الكبيرة المفعمة بكل مشاعر المحبة والإعجاب والانتماء، المليئة بكل مظاهر الجمال، التي تبدو عمان فيها محبوبة لم يعجب الشاعر بغيرها، حتى بدت صورة مثالية غير مادية، وقد تجلت هذه الصورة في أبعاد ثلاثة: البعد الذاتي - وهو البعد الأوسع – الذي شمل عددا من جوانب صورتها لديه، فبدت صورة صلته الوثيقة بها، وصورة فراقه القاسي لها، وصورة مرارة الغربة التي عاناها بعيدا عنها، وصورة أشواقه التي أحسَّها تجاهها، كما بدت عمان بعدا سياسيا يبشر بالأمل الداعي إلى إزاحة الانكسار الذي أصاب الأمة سنة ١٩٦٧، وبدت أيضا بعدا جماليا تجلت فيه صورتها بصورة المرأة المحبوبة الجميلة. ونستطيع القول: إن البعدين السياسي الوطني والجمالي هما بعدان قريبان كل القرب من البعد الوجداني الذاتي متداخلان فيه، فهما نابعان من رؤى الشاعر الخاصة وذاته الشاعرة، مثلهما في ذلك مثل البعد الوجداني نفسه، وقد ساعدا معه في إتمام رسم جوانب صورة عمان لدى الشاعر.

وإذا كان الشاعر العربي عموما قد وقف من المدينة وما له علاقة بها موقف الضد في كثير من الأحيان فإن موقف العزازي من عمان لم يكن كذلك، لما ترتبط به من معان سامية لديه، ولما لها من نهج سياسي تسلكه، ولما تتصف به من صفات جمالية مثالية يحسها تجاهها.

# لغات العرب في معجم العين

د. وليد أحمد العناتي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٨/١٤ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٣/١٨

## ملخّص

باعث هذا البحث أني وجدتُ أكثر المتقدمين والمتأخرين لا يلتفتون إلى جهد الخليل في درس "لغات العرب" القديمة؛ ذلك أنهم ينقلون في دراساتهم وأبحاثهم آراء كثيرة لمتأخرين عن الخليل رغم أنه قدم مادة جيدة في ميدان اللهجات القديمة، وأغرب من هذا أنْ لا تجد ذكراً للخليل أو نقلاً عنه بالرغم من سبقه وريادته.

وقد جاء البحث، نظرياً، في قسمين:

الأول: يتناول مقدمات منهجية لدراسة لغات العرب في العين، واشتمل على المطالب التالية: منزلة لغات العرب في الدرس اللساني العربي، ومنهج الخليل في دراسة لغات العرب، ومستويات دراسة لغات العرب في العين. وأما القسم الثاني فهو موارد لغات العرب في معجم العين بلفظ الخليل مرتبة ترتيباً هجائياً.

## Abstract

### Arabic Dialects in EL-?ayn

**Dr. Waleed. Ahmed EL-Anati**

The motivation for writing this paper was the fact that most researchers (previous and recent), when writing about Classical Arabic Dialects, rarely referred to the work of El-Farahidi, the author of the first Arabic dictionary, “El-?ayn”. The paper is divided into two parts. The first part presents introductions to the study of Classical Arabic Dialects in El-Farahidi’s “El-?ayn”, including the status of Arabic Dialects in Arabic linguistics, the methodology of El-Farahidi in studying Arabic dialects, and the linguistic levels that he studied in “El-?ayn”.The second part contains alphabetical citations of Arabic dialects presented in “El-?ayn”.

* قسم اللغة العربية، جامعة البترا.

## مقدمة في صفة البحث

يشبه القول في لغات العرب أن يكون مكروراً معاداً؛ فقد أكثر القدماء القول فيه وناقشوا المسألة من جميع جوانبها التداولية الاستعمالية وجوانبها التقعيدية والتفسيرية، وتجاوزوا ذلك إلى تبيان تعالق لغات العرب بعلوم القرآن والحديث من حيث إنهما وجهان من وجوه تحقق العربية في صورتها المتداولة آنذاك، فحمل كثير من غريب القرآن والقراءات ورسم المصحف على اختلاف لغات العرب، وكذا القول في غريب الحديث الشريف.

وصنع المحدثون صنيع الرواد، وتجاوزوهم، على ما تقتضي دورة الزمن، إلى جوانب بحثية جديدة كمحاولة تلمس وجوه تطور لغات العرب، وهي تعرف الآن باللهجات، صوتياً ونحوياً وصرفياً ودلالياً، وكذلك تلمس امتداد اللهجات القديمة في الحديثة.

ولما كان ذلك كذلك لم يسرف البحث في تناول التفاصيل الدقيقة للغات العرب في غير كتاب العين للخليل الفراهيدي. ولعل هذا التصريح يثير في القارئ مقولة التناقض في البحث، وليس الأمر كذلك؛ ذلك أني وجدت أكثر الناس من المتقدمين والمتأخرين لا يشيرون إلى اعتناء الخليل بلغات العرب القديمة، رغم أن كثيراً منهم، كالأزهري في التهذيب، قد استفادوا كثيراً من العين في هذا المجال. وأنا أذهب إلى أن الخليل في كتابه العين قد تقدم على كثير ممن عنوا بلغات العرب القديمة. وهو يحتج بها في القراءات القرآنية وغيرها من المسائل اللغوية.

إن هذا البحث يشبه أن يكون انتصافاً للخليل ومعجمه العين في حقل لغات العرب القديمة، وسيجد القارئ الكريم ما يدعم ذلك. وقد جعلته في قسمين رئيسين: الأول يتناول مقدمات منهجية لدراسة لغة العرب في العين، واشتمل على: منزلة لغات العرب في الدرس اللساني العربي، ومنهج الخليل في دراسة لغات العرب، ومستويات دراسة لغات العرب في العين. وأما القسم الثاني فهو موارد لغات العرب في معجم العين بلفظ الخليل مرتبة ترتيباً هجائياً، وينبغي أن أشير هنا إلى ملحظ منهجي مهم هو أنني لم أوثق تلك الموارد على هيئة حواشٍ في ذيل النص، إنما وثقتها في متن النص جوار كل مورد؛ اختصاراً وتسهيلاً على القارئ، وتجنباً لإملال القارئ من كثرة العودة إلى الحواشي. وختمت بجدول يبين تواتر القبائل ولغاتها في معجم العين.

### منزلة لغات العرب في الدرس اللسانيّ العربيّ

لا خلاف أن لغات العرب القديمة (لهجاتهم) تحتل مرتبة سَنِيَّةً في المنجز الحضاري الإسلامي، ولا سيما في الدراسات اللغوية التقليدية أو اللسانيات الحديثة، وينضاف إلى ذلك مرتبة رفيعة في علوم القرآن من تفسير وبيان وقراءات وظواهر لغوية، والأمر نفسه يجري على علوم الحديث، بل

إنها صارت تمثل مادة مهمة في دراسات تاريخ المجتمع العربي والإسلامي وأنثروبولجيته وثقافته. على أن منزلة اللهجات العربية في ميدان الدرس اللساني ماثلة في الوجوه التالية:

**١ - توثيق صورة العربية منطوقة**

يشبه التراث اللهجي العربي أن يكون تمثيلاً أميناً لكثير من خصائص العربية المنطوقة منذ العصر الجاهلي؛ وذلك أنها حفظت لنا كثيراً من سمات العربية المتداولة في القبائل العربية على اختلاف مساكنها وطباعها وسجاياها، وما انفردت به كل قبيلة على التعيين، وما كان مشتركاً بين اللهجات جميعها.

وتظهر الدراسات اللهجية العربية القديمة والحديثة(١) أن السمات الصوتية هي أغلب ما حُفِظَ عن العرب. وتتباين هذه السمات وتتدرج بدءاً بخصائص الأصوات منفردة وانتهاءً بالتنغيم ونطق الجملة كاملة. فقد أوردت لنا المصادر التي بحثت في لغات العرب اختلاف القبائل في نطق الأصوات مفردة، أي اختلافها من حيث المخرج أو هيئة النطق، و الجهر أو الهمس؛ فأكثر أهل الحجاز يُسَهِّلون الهمزة والتميميون كانوا يحققون. وكانت القبائل تتفاوت في نطق القاف والضاد . وتجاوزوا ذلك إلى أثر البنية المقطعية في خصائص الأصوات وتأثرها بالمجاورة، واختلاف القبائل في إجراء المماثلة الصوتية وتحويل الصوت إلى صوت آخرعلى التعيين، في حين تحوله قبيلة أخرى إلى صوت آخر. ويتجاوز الأمرُ البنيةَ المقطعيةَ إلى الجملة، فتفاوتت اللهجات في الإمالة وعدمها، وفي كيفية التخلص من التقاء الساكنين وفي حركته أيضاً. كذلك تتفاوت في الوقف وفي حركة الضمير.

بل إننا نجد في المصادر اللغوية العربية توصيفاتٍ دقيقةً لهيئة نطق الحروف (الأصوات) كما في معجم العين و كتاب سيبويه وكتب القراءات وأحكام التجويد. أما الأطباء فنجد عندهم وصفاً دقيقاً للجهاز النطقي ومدارج الأصوات العربية كما في رسالة أسباب الحروف لابن سينا.

ولعل الخليل يكون سباقاً في دراسة علم أصوات العربية؛ إذ ترصّد خصائص أصواتها منفردة ومجتمعة، ودلَّ على مخارجها، بل إنه تجاوز ذلك لتحديد قيود التتابع في البنية العربية، واتخذها آلية في تبيُّن العربي الأصيل من المعرّب أو الدخيل. قال الخليل: " المهندس: الذي يُقَدِّرُ مجاري القني...... وهو مشتق من الهندزة، فارسي صُيِّرت الزاي سيناً؛ لأنه ليس بعد الدال زاي

(١) انظر مثلاً: نهاد الموسى، **في تاريخ العربية، أبحاث في الصورة التاريخية للنحو العربي**، عمان،١٩٧٦. و وليد العناتي، **التباين وأثره في تشكيل النظرية اللغوية العربية**، ط١، سلسلة كتاب الشهر، الكتاب١٨، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ٢٠٠١.

في شيء من كلام العرب"[١].

**٢ - توجيه كثير من الوجوه النحوية**

ولما كان بناء العربية قد أقيم على ائتلاف عريض من اللهجات العربية كان طبيعياً أن يظهر هذا التباين والتعدد في الوجوه النحوية والقواعد اللغوية، أكان ذلك في المستوى التداولي أم في المستوى العلمي التقعيدي. وصارت مسألة تعدد الوجوه ظاهرة شائعة في توجيه المسائل النحوية والصرفية التي لا تتوافق والوجهَ الشائع الفصيح، وتجاوز الأمر ذلك إلى عد التعدد اللهجي وجهاً إضافياً مُسْتأنَساً في توجيه ما يَشْغَب على النحاة من المسائل، وصاروا يستعملون عبارات تشير إلى نسبة الشاهد والتعليل إلى قبيلة ما. بل إن كثيراً من الأبيات الشعرية التي وردت في دواوين الشعراء، وكانت خارجة على الوجه الفصيح، حُمِلت على لهجة قبيلة الشاعر.

والأمثلة في هذا الباب كثيرة أهمها: ما التميمية وما الحجازية، ولغة أكلوني البراغيث، وحذف خبر لا النافية للجنس، ونصب خبر إن، وغيرها كثير، وهي مبثوثة في الكتب الأصول[٢].

**٣ - توجيه وجوه من القراءات القرآنية**

والمنطلق هنا الترجيح في مسألة اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، فقد اختلف اللغويون العرب في هذه المسألة اختلافاً بيناً، فمنهم من ذهب إلى أنه أنزل بلسان قريش لا غير، وذهب آخرون إلى أنه أنزل بعدة لهجات. على أن الراجح أنه تضمن مفردات وسمات لهجية من غير لغة قريش، ويعزز ذلك أحد توجيهات حديث الرسول _ صلى الله عليه وسلم_ المشهور " أنزل القران على سبعة أحرف كلها شافٍ وافٍ"، بأن المقصود بسبعة الأحرف أنها لغات العرب. وأشهر من قال بهذا أبو عبيد وثعلب والأزهري[٣]. وقد عبر أبو عبيد عن ذلك بقوله:" ليس المراد أن كل كلمة تُقْرَأُ على سبع لغات، بل اللغات السبع مفرقة فيه، فبعضه بلغة قريش، وبعضه بلغة هذيل، وبعضه بلغة هوازن، وبعضه بلغة تميم، ومما يبين ذلك قول ابن مسعود: إني قد سمعت القراء فوجدتهم متقاربين، فاقرأوا كما عُلِّمتُم؛ إنما هو كقول أحدكم: هلم وتعال، وكذلك قال ابن سيرين: إنما هو

(١) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (١٧٦هـ/٧٩٢م)، **العين**، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ٤: ١٢٠مكتبة الهلال، د.ط، د.ت، بيروت، مجلد٤،ص١٢٠

(٢) انظر في تفصيل هذه المسائل: نهاد الموسى، **في تاريخ العربية**، و وليد العناتي: **التباين وأثره في تشكيل النظرية اللغوية العربية**.

(٣) السيوطي،عبد الرحمن جلال الدين(ت٩١١هـ/١٥٠٥م)، **الإتقان في علوم القرآن**،تحقيق عصام فارس ومحمد أبو صعيليك، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ج١،ص١٥٨.

كقولك هلم وتعال وأقبل" (١)

وهكذا حُمل كثير من وجوه القراءات على لغات العرب، وإليك بعض الأمثلة المشهورة.

- قال الفراء معلقاً على الآية ﴿إذا بُعْثِر ما في القبور(٢)﴾: " سمعت بعض أعراب بني أسد قرأها بُحْثِر وهما لغتان: بعثر وبحثر"(٣).
- قرأ السبعة ﴿ما له به من علم إلاَّ اتباعَ الظن(٤)﴾، وبنو تميم يقرأونها بالرفع؛ يجعلون اتباع الظن علمهم. (٥)
- وقرئت ﴿ما هذا بشراً﴾ برفع (بشراً)على لهجة تميم.

وهذه الأمثلة صورة مصغرة عن مدى اعتماد القراءات القرآنية على لغات العرب. وهكذا تمثل معرفة لغات العرب شرطاً مهماً لتلاوة القرآن تلاوة صحيحة، كما تمثل معرفتها ضرورة لتجنب تخطئة الآخرين في القراءة.

**٤ - تفسير القرآن العظيم**

لا شك أن تفسير القرآن يعتمد اعتماداً كلياً على معرفة نظام اللغة العربية في أصواتها وصرفها ونحوها وتركيبها وأساليبها ومعجمها، ولعل الشرط الأول فيمن يتصدى لتفسير القرآن وتأويله أن يكون عالماً بالعربية وطرائقها في البيان حتى يتسنى له الوصول إلى تأويل وتفسير مقبول ينطلق من أعراف اللغة العربية وأعراف المجتمع الذي أنزل فيه، ولما رجح أن في القرآن لهجاتٍ متعددةً وجب على المفَسِّر أن يكون عارفاً باللهجات العربية ولا سيما في معاني المفردات، وذلك أن ثمة مفردات تنفرد باستعمال لهجي مخالف لما عليه العربية المشتركة، ولذلك وجب التثبت من معانيها وصولاً إلى تأويل صحيح. ومما ورد في القرآن منسوباً إلى قبائل على التعيين، وهو مخالف للعربية المشتركة:

- ﴿فلا رفث﴾. الرفث: الجماع ، بلغة مذحج. (٦)

---

(١) أبو عبيد القاسم بن سلام الهروي (ت٢٤٤هـ/٨٣٨م)،**غريب الحديث**، تحقيق حسين محمد شرف ومراجعة عبد السلام محمد هارون،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة،١٩٨٤،ج٣،ص١٥٩-١٦٠.

(٢) **سورة العاديات**: ٩.

(٣) الفراء،أبو زكريا يحيى بن زياد( ت٢٠٧هـ/٨٢٢م)، **معاني القرآن**،٢٨٦:٣ تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار،ط٢، عالم الكتب ،بيروت،١٩٨٥،ج٣،ص٢٨٦.

(٤) **سورة النساء**: ١٥٧.

(٥) ابن هشام الأنصاري،أبو محمد جمال الدين( ت٧٦١هـ/١٣٥٩م)، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق وشرح محمد محيي الدين عبد الحميد،المكتبة العصرية، بيروت،١٩٩٨، ج٢، ص٢٢٩-٢٣٠.

(٦) أبو عبيد القاسم بن سلام الهروي (٢٢٤هـ/٨٣٨م)، **لغات القبائل الواردة في القرآن الكريم**: ٥٧. الآية ١٩٧ من سورة البقرة، شرح وتحقيق عبدالحميد السيد طلب، ١٩٨٤.

- ﴿فمن خاف من موصٍ جَنَفاً﴾. الجنف: تعمد الميل والجور، بلغة قريش(١).
- ﴿وما مسَّني السوءُ﴾. السوء: الجنون، بلغة هذيل(٢).

ولك أن تتخيل الفهم الذي يتبادر إلى الذهن عند قراءة الآية ﴿ لقد كنتَ فينا مرجوًّاً﴾ (٣)؛ إذ لا شك أن أول ما يخطر بالبال أنهم يرتجون منه الخير ويعتمدون عليه، على ما تعارفنا في العربية المشتركة، ولكن النظر في كتب التفسير أو لغات القرآن سيقفنا على معنى مغاير تماماً؛ إذ المرجوُّ هو الحقير بلغة حمير! (٤)

**٥ - توجيه الرسم القرآني**

وذلك أن رسم القرآن قد وجِّه توجيهات عدة، كان أحدها مبنياً على احتمال موافقة الرسم للقراءات، والقراءات جاءت على لغات العرب. ويقوي هذا أن من شروط صحة القراءة أن توافق الرسم العثماني(٥).

**٦ - تفسير غريب الحديث**

لا خلاف أن الرسول _ صلى الله عليه وسلم_ كان أفصح العرب وأَبْيَنَهُم، وأن الله لم يمكنه من معرفة اللغات الأجنبية حفظاً له من الاتهام، وإن كانوا اتهموه بتلقي القرآن من الأعاجم. والثابت أن الرسول الكريم كان على معرفة واسعة بلغات العرب؛ إذ تذكر كتب السيرة وكتب غريب الحديث مواقف كثيرة تحدث فيها الرسول الكريم إلى وفود القبائل بلهجاتهم، تسهيلاً عليهم وتقريباً لهم وتحبيباً في الإسلام. ولعل النظر في مثل هذه المواقف الحوارية يقفنا على مفردات غير مألوفة تستعجم علينا، فلابد من تفسيرها وتبيينها لأن معرفتها شرط ضروري لفهم الحديث النبوي الشريف وما ينطوي عليه من تشريعات خاصة، بل إن فيها دروساً وعبراً لاحترام الإسلام لغات الآخرين وحرصه على ألا يرهق هؤلاء في التحول عن لغتهم التي اعتادوها منذ الصغر.

وهذا نصٌّ أورده الزمخشري في الفائق في غريب الحديث على لسان الرسول الكريم مخاطباً وافد همدان: " إن لكم فِراعها ووِهاطَها وعَزازها ما أقاموا الصلاة وآتوا الزكاة، يأكلون عِلافَها ويرعون عِفاءها، لنا من دِفئِهم وصِرامهم ما سلَّموا بالميثاق والأمانة، ولهم من الصَّدقة

(١) أبو عبيد،: **لغات القبائل الواردة في القرآن الكريم١٥٧** ، والآية ١٨٢ من سورة البقرة.

(٢) **المصدر السابق١٠٩** ، والآية ١٨٨ من سورة الأعراف.

(٣) **سورة هود**: ٦٢.

(٤) **المصدر السابق** ١٣٥، ١٥٧، والسيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ١٧٥:١.

(٥) غانم قدوري الحمد، **رسم المصحف: دراسة لغوية تاريخية**، ط١، بغداد، ١٩٨٢، ٢٠٥-٢٣١.

الثُّلْبُ والنَّاب والفصيل والدَّاجن والكبش الحَوَرِيُّ، وعليهم فيها الصَّالِغُ والقارِحُ"[(١)]

وهو،على ما ترى، نص مستغلق على مَنْ لم يكن همدانياً ولا عارفاً بلغات العرب. ولعل كثرة القبائل العربية وتعدد لغاتها، واختلافهم في مخاطبة الرسول ومخاطبة الرسول إياهم، قد ولَّد حاجة علمية ودينية تتمثل في ضرورة تفسير ما قد يغمض على غير هؤلاء من المسلمين، فكانت كتب غريب الحديث تدبيراً سديداً لتحقيق هذه الغاية.

**٧- توثيق الصورة التاريخية للعربية**

وتمثل اللهجات العربية القديمة مادة حية للعربية في امتدادها التاريخي منذ خمسة عشر قرناً؛ إذ يعتمد عليها المهتمون باللسانيات التاريخية للوقوف على التطورات التي طرأت على العربية في أعصرها المختلفة. وقد انتهى عدد من اللسانيين إلى أن التطور اللغوي من الأسباب المهمة في ظاهرة تعدد الوجوه في العربية، ولم يتوقف الأمر عند الصورة المتداولة للعربية (صرفاً ونحواً ودلالةً)، بل تجاوزها إلى الأركان الأساسية في نظرية النحو العربي كالبناء والإعراب[(٢)].

كما اتخذ المهتمون بالساميات المقارنة اللهجات العربية القديمة مادة للدراسة وصولاً إلى اللغة السامية الأم، انطلاقاً من أن العربية هي اللغة السامية الوحيدة التي ما تزال تحتفظ بخصائص السامية الأم. ولعل لغة " أكلوني البراغيث" تكون أظهر الأمثلة على هذا الجانب البحثي. فقد رأى إسماعيل عمايرة أنها " ذات أصل قديم تشترك فيه العربية مع اللغات السامية، وأن " أكلتني البراغيث" التي أصبحت المعيار والقاعدة تطور لاحق".[(٣)]

ويضاف إلى ذلك اتجاه في الدرس التاريخي يتلمس حضور اللهجات القديمة وامتداداتها في اللهجات العربية الحديثة؛ رغبةً في تأصيل اللهجة المحلية والبرهنة على أنها ذات أصل فصيح، وأنها الأقرب إلى الفصحى.

ويستأنس كثير من اللغويين باللهجات القديمة في مساجلات التصحيح اللغوي؛ إذ يعتمدون على النصوص القديمة والمصادر الأصول في عدِّ بعض الاستعمالات صحيحة أو عدِّها من باب اللحن.

---

(١) عبدالرحمن بودرع وآخرون، **اللغة وبناء الذات، كتاب الأمة**، العدد ١٠١، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، ٢٠٠٤، ص٤١.

(٢) لتفاصيل وافية في هذه المسألة : ظاهرة الإعراب في اللهجات العربية القديمة، في نهاد الموسى، **في تاريخ العربية**.

(٣) إسماعيل عمايرة، **المستشرقون والمناهج اللغوية**، ط٢، دار حنين، ١٩٩٢،ص ٣٢.

**منهج الخليل في دراسة لغات العرب**

يسهل على الناظر في معجم العين أن يتبين ملامح منهج الخليل في تناول لغات العرب، ولعل هذه الملامح تكون:

١ - التباين بين النسبة وعدمها

يشبه أن يكون هذا الملمح سمة عامة في المصادر التي تناولت لغات العرب القديمة، وإنما ينبع ذلك من حجم المادة اللغوية المجموعة وتوزعها على رقعة جغرافية كبيرة، وعدم اقتدار اللغوي منفرداً على التثبت من نسبة الظاهرة (السمة) اللغوية إلى قبيلة أو جماعة على التعيين، ولعل هذا ما يفسر انفراد بعض اللغويين بإيراد معلومات لم يوردها غيرهم.

فقد وجد اللغويون بين أيديهم مادة ضخمة أقلها منسوب ومعظمها غير منسوب، على أن المادة المنسوبة يغلب أن تمثل باباً نحوياً أو صرفياً يَسْهُلُ معه تثبيت نسبتها إلى قبيلة تعييناً، وأما المفردات والخصائص الصوتية فإنه لا يمكن ضبطها أو الاعتماد على عينات لإثبات النسبة، ولذلك لا يمكن الوثوق بهذين الجانبين إلا ما ثبتت نسبته إلى قبيلة ما.

ويغلب أن تكون الظواهر اللغوية غير المنسوبة معروفة بتعددها وتشعبها؛ بأدلة السماع والتداول التي تُصَرِّح بوجود لغتين متداولتين أو أكثر.

ولما كان الخليل صاحب أول معجم لغوي في العربية كان طبيعياً أن تظهر هذه الصورة بوجهيها في معجمه، الوجه مجهول النسبة وهو جُلُّ المعجم، والوجه المنسوب وهو أقله. وقد تمثلت دلالة الخليل على غير المنسوب بألفاظ صريحة تُظْهِرُ أنَّ ثمة لغاتٍ في الكلمة أو الظاهرة اللغوية، ومن الألفاظ التي استعملها: لغة، تقول العرب، بعضهم يقول، لغتان، فيه أربع لغات. يقول الخليل:

- الثَّغْر والثُّغْر لغتان[1].
- العَدَم فقدان الشيء وذهابه، والعُدْم لغة[2].
- والعرب تحذف التاء من استطاع، فتقول: اسطاع يَسْطيع بفتح الياء، ومنهم مَنْ يضمُّ الياء فيقول: يُسْطيع، مثل يُهْريق[3].
- والعنوان: عنوان الكتاب، وفيه ثلاث لغات: عَنْوَنْتُ، وعَنَّنْتُ، وعيَّنْتُ، وعنوان الكتاب مشتق من المعنى.

---

(١) الفراهيدي،**العين**، ج٢، ص١٣٩.

(٢) **المصدر السابق**، ج ٢: ص٢٥٦.

(٣) **المصدر السابق** ،ج٢، ص٢٥٣.

- الحَوْف: القرية في بعض اللغات(١).
- العَبَوْثران: نبات مثل القيصوم في الغبر، ذَفِرُ الريح.....وفيه أربع لغات بالياء والواو، وضم الثاء وفتحها(٢).

على أنه لا يمضي بالتصريح على هذا النهج، فقد يورد صوراً متعددة للبنية الصرفية أو الصوتية تشي بتعدد الوجوه. يقول:

- نَفَحَ الطِّيبُ يَنْفُحُ نَفْحاً ونُفوحاً(٣).
- التَّزَحْلُفُ والتَّزَحْلُقُ والتَّزَحلُكُ واحد(٤).

أما القسم الأهم فهو ما نُسِب إلى قبائل على التعيين، وهو جُلُّ مادة البحث، وقد تجاوز مئتي مادة. وأكثر هذه المواضع معروفة وشائعة بين اللغويين الذين خلفوا الخليل، وبعض المواضع تفرَّد بها الخليل دون غيره. وهكذا كانت المادة اللهجية التي أوردها الخليل هنا، ونقل معظمها سيبويه، الأساس الذي بنى عليه المتأخرون دون أن يشير معظمهم إلى ذلك صراحة، بل إن بعضهم سطا على علم الخليل وادعاه لنفسه، كصنيع الأزهري في التهذيب(٥).

وهذه بضعة أمثلة حسب، لأنني استنفدت لغات العرب في المعجم في القسم الثاني من البحث.

- الضَّحْك: الثَّلْج. ويقال: جَوْف الطلع، وهي من لغة بني الحارث(٦).
- وتقول: حضرِت الصلاةُ لغة أهل المدينة، بمعنى حَضَرَت، وكلهم يقولون: تَحْضُر(٧).
- الحَوْف بلغة أهل الجوف، وأهل الشّحر كالهودج، تركب به المرأة البعير(٨).

ومما نسبه الخليل وأصَّلَهُ الألفاظ الأعجمية والمعرَّبة، وقد وردت بكثرة، ومن أمثلته:

- خاقان: اسم لكل ملك من ملوك الترك، وخقَّنت الترك فلاناً رأَّسته، من قولهم خاقان(٩).
- طَرْخان اسم رجل بلغة خراسان(١٠).

---

(١) الفراهيدي، **العين** ، ج٣، ص٣٠٧.

(٢) **المصدر السابق**،ج٢، ص٣٣٩.

(٣) **المصدر السابق**، ج٣، ص ٢٤٩.

(٤) **المصدر السابق**،ج٣، ص٣٣٣.

(٥) **المصدر السابق**، مقدمة التحقيق، ٥.

(٦) **المصدر السابق**،ج٣، ص٣٣٣.

(٧) **المصدر السابق**،ج٣، ص٥٨.

(٨) **المصدر السابق**، ج٣، ص٣٠٧.

(٩) **المصدر السابق**، ج٤، ص١٥٢.

(١٠) **المصدر السابق**، ج٤، ص ٢١٦

- الخَيْد: أصلها خِيذ فارسية، فحولوا الذال دالاً تعريباً[1].
- المهندس: الذي يقدر مجاري القني، وهو مشتق من الهندزة، فارسي صُيِّرت الزاي سيناً؛ لأنه ليس بعد الدال زاي في شيء من كلام العرب[2].

والكلام في الأعجمي والمعرّب في العين محتاج إلى بحث مستقل لما فيه من أنظار لطيفة للخليل في آليات التعريب وطرائقه.

**٢ - تسمية السمات اللهجية بأسمائها الاصطلاحية**

وغالباً ما يذكر الخليل السمات بأسمائها الاصطلاحية، كالعنعنة والكشكشة والقطعة. يقول: "مَنْ ترك عنعنة تميم وكشكشة ربيعة فهم الفصحاء. أما تميم فإنهم يجعلون بدل الهمزة العينَ. قال شاعرهم:

إن الفؤادَ على الذَّلفاء قد كمِدا وحبها موشكٌ عَنْ يصدعَ الكبدا

وربيعة تجعل مكان الكاف المكسورة شيناً. قال:

تضحك منِّي أن رأتني أحترِش ولو حَرَشْتِ لكشفْتِ عن حرِش

ويقال: بل يقولون : عَلَكِيش وبِكِش. ويقال: بل يبدلون في كل ذلك[3].

ويقول في موضع آخر: "والقطعة في طيئ كالعنعنة في تميم"[4].

ولكننا نرد على بعض السمات اللهجية المعروفة بمصطلحات خاصة دون أن يخصها الخليل بتلك المصطلحات، كالاستنطاء مثلاً، فقد اكتفى بالقول: "الإنطاء لغة في الإعطاء"[5] دون أن يتوقف كثيراً عندها. ولعل سبب ذلك أنها لم تكن معروفة أيام الخليل بذلك المصطلح، وأنه من وضع اللغويين المتأخرين، ويؤيد ذلك أن الخليل لم يستعمل مصطلح " اللغات المذمومة أو المستبشعة أو المستقبحة" وهي المصطلحات التي صارت عَلَماً على خصائص لهجية على التعيين.

**٣ - التعميم والتخصيص**

وهذا خاص باللغات المنسوبة؛ وذلك أنه ينسب اللهجة نسبة فضفاضة لا يمكن الإحاطة بها تعييناً، وأحياناً أخرى كان ينسبها نسبة محددة على التعيين ويجعلها في أهل مدينة أو إقليم بعينه.

---

(١) الفراهيدي، **العين** ،ج٤،ص١٢٩٥

(٢) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢١٢٠

(٣) **المصدر السابق**، ج١، ص٣٩١

(٤) **المصدر السابق**، ج١،ص٤١٣١

(٥) **المصدر السابق**،ج٧، ص٥٤٥٤

وهذه بعض الأمثلة.

- البَزْخ: الجَرْف بلغة عمان(١).
- البَرْح: الرخيص بلغة عمان(٢).
- المخلاف: الكورة بلغة أهل اليمن(٣).
- الشَّبُّوط: ضرب من السمك....... كلمة عراقية(٤).
- الكَبَرُ: طبل له وجه، بلغة أهل الكوفة(٥).
- الدُّرَيْنة: الأحمق بلغة ناس من أهل الكوفة(٦).

ولعل أظهر تفسير لذلك يكون أنه يستخدم الاسم العام (العراق، اليمن، أهل عمان) حين تكون الكلمة أو السمة اللهجية عامة في لغة أهل تلك البلاد، كأنها لغتهم المشتركة ؛ فعندما يشير إلى أن (الشَّبُّوط) عراقية فإن هذا يعني أنها لأهل العراق جميعاً، وأن جميع أهل العراق يعرفونها. فإن خصَّص " الكَبَرُ" بلغة أهل الكوفة علمنا أن اللفظة عامة فيهم. وإن خصَّص أكثر وقال: " الدُّرَيْنة" من كلام ناس من أهل الكوفة عرفنا أنها خاصة بجماعة على التعيين، فهي ليست معروفة لدى أهل العراق جميعاً ولا لأهل الكوفة جميعاً، وإنما يعرفها قوم من أهل الكوفة حسب.

**٤ - الاستدلال بالقراءات القرآنية**

ثم إنك ترى الخليل ينوِّه بالقراءات القرآنية من حيث إنها وجه من وجوه اللهجات العربية المنطوقة آنذاك، وهذا دليل على سعة علمه وأصالة آرائه في اللهجات. وقد وردت الإشارة إلى القراءات في العين بكثرة يصح معها أن تفرد في بحث مستقل. وهذه بعض استشهادات الخليل:

- عَكَفَ يَعْكِفُ ويَعْكُفُ.................وهو إقبالك على الشيء لا تصرف عنه وجهك.... وقرئ " يَعْكِفون على أصنامٍ لهم"، و يَعْكُفون(٧).
- شَعَفني حبُّه وشُعِفْتُ به وبحبه، أي غشي الحبُّ القلبَ من فوق. وقرئ " فشعفها حباً" (٨)
- وفي قوله تعالى " في عَمَدٍ ممدَّدة" ويقرأ في "عُمُدٍ" لغة(٩).

---

(١) الفراهيدي، **العين**، ج٤، ص١٢١١

(٢) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢٢٥٦

(٣) **المصدر السابق**، ج٤، ص٣٢٥٦

(٤) **المصدر السابق**، ج٤، ص٤٢٦٧

(٥) **المصدر السابق**، ج٦، ص٥٢٤٠

(٦) **المصدر السابق**، ٥:٦٣٦١

(٧) **المصدر السابق**، ج١، ص٢٠٥والآية ١٨٧ من سورة البقرة. ٧

(٨) **المصدر السابق**، ج١، ص٢٦٠والآية ٣١ من سورة يوسف.٨

(٩) **المصدر السابق**، ج٢، ص٩٥٢

**٥ - المفاضلة بين اللغات**

فاضل الخليل بين لغات العرب وفقاً للمعايير التالية:

أ- المعيار اللغوي. ومن أمثلته:

- الأحجية اسم المحاجاة، والأُحْجوَّة لغة، وبالياء أحسن لطول الكلمة(١).
- العرب تختلف في زجر البغل، فيقول: عَدَس، وبعض يقول : حَدَس، والحاء أصوب(٢).
- الأعثى: الضبع الكبير، والأنثى عَثْواء، وفي لغة عثياء، والواو أصوب(٣).
- القَرَبوس: حنو السرج، وبعض أهل الشام يُثَقِّلُهُ، وهو خطأ، ويجمعه قربابيس وهو أشد خطأ(٤).
- يقال: وَعِل و وَعْل، ولغة للعرب: وُعِل بضم الواو وكسر العين من غير أن يكون ذلك طرداً؛ لأنه لم يجئ في كلامهم ( فُعِلَ) اسماً إلا دُئِلَ وهو شاذّ(٥).

ب- المعيار الكمِّيّ

- الرَّضحُ : رضحك النوى بالمِرْضاح أي بالحجر، والخاء لغة قليلة(٦).
- العِلَّوض: ابن آوى بلغة حمير، ولم يعرفه الضرير ولا غيره(٧).

ج- المعيار الذاتي/ الشخصي

ويمكن أن يتداخل فيه اللغوي بالذاتي وإن كان لا يصرح بذلك.

- الصوم مَصَحَّة ومَصِحَّة، ونصب الصاد أعلى من الكسر(٨).
- وكذلك امتحى إذا ذهب أثره. الأجود امَّحى، وأما امتحى فلغة رديئة(٩).
- الإنجار لغة قبيحة(١٠).
- الطعام اسم جامع لكل ما يؤكل..... والعالي في كلام العرب أن الطعام هو البُرُّ خاصة(١١).

---

(١) الفراهيدي، **العين** ، ج٣، ص١٢٥٩
(٢) **المصدر السابق**، ج٢، ص٢٢٣١
(٣) **المصدر السابق**، ج٥، ٣٢٥٢
(٤) **المصدر السابق**، ج٥، ص٤٢٥٢
(٥) **المصدر السابق**، ج٢، ٥٢٤٩
(٦) **المصدر السابق**، ج٣، ص٦١٠٤
(٧) **المصدر السابق**، ج١، ٧٢٩٧
(٨) **المصدر السابق**، ج٣، ص١٤
(٩) **المصدر السابق**، ج٣، ص٩٣١٤
(١٠) **المصدر السابق**، ج٦،ص ١٧٤
(١١) **المصدر السابق**، ج٢، ص١١٢٥

- أفْلَطَني، في لغة تميم بمعنى أفلتني، وهي قبيحة(١).
- والبرُّ مَكيل....... ولغة بني أسد مَكُول، وهي لغة رديئة، ولغة أردأ: مُكال(٢).

**مستويات دراسة لغات العرب في العين**

لا شك أن التباين اللهجي في العربية القديمة شمل جميع مستويات اللغة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والكتابية، على أن طبيعة كتاب العين تفرض غلبة الجوانب الصوتية والمعجمية، وفيما يلي تمثيل للتباينات التي تضمنها كتاب العين.

**- المستوى الصوتي:**

وأبرز قضاياه:

١- الإبدال الصوتي؛ إبدال صوت بصوت أخر أكان لذلك الإبدال داعٍ صوتي ( كالمماثلة) أم لم يكن، وسواء أكان الإبدال مُطَّرداً أو غير مطّرد. ومنه:

- إبدال (س) زاياً : عرطس..... عرطز
- إبدال (ر) لاماً : عَكَر....... عَكَلَ
- إبدال (ص) سيناً : صَفَعَ.....سَفَعَ
- إبدال (د) تاءً : مِسدَع.......مِسْتَع
- إبدال (و) همزة: وِعاء.......إعاء
- إبدال ( ض) صاداً: حَضَب.......حَصَب
- إبدال ( ح) عيناً : عَدَس: حَدَس
- ......................... الخ

٢- تسهيل الهمزة، مثل: عظاءة وعظاية.

**المستوى الصرفي**

- وقد تكون قضايا الصرف في لغات العرب هي الأكثر وروداً بعد القضايا الصوتية، ومن هذه القضايا:
- اختلاف بنية الكلمة الواحدة بين صورتين أو أكثر، وقد تكون إحدى الصورتين منسوبة إلى قبيلة والأخرى منسوبة إلى أخرى، وإن يغلب أن لا تنسب. ومن أمثلته: العَدَم

---

(١) الفراهيدي، **العين** ،ج٧، ص١٤٣٠

(٢) **المصدر السابق**، ج٥، ص٢٤٠٦

والعُدْم، عَشْوة وعِشْوة وعُشْوة، ونُخاع، و عَضُد وعُضُد وعُضْد، و الحِجْرُ والحَجْر لغتان.

- **فَعَلَ وأَفْعَلَ بمعنى واحد (في التعدي واللزوم). ومن أمثلته:**

عَقَب وأَعْقَبَ، و حَزَنَ وأَحْزَنَ، و رَعَصَ وأَرْعَصَ، ونَضَجَ وأَنْضَجَ لغتان.

- **فَعَلَ وفَعَّلَ بمعنى واحد**. ومن أمثلته: رَسَعَ ورَسَّع.
- **تعدد مصادر الفعل الواحد**. ومن أمثلته:

نعيْتُ نعياً ونُعْياناً، الذَّهاب والذُهوب لغتان .

- **في التذكير والتأنيث**. ومنه: أهل الحجاز يقولون: هي الذهب. وبلغتهم نزلت" والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله" ولولا ذلك لغلب المذكر على المؤنث.....وغيرهم يقولون: هو الذهب(١).
- ومنه: عطشى وعطشانة، وكسلى وكسلانة.
- **اختلاف بنية الفعل المضارع**. ومنه: نَحَتَ يَنْحِتُ ويَنْحَتُ، وسَحَوْتُ أسحو وأسحى وأسحي، و طحى يطحو ويطحى.
- **المقصور والممدود**، ومثاله: حيا الشاة؛ مقصور وممدود.
- **ما كان واوياً ويائياً. ومن أمثلته**: طُغيان وطُغوان، و القيُّوم والقيَّام، ونهيتُ عنه نَهَوْتُ عنه.
- **القلب المكانيّ**. ومنه: عَفَنْقَس وعَقَنْفَس، والبِطِّيخ والطِبِّيخ.

**المستوى النحوي**

وقضاياه قليلة، منها: لغة أهل الحجاز وتميم في (سُحْقٌ وبُعْدٌ)، و تخفيف (إن) وتثقيلها وعملها مخففة ومثقلة، وتصريف ( هلُمَّ) في لغة بني سعد.

**المستوى المعجمي**

- وهو جُلُّ مادة البحث التي اقتضتها طبيعة المعجم، وستأتي في بابها.

**المستوى الهجائي**

- وأمثلته نادرة، منها : الحيوة كُتِبت بالواو ليُعْلَمَ أن الواو بعد الياء. ويقال: بل كتبت على لغة من يُفَخِّم الألف التي مرجعها إلى الواو نحو: الصلوة والزكوة(٢).

---

(١) الفراهيدي، **العين** ،ج٤،ص٤٠. والآية ٣٤ من سورة التوبة١

(٢) **المصدر السابق**، ج٣، ص٢٣١٣

**لغات العرب في معجم العين**

وهذه هي موارد لغات العرب في معجم العين ، وهي مرتبة ترتيباً هجائياً حسب اسم القبيلة أو الإقليم بلفظ الخليل ، وتوثيق كل موضع بإزائه يبدأ بالمجلد ثم رقم الصفحة.

**الأزْد**

- الدَّغْر: الاقتحام من غير تثَبُّت........ولغة الأزد لصبيانهم: "دَغْرى لا صَفَّى" أي: احملوا ولا تُصافُّوا.

٣٩١:٤

- الزَّقْفُ: لغة الأزد في السَّقْف، يقولون: ازدقفْ، أي استقِف.

٨١:٥

**أهل البصرة**

نوى العقوف: نوىً. وهي من كلام أهل البصرة، ولا تعرفه العرب في بواديها.

٦٣:١

- الحرَّاقات: سفن فيها مرامي نيران يُرمى بها العدو في البحر بالبصرة، وهي أيضاً بلغتهم: مواضع القلاَّئين والفحَّامين. ٤٤:٣

- وسمعتُ أهل البصرة يُخَطِّئون من يقول: الجِهاز، بالكسر. ٣٨٥:٣

- الخَلالُ: البلح بلغة أهل البصرة، وهو الأخضر من البُسْر قبل أن يُشْقِحَ (يحمرَّ أو يصفرَّ)، الواحدة: خَلالة. ١٤١:٤

- السَّقيفة: خشبة عريضة دقيقة طويلة تُلَفُّ عليها البواري فوق سطوح أهل البصرة، هكذا رأيتهم يسمونها. ٨٢:٥

- والكنية للرجل، وأهل البصرة يقولون: فلان يُكنى بأبي عبد الله، وغيرهم يقول: يكنى بعبد الله. وهذا غلط، ألا ترى أنك تقول: يسمى زيداً، ويسمى بزيدٍ، ويكنى أبا عمروٍ، ويكنى بأبي عمروٍ؟

٤١١:٥

- الأشْل من الذّرْع، بلغة أهل البصرة. ٢٨٦:٦

- الفِرْصاد: شجر معروف، وأهل البصرة يسمون الشجرة فِرْصاداً وحْمله التوتَ. ١٧٨:٧

- وأهل البصرة في أسواقهم يسمون السَّاقي الذي يطوف عليهم بالماء بَيَّاباً. ٤١٥:٨

**أهل بغداد**

- الكُراخة: الشُّقَّة من البواري، بغدادية........والكَرْخ سوق ببغداذ. ١٥٦:٤

**أهل بيشة**

- ذوى يَذْوي ذَيّاً، وهو أن لا يصيب النباتَ والحشيشَ رِيُّهُ. ولغة أهل بيشة ذأى. ١٩٩:٨

**أهل تهامة**

- تقول: وفى يفي وفاءً...............وفَيْتَ بعهدك، وأهل تهامة: أوفيت. ٤٠٩:٨

**أهل الجزيرة**

- الوافِه: القَيِّمُ على بيت النصارى الذي فيه صليبهم، بلغة أهل الجزيرة. ٩٦:٤
- الفاثور عند العامة الطَّست خان، وأهل الشام يتخذون خِواناً من رُخام يسمونها الفاثور. وفي بعض كلام أهل الشام والجزيرة: على الفاثور الواحد، يعني: على البساط الواحد.

٣٢١:٨

**أهل الجوف**

والحَوْفُ بلغة أهل الجَوْف وأهل الشِّحر كالهودج وليس به، تَرْكَبُ به المرأة البعير.

٣٠٧:٣

- شَلَطُ: السِّكِّين بلغة أهل الجوف. ٢٣٦:٦

**أهل الحجاز**

- السُّحْقُ: البُعْدُ. ولغة الحجاز: بعدٌ له وسُحْقٌ؛ يجعلونه اسماً، والنصب على الدعاء عليه، أي : أبعده الله وأسحقه. ٣٧:٣
- الذَّهب: التِّبر. وأهل الحجاز يقولون: هي الذهب. وبلغتهم نزلت" والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله" ولولا ذلك لغلب المذكر على المؤنث.....وغيرهم يقولون: هو الذهب. ٤٠:٤

والآية : ٣٤ من سورة التوبة

- والمَذْهب: المُتَوَضَّأُ بلغة أهل الحجاز.
- وأهل الحجاز يقولون في الإجابة: ها، خفيفة. وفي هذا المعنى يقولون: ها بدل من ألف الاستفهام، تقول: ها إنك زيدٌ؟ معناه: أإنك زيدٌ؟ أو يقصر بعضهم فيقال: هَإِنك زيدٌ؟

١٠٣:٤

- الطِّبِّيخ : لغة في البِطِّيخ، حجازية. ٤:٢٢٥

- الخَوْخة: مفترق بين بيتين لم يُنْصَبْ عليهما باب، بلغة أهل الحجاز. وناس يسمون هذه الأبواب التي يسميها الفُرْسُ (بنجرقات): خَوْخات. ٤:٣١٦

- وأهل الحجاز يقولون: هذه الشجر، وهذه البُرُّ، وهي الشعير وهي التمر، وهي الذهب، لأن القطعة منه ذهبة، وبلغتهم نزل: "والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله" ولذلك لم يقل: ينفقونه، لأن المذكر غالب للمؤنث، فإذا اجتمعا فالذهب مذكر والفضة مؤنثة.

٦:٣١

- وأهل الحجاز يسمون فساطيط عُمَّالهم: الأجواف. ٦:١٨٩

- المِشْمِشُ: وأهل الحجاز يسمون الإجَّاص مِشْمِشاً. ٦:٢٢٥

وأهل الحجاز يثبتون الياء والواو في نحو صَيِدَ وعَوِرَ، وغيرهم يقول: صاد يَصاد وعار يَعارُ. ٧:١٤٤

- السّبْطُ: الشعر الذي لا جُعودةَ فيه، ولغة أهل الحجاز: رَجُلٌ سَبِط الشَّعْرِ، وامرأة سَبِطة.

٧:٢١٩

- الطَّغْيَة: من خوص المُقْل، وهي حجازية. ٧:٤٥٧

- الدُّفِّ: لغة أهل الحجاز في الدّفِّ الذي يُضْرَبُ به. ٨:١١

- الدّوّيّة: مفازة ملساء بلغة تميم، وداوِيَّة لأهل الحجاز بلغتهم. وامرأة دَوِيَة؛ الواو مكسورة خفيفة على فَعِلَة، وإن خفَّفْتَها للنعت فالواو ساكنة مع الياء، والإشمام فيه أحسن من الإسكان. وناس من أهل الحجاز يفتحون ما كان من (دَوٍ) ويقولون: رجلٌ دَوَى وامرأة دَوَى سواء.

٨:٩٢

-ومن العرب مَنْ يحذف لام ظَلِلْتُ ونحوها حيث يظهران، فأما أهل الحجاز فيكسرون الظاء على كسرة اللام التي أُلْقِيَتْ، فيقولون: ظِلْنا والمصدر الظُّلول.....وقرئ:" ظِلْتَ عليه....."

٨:١٤٩

والآية ٩٧ من سورة طه.

- يُحكى بِ (مَنْ) الأعلام والكنى والنكرات في لغة أهل الحجاز، إذا قال: رأيت زيداً قلتَ: من زيداً؟ وإذا قال: رأيت رجلاً قلت: منا يافتى، وتقول في النصب والخفض إذا استفهمْتَ عن رجل أو قوم قلت: مَنا للرجلُ، وإن قلت: مررت برجل قلت: منا، ومَنَيْنَ للرجلين، ومَنينَ

للرجال، وتقول في الرفع: مَنو للواحد، ومَنان للاثنين، ومَنون للجميع. ٨:٣٩٠

- وللعرب في (إنَّ) لغتان: التخفيف والتثقيل؛ فأما مَنْ خفَّفَ فإنه لا يرفع بها، إلا أن ناساً من أهل الحجاز يخففون وينصبون على توهم الثقيلة. وقرئ :" وإنْ كُلَّاً لما ليوفينهم" خففوا ونصبوا ( كُلاًّ ). ٨:٣٩٧

والآية ١١١ من سورة هود

**أهل حِمْص**

- الحظُّ.........وناس من أهل حمص يقولون: حَنْظ، فإذا جمعوا رجعوا إلى الحظوظ. وتلك النون عندهم غُنَّة ليست بأصلية، وإنما يجري على ألسنتهم في المشدَّد نحو: الرُّز، يقولون: رُنْز، وأُتْرُجَّة: أترُنْجة، ونحو: إجّار: إنجار. فإذا جمعوا تركوا الغنة ورجعوا إلى الصحة فقالوا: أجاجير وحظوظ. ٣:٢٢

**أهل السّواد**

- الكارِخ: الذي يسوق الماء إلى الأرض، سواديّة. ٤:١٥٦

- والجُنْبُخ: الخابية الصغيرة، بلغة أهل السّواد. ٤:٣٢٨

- القَسَّة: القرية الصغيرة بلغة السواد. ٥:١٢

- الباقِلِيّ : اسم سواديّ وهو الفول ، وحَبُّه: الجِرْجِر. ٥:١٧٠

- القاشي: الفَلْسُ الرّديء، سوادية. ٥:١٨٣

- الكَشوثُ: نبات مُجْتَثٌّ مقطوع الأصل، أصفر يتعلق بأطراف الشوك، ويُجْعَلُ في النبيذ، من كلام أهل السواد، وليست بعربية محضة. يقولون: كشوثاء. ٥:٢٩١

- الكُسْبُج: الكُسْب في لغة أهل السواد. ٥:٤٢٤

- الخزير بلغة أهل السواد: رجل يختاره أهل القرية لما ينوبهم من نفقات مَنْ ينزل بهم من قِبَلِ السلطان. ٦:٦٣

- التراجيل: الكَرَفس بلغة العجم. وهو اسم سوادي من بقول البساتين. ٦:١٠٢

- الشَّرَّان، فَعْلان، من كلام أهل السَّواد، وهو شيء تسميه العرب: الأذى، شبه البعوض يغشى وجه الإنسان، لا يعض. ٦:٢١٧

- الرَّفْش والرُّشف، لغتان: سوادية. وهي المجرفة يرفش بها البُرُّ رَفْشاً. ٦:٢٥٤

- الشَّيلم والشَّالَم، بلغة أهل السواد: الزُّوان، يكون في البُرِّ. ٦:٢٦٥

- سُنْسُن: اسم أعجمي يسمِّي به أهل السّواد. ٧:١٩٨
- الزُوان: حَبٌّ يكون في البُرِّ يسميه أهل السواد: الشَّيلم، الواحدة زُوانة. ٧:٣٨٧
- النأَّطِر: الذي يحفظ الزَّرع، سوادية، غير عربية.

٧:٤١٣

**أهل الشام**

- الخَرْنوب والخرُّوب شجر ينبت بالشام له حَبٌّ كحب اليَنْبوت، يسميه أهل العراق القِثَّاء الشَّاميَ، وهو يابس أسود. ٤:٣٣٧
- القِنْدأْوُ: صحيفة للحساب وغيره، لغة أهل الشام ومصر. ٥:١١٨

- القَرَسطون: القَبَّان، شامية. ٥:٢٤٩

القَسْطرى: الجِهْبِذ، شامية. ٥:٢٤٩

القَرَبوس: حِنْو السَّرْج، وبعض أهل الشام يثقِّله وهو خطأ، ويجمعه قربابيس، وهو أشد خطأ.

٥:٢٥٢

- الفُنْدُق: خان من هذه الخانات التي ينزلها الناس في الطرق والمدائن، بلغة الشام.

٥:٢٦١

الإصطبل: موقف الفرس، شامية. ٧:١٨٠

- الفاثور عند العامة الطَّست خان، وأهل الشام يتخذون خِواناً من رُخام يسمونها الفاثور. وفي بعض كلام أهل الشام والجزيرة: على الفاثور الواحد، يعني: على البساط الواحد.

٨:٣٢١

**أهل الشِّحْر**

- الاعتزاء:........وكلمة شنعاء من لغة أهل الشِّحْر، يقولون: يَعزى لقد كان كذا وكذا، ويَعزيك ما كان ذلك. كما تقول: لعمري لقد كان كذا وكذا، ولعمرك ما كان ذاك.

٢:٢٠٦

- الخَسْفُ: تحميلك إنساناً ما يكره. والخَسْفُ: الجَوْرُ بلغة الشِّحر. ٤:٢٠٢

**أهل الصمّان**

- قال الخليل: سمعت أعرابياً فصيحاً من أهل الصمّان يقول: كل فُرْجة تكون بين شيْئين فهو

عُقْرٌ وعَقْر لغتان........ ١٥١:١

**أهل الطائف**

- الزَّرَجون بلغة أهل الطائف، وأهل الغَوْر: قُضبان الكرم. ٦٣:٦ وأيضاً ٢٠٢:٦

- الفِرْصاد: حبُّ العِنَب والزبيب، والفِرصيد لغة فيه، طائفية. ١٧٩:٧

**أهل العراق**

- أهل العراق يسمون البيت المُرَبَّع كَعْبة. ٢٠٧:١

- اللَّعْزُ: ليس بعربية محضة. لعزها: فعل بها ذاك. ومن كلام أهل العراق: لَعَزها لَعْزاً: باضعها. ٣٥٥:١

- صلْمعَ رأسُهُ وصُلْفِعَ: إذا استؤْصِلَ شَعْرُهُ، بلغة أهل العراق. ٣٣٨:٢

- الواقَةُ: من طَيْر الماء، عراقية. ومنهم مَنْ يهمز الألف؛ لأنه ليس في كلام العرب واو بعدها ألف أصلية في صدر البناء إلا مهموزة نحو: الوَأْلة. ٢٣٩:٥

- القُنَيْبير: نبات يسميه أهل العراق: البَقْر ، فيمَشِّي كدواء المشيّ. ٢٦٤:٥

- المَكُّوك: مكيال لأهل العراق. ٢٨٧:٥

- البَرْنكان: كساء أسود، بلغة أهل العراق. ٤٣٢:٥

- الإستاج والإستيج من كلام أهل العراق، وهو الذي يُلَفُّ عليه الغزل بالأصابع. تسميه العجم: أستوجة وأُسجوتة أي دناجة.

٤٩:٦

- الأَنْجَرُ: مِرْساة السفينة، وهو اسم عراقي. ١٠٦:٦

- النَّشوط: كلمة عراقية، وهو سمك يُمْقَرُ في ماء وملح. ٢٣٨:٦

- الشَّبُّوط: ضرب من السمك...... كلمة عراقية. ٢٤٠:٦

- داشِن معرَّب من الدَّشْن، والدَّاجن مثله، وهو كلام عراقي ليس من كلام البادية ٢٤٣:٦

- وطائر يسميه أهل العراق: ابن آصى، فَعْلى وهو شبيه بالباشق إلا أنه أطول جناحاً وأخبث صيداً، وهو الجدأ . ١٧٧:٧

- التَّبليط، عراقية: أن تضرب فَرْع أذنٍ بطرف سبَّابتك ضرباً يوجعه، تقول: بلَّطتُ أذنه تبليطاً. ٣٢:٧

- البرانيّ بلغة أهل العراق: الدِّيَكة الصغار أول ما تدرِك. ٢٧٠:٨

**أهل عُمان**

- السُّعْن: ظُلَّة يتخذها أهل عمان فوق سطوحهم من أجل ندى الوَمْدة. ٣٣٨:١

- الهَيْس: أداة الفدّان بلغة عمان. و: هِيسِ هِيسِ تقولها العرب في الغارة إذا استباحت قرية أو قبيلة فاستأصلتها، أي ما بقي منهم أحد. ٧٢:٤

- البَزْخُ: الجَرْفُ، بلغة عمان. ٢١١:٤

- البَرْخُ: الرَّخيص بلغة عمان. والبَرخُ: الحرب. وأهل عمان يقولون: كيف أسعاركم؟ فيقول المجيب: بَرْخ، هكذا، أي: رخيص. ٢٥٧:٤

- القَدْف: غَرْفُ الماء من الحوض، أو من شيء تصُبُّه بكفِّك، بلغة عمان. ١١٩:٥

- النَاقم: تمر بعمان، وحي باليمن. ١٨١:٥

- الوَيجُ: خشبة الفَدَّان، بلغة عمان. ١٩٧:٦

- الزِّفْن: بلغة عمان، ظُلَّة يتخذونها فوق سطوحهم تقيهم وَمَدَ البحر، أي: حرَّه ونداه.

٣٧٢:٧

**أهل الغَوْر**

- ولغة أهل الغور: هدَيْتُ لك، أي بيَّنْتُ لك. وبها نزلت: " افلم يهدِ لهم" الآية ١٢٨ من سورة طه.

٧٨:٤

- وأهل الغور: قضبان الكرم. ٢٠٢:٦

- الثُّفاء: الخَرْدل، بلغة أهل الغور، والواحدة بالهاء. ٢٤٦:٨

**أهل الكوفة**

- الكَبَرُ: طبل له وجه، بلغة أهل الكوفة. ٣٦١:٥

- الدُّرَيْنة: الأحمق بلغة ناس من أهل الكوفة. ٢١:٨

- وقال أهل البصرة وبعض أهل الكوفة: هذا هو المرَوَّب، فأما الرَّائب فالذي أُخِذ زُبْده.

٢٨٤:٨

**أهل المدينة**

- وتقول: حضرَتِ الصلاةُ، لغة أهل المدينة، بمعنى تحضُرُ، وكلهم يقولون: تَحْضُرُ.

١٠٣:٣

- الهَدِيَّة: ما أهديتَ إلى ذي مودة من برٍّ، ويُجْمَع: هدايا. ولغة أهل المدينة: هَداوى ٤:٧٧
- وجاءت ( الفُتْيا) لغة في الفَتوى لأهل المدينة خاصة. ٥:١٨٧
- الزَّاووق: الزِّئْبق لأهل المدينة. ويدخل في التصاوير. ٥:١٩١
- ويقال: الفُتْيا فيه كذا، وأهل المدينة يقولون: الفَتْوى. ٨:١٣٧
- سكبت الماء فانسَكَبَ: صببْته. وأهل المدينة يقولون: اسْكُبْ على يدي، أي اصْبُبْ. ٥:٣١٦

**أهل مكة**

- وأهل مكة يسمون ضرباً من الثياب أخضرَ: الخَوْخة. ٤:٣١٨
- البَطَّة: الدَّابَّة بلغة مكة. ٧:٤٠٨

**أهل مصر**

- هَيْتَ: من كلام أهل مصر. ٤:٨١
- الوهين بلغة أهل مصر: رجل يكون مع الأجير في العمل يحثُّه على العمل. ٤:٩٣

**أهل اليمن**

- والمِعْلاق: ما عَلِقَ من العنب ونحوه. وأهل اليمن يقولون: مُعْلوق، أدخلوا الضمة والمدّة، كأنهم أرادوا حَذْوَ المُدْهُن والمُنْخُل ثم مدّوا. ١:١٦٣
- العِنْكُ: الباب بلغة اليمن. ٢:٢٠٣
- الفُرْقُعة وهي الاست بلغة يمانية. ٢:٣٠٢
- العنكبوت بلغة أهل اليمن : العنكبوه والعنكباه. ٢:٣٠٩
- الفَقْحة: الراحة بلغة اليمن. ٣:٥٢
- القَحْبة: المرأة بلغة اليمن. ٣:٥٣
- الكَحْبُ: البَرْوَق بلغة أهل اليمن، والحبة منه كَحبة. وهو الحِصْرِم. ٣:٦٥
- الذّهبُ: مكيال لأهل اليمن. ٤:٤١
- الهِبْرِزِيّ: الخُفُّ الجيد بلغة أهل اليمن. ٤:١٢٣
- المِخْلاف: الكُورة بلغة أهل اليمن. ٤:٢٦٧

- الخال: ثوب ناعم من ثياب اليمن. ٣٠٤:٤
- والجُنْبُخ: القَمْلَةُ الضخمة بلغة أهل اليمن. ٣٢٨:٤
- الزَّقْد: كلمة يمانية. وزَدَقَ لغة لهم في صَدَقَ. ٨٨:٥
- وبزقوا الأرض أي بذروها، وهي يمانية. ٩٣:٥
- الإقليد: المفتاح، يمانية. ١١٧:٥
- القِلَّوْب: الذِّئب، يمانية، وكذلك القَلوب، ويقال: قِلَّاب. ١٧١:٥
- وما زِلتُ أستقري هذه الأرضَ قريةً قريةً، والقِرْية لغة يمانية، ومن ثمَّ اجتمعوا في جمعها على القُرى فحملوها على لغة من يقول: كُسْوة وكُسى..... ٢٠٣:٥

المِقْوَل: اللِّسان. والمِقْوَل بلغة أهل اليمن: القَيْل، وهم المَقاولة والأقيال والأقوال، والواحد القَيْل. ٢١٢:٥

- الشُّكْدُ كالشُّكْر لغة أهل اليمن، يقال: هو شاكرٌ شاكد. والشُّكْدُ لسائر العرب: ما أعطيت من الكُدْس عند الكيل، ومن الحُزَم عند الحصد. ٢٩٠:٥
- الكُلْوة لغة في الكُلْية، لأهل اليمن. ٤٠٥:٥
- الجَرين: موضع البيدر بلغة اليمن، وعامتهم بكسر الجيم، وناس يسمون الموضع الذي يجمعون فيه التمر جريناً، والجميع الجُرُن.

١٠٤:٦

- الويح والويل: باليمانية، اسم الخشبة الطويلة بين الثورين. ٧٥:٦
- الإنجار لغة يمانية في الإجَّار وهو السَّطح، وقد يجيء في كلامهم أنه الحُجْرَةُ التي على السطح.

١٠٧:٦

- الجَفْنُ: ضرب من العنب، ويقال: هو نفس الكرْم بلغة اليمن. ١٤٦:٦
- الشِّرْناق: ورق الزرع إذا طال وكثر حتى يُخاف فساده فيقطع، فيقال: شَرْنَقَ الزّرع، وهي كلمة يمانية. ٣٠٢:٦
- المَضْد: لغة في الضَّمد في بابه، يمانية من المقلوب. ٢٤:٧
- وناس من أهل اليمن مما يلي الشِّحْر وعمان يكسرون (فاء فَعيل ) كلّه، فيقولون للكَثير: كِثير.

١٧٥:٧

- وأما كسر كَثير وأشباه ذلك من غير حروف الحَلْق فإنهم ناس من أهل اليمن، وأهل الشِّحْر،

يكسرون كل (فَعيل)، وهو قبيح إلا في الأحرف الستة، وفيها أيضاً يكسرون صدر كل فعل يجيء على بناء (عَمِلَ)، نحو: شِهِدَ وسِعِدَ، ويقرؤون: " وما شِهِدنا إلا بما علمنا" . الأية ٨١ من سورة يوسف. ٣١٧:٧

- الزُّبُّ: اللَّحية بلغة أهل اليمن. وزُبُّ الصبي معروف، وهو ذَكَرُهُ بلغة أهل اليمن. ٣٥٣:٧

- الدّظُّ: الشَّلُّ بلغة أهل اليمن. ٥:٨

- البُرْتُ: الفأس بلغة اليمن، والبُرْتُ بلغتهم السُّكَّرُ الطَّبَرْزَد. ١١٨:٨

- التِّلْمُ: مَشَقُّ الكراب في الأرض بلغة اليمن. ١٢٦:٨

- تقول: آتيتُ فلاناً على أمره مؤاتاة، ولا تقول: واتيته مواتاة إلا في لغة قبيحة لليمن. وأهل اليمن يقولون: واتيت وواسيت وواكلت ونحو ذلك، ووامرت من أمرت، وإنما يجعلونها واواً على تخفيف الهمزة في يؤاكل ويؤامر، ونحو ذلك. ١٤٧:٨

- اليَنَمُ: بلغة اليمن نظير البركة. ٣٨٨:٨

- وتكون (أمْ) مبتدأ الكلام في الخبر، وهي لغة يمانية، يقول قائلهم: هو من خيار الناس أمْ يطعم الطعام أم يضرب الهام.......وهو يُخْبِرُ. ٤٣٥:٨

- قال الخليل: مدة الواو منها(مُوَيَّات) تصير إلى أصلها، وكذلك ألف الياء من الياء لا تهمز إنما مدّوا في لغة اليمن ياء فعلى ذلك يُبْنى ويُحتذى. ٤٤٤:٨

**بنو أسد**

- قعن. اشتق منه اسم قُعَيْن، وهي في أسد وفي قيس أيضاً. ويقال: أفصح العرب نَصْرُ قُعَيْن أو قُعَيْنُ نصر. ١٦٩:١

- كالَ البُرَّ يكيل كَيْلاً، والبُرُّ مَكيل. ويجوز في القياس: مَكيول. ولغة بني أسد مَكول، وهي لغة رديئة، ولغة أردأ: مُكال. ٤٠٦:٥

**بنو الحارث**

- الضّحْك: الثَّلْج. ويقال: جوف الطَّلْع، وهي من لغة بني الحارث، يقال: ضحِكَتِ النَّخْلَةُ إذا انشقَّ كافورها. ٥٨:٣

- البَألة: القارورة بلغة بلحارث، وهي بالنبطية بالتاء ٤٢:٨

**بنو سعد**

هَلُمَّ: كلمة دعوة إلى شيء والتثنية والجمع والوحدان، والتأنيث والتذكير فيه سواء، إلا في لغة بني سعد فإنهم يحملونه على تصريف الفعل؛ فيقولون: هَلُمَّا وهَلُمُّوا ونحو ذلك. ٥٦:٤

**بنو عدي**

- ولغة بني عديّ: كُدتُ أفعل كذا، بالضم. ٣٩٥:٥

**تَغْلِبُ**

- القَشْم: اللَّحم إذا نضج واحمرَّ لونه فسال وَدَكُه، الواحدة قَشْمة بلغة تغلب. ٤٧:٥

**تميم**

- من ترك عنعنة تميم وكشكشة ربيعة فهم الفصحاء. أما تميم فإنهم يجعلون بدل الهمزة العين. قال شاعرهم:

إن الفؤادَ على الذَّلفاء قد كمِدا  وحبُّها موشك عَنْ يصدعَ الكبدا

٩١:١

- الخَبْعُ: الخَبء في لغة تميم. يجعلون بدل الهمزة عيناً. وخبع الصبيُّ خبوعاً: أي فُحِمَ من شدة البكاء حتى انقطع نَفَسُهُ. ١٢٣:١

- والعَقِب: مؤخَّر القدم، تؤنثه العرب، وتميم تخففه. ١٧٨:١

- وإذا اهَّلَتَهُ لما نزل به من سوء قُلْتَ: بُعداً له، كما قال: "بَعِدَت ثمود" . ونصبه فقال: بُعداً له لأنه جعله مصدراً ولم يجعله اسماً. وفي لغة تميم يرفعون وفي لغة أهل الحجاز أيضاً.

٥٤:٢

- للعرب في "حيث" لغتان، واللغة العالية: حيثُ الثاء مضمومة وهو أداة للرفع يرفع الاسم بعده. ولغة أخرى: حَوْثُ؛ رواية عن العرب لبني تميم. قال:

ولكن قذاها واحد لا تريده  أتتنا بها العيظان من حوث لا ندري

وقد نسب المحققان هذا البيت للأخطل ٢٨٦:٣

- احولَّت عينه احوِلالاً واحوالَّت احويلالاً، ولغة تميم: حالت عينه تحال حَوَلاً. ٢٩٩:٣

- ولغة تميم: شِهِدَ بكسر السين؛ يكسرون "فَعِيلاً" في كل شيء كان ثانيه أحد حروف الحلق. وكذلك سفلى مضر. ولغة شنعاء يكسرون كل "فَعيل"، والنصب اللغة العالية.

٣٩٨:٣

- العَرْجَلة: القطيع من الخيل، وهي بلغة تميم: الحرجلة. ٣٢٠:٢

- الهيف دقة الخصر، وصاحبه: أَهْيَف وهيفاء. والفعل: هَيِفَ يَهْيَفُ. ولغة تميم: هاف يهاف هَيْفاً. ٩٦:٤

- الصِّماخ: خَرقُ الأذن إلى الدماغ، والسِّماخ لغة فيه. والصّاد تميمية. ١٩٢:٤
- وانظر ايضاً: ٢٠٦:٤
- يقال: خراب، وثلاثةُ أَخرِبة، والجميع: خَرِبٌ كالكلمة والكلم. ولغة تميم: خِرْبٌ وكِلْمٌ، الواحدة: خِرْبة وكِلْمة.

٢٥٥:٤ وانظر أيضاً: ٣٧٨:٥

- لَصِقَ يَلْصَقُ لُصوقاً، لغة تميم. ٦٤:٥
- الوَقْطُ: موضع يستنقع فيه الماء يتخذ فيه حياض تحبس الماء إذا مُرَّ بها..... ويجمع أيضاً: وِقاطاً ووِجاذاً، ولغة تميم إقاط، وهم يصيرون كل واو يجيء في مثل هذا ألفاً.

١٩٤:٥

- لقيته لقيةً واحدة ولقاءة واحدةً، ولغة تميم لقاءةٌ. ٢١٢:٥
- نَكِلَ يَنْكَلُ تميمية، ونَكَل حجازية. ٣٧١:٥
- الأصاتم جماعة الأُصْطُمَّة بلغة تميم، جمعوها بالتاء على هذه اللغة لأنهم كرهوا التفخيم (أصاطم) فردّوا الطاء إلى التاء. ١٠٧:٧
- رجال صُيّام، ولغة تميم صُيَّم ١٧١:٧
- والإسادة...... وهو اسم وقع على وسائد، وهي لغة بني تميم، وكذلك لغتهم في كل واو مكسورة في الأدوات على فِعال وفِعالة، والجميع وسائد.

٢٨٤:٧

- أَفْلَطَني في لغة تميم بمعنى أفلتني، وهي قبيحة. ٤٣٠:٧
- الدّوِّيّة مفازة ملساء بلغة تميم، وداويّة بلغة الحجاز. ٩٢:٨
- الأَيْدُ: القوة، وبلغة تميم الآدُ، ومنه قيل: آدَ فلانٌ فلاناً إذا أعانه وقوّاه.

٩٧:٨

- الوَدُ: الوتدُ بلغة تميم، فإذا صغّروا ردوا التاء فقالوا: وُتَيْد.

١٠٠:٨

- الرَّبذة: صوفة يؤخذ بها القطران فيُهْنأ بها البعير..... والرّبْذة تميمية، والثَّملة حجازية.

١٨٣:٨

- أولاء: يُقْصَرُ في لغة تميم، وأهل الحجاز يمدون أولاء.

٣٧٠:٨

- فأما تميم فإنهم يجعلون ألف كل (أنَّ وأنْ) منصوبة من المثقَّل والمخفَّف عيناً، كقولك: أريد

عَنْ أُكلمك، وبلغني عنَّك مقيم. ٣٩٨:٨

- ومن العرب من يقول: هذه ماءة، كبني تميم، يعنون: الرّكّية بمائها. ٤٢٣:٨

**جُهَيْنة**

- دافَفْتُ الرجلَ دِفافاً ومُدافَّة، وهو إجهازك عليه أي مبادرة إلى قتله، والآمِرُ الذي يأمُرُ يقول: دافَّ الرجلَ أي: ائتِ عليه، ويخفف في لغة جهينة فيقال: دافَيْتُه، ويأمر فيقول: دافِ ياهذا. ١١:٨

**حِمْيَر**

- العِلَّوْش: الذِّئب بلغة حمير. وهي مخالفة لكلام العرب؛ لأن الشينات كلها قبل اللام. ٢٥٦:١

- العِلَّوْض: ابن آوى بلغة حِمْيَر، ولم يعرفه الضرير ولا غيره. ٢٧٩:١

- العُكسوم: الحمار بالحميرية، ويقال: هو الكُسْعوم. ٣٠٥:٢

- الحَجَمة: العَيْن بلغة حمير. وحَجَمتا الأسد: عيناه ، بكل لغة. ٨٨:٣

- الشِّخاف: اللَّبَنُ بالحميرية. ١٧٢:٤

- امرأة بَيْدَخة: تارَّة، لغة حمير. ٢٣٤:٤

- القباية: المفازة بلغة حمير. ٢٢٩:٥

- شَقَلْتُ الدنانير: عَيَّرْتها، وهي كلمة عبادية حميرية ليست بعربية محضة. ٤١:٥

- الشَّشْقلة: كلمة حميرية عباديَّة، لهَجَ بها صيارفة العراق في تعيير الدينار، ليست بعربية محضة. ٢٤٥:٥

- وفي لغة حمير: ثِبْ معناه: اقعد، والوثاب الفِراش بلغتهم. ٢٤٧:٨

- الشَّنْترة: الإصبْع بالحميرية، وجمعه الشَّناتر. ٣٠١:٦
- المُبَلَّت بلغة حمير: المَهْر المضمون. ١٢٥:٨

**الخَفْجيّون**

- وفي لغة الخفجيين: عَكَبَتِ حولهم الطَّيْرُ فهي طير عُكوب أي: عُكوف. ٢٠٦:١

**ربيعة**

من ترك عنعنة تميم وكشكشة ربيعة فهم الفصحاء......... وربيعة تجعل مكان الكاف المكسورة شيناً. قال:

تَضحَكُ مني أن رأتني أحتَرِش ولو حَرَشْتِ لكَشَفْتِ عن حِرِش

ويقال: بل يقولون: عَلَيْكِش وبِكِش. ويقال: بل يبدلون في كل ذلك. ٩١:١

- السَّخَب: الصَّخَب بلغة ربيعة. ٢٠٣:٤

لَصِقَ...لغة تميم، ولَزِقَ لربيعة ، وهي أقبحها إلا في أشياء نصِفُها في حدودها. ٦٤:٥

- الكشكشة: لغة لربيعة، يقولون عند كاف التأنيث: عَلَيْكِش، إِلَيكِش، بِكِش بزيادة شين.

٢٦٩:٥

- الدِّكْرُ ليس في كلام العرب، وربيعة تغلط فتقول: الدِّكرُ للذكر، ويقال: هو اسم موضوع من الذِّكر. ٣٢٧:٥

المطعمون اللحم بالعَشجّ وبالغداة كُتَلَ البَرنِجّ

يريد بالعشجّ: العشيّ، وبالبرنجّ: البرنيّ، لغة لربيعة يجعلون الياء الثقيلة جيماً أعجمية.

٣٣٧:٥

**طَيِّئ**

- والقُطعة في طيِّئ كالعنعنة في تميم وهي أن يقول: يا أبا الحكا، وهو يريد: يا أبا الحَكَم، فيقطع كلامه عن إبانة بقية الكلمة.

١٣٧:١

- المَحْو لكل شيء يذهب أثره. تقول: انا أمحوه وأمحاه، وطيِّئ تقول: مَحَيْتُهُ محياً ومحواً، وامتحى الشيء يمَّحي امِّحاء، وكذلك امتحى إذا ذهب أثره، والأجود: امّحى، والأصل فيه: انمحى. وأما امتحى فلغة رديئة.

٣١٤:٣

- وتقول: آخيته. ولغة طيِّئ: واخيته، وهذا رجل من آخائي بوزن أفعالي، وتقولك آخيْتُ على أصل التأسيس، ومن قال: واخيت، بلغة طيِّئ، أخذه من الوخاء. ٣١٩:٤

- وقَفَيْكَ، بإبدال الألف ياءً لغة طيِّئ. ٢٢٢:٥
- السَّدِكُ: المولَعُ بالشّيء، في لغة طيّئ.

٣٠٥:٥

- ولغة طيّئ: هذه رَجُلة وهذا رجل، وهذا رجل أي: راجل، وهي رجلة أي: راجلة، وقال في الرجلة التي هي المرأة:

خَرَقوا جَيْبَ فتاتهم　　　لم يُبالوا سَوْءة الرَّجُلة

١٠١:٦

- السُّؤْدُد: لغة طيّئ. ٢٨١:٧

**مُضَر**

- الفَخِذُ: وَصْل ما بين الورك والساق، ويُخفَّفُ فيقال: فَخْذ في لغة سُفلى مضر ٢٤٥:٤
- الجُنْبخ: الضَّخْم بلغة مضر، النون قبل الباء.

٣٢٨:٤

- الفقُّوص: البِطِّيخ. بلغة مضر: الذي لم ينضج. ٦٧:٥
- رَكِنَ إلى الدنيا يَرْكَنُ رَكَناً، ورَكَنَ يَرْكُنُ ركوناً لغة سُفلى مضر. ٣٥٤:٥
- قالوا: نَعيم وبَئيس..على فَعيل، ولغة لسُفلى مضر: نِعيم وبِئيس، يكسرون الفاء في فَعيل إذا كان الحرف الثاني من حروف الحلْق الستَّة، وبلغتهم كُسِرَ: الضِّنين ورِئيس ودِهين. ٣١٧:٧

**هُذَيْل**

- وهذيل تقول للقصّاب: الفَعْفَعانيّ. ١٢٣:١
- والقَنوع بمنزلة الهَبوط، بلغة هذيل، من سطح الجبل.

١٧٠:١

- عَرَجَ يعْرُجُ عُروجاً، ولغة هذيل: يَعْرِجُ ويَعْكِف، هم مولعون بالكسر.

٢٢٣:١

- العَنَجُ بلغة هذيل هو الرجل. ويقال بالغين، وهذيل تقول: غَنَج على شَنَج. ٢٣٢:١
- المعصوب: الجائع بلغة هذيل، الذي كادت أمعاؤه تتيبس.

٣٠٩:١

عَبْدٌ مُسْبَعٌ في لغة هذيل : عبد مُتْرَف. ويقال: تُرِك حتى صار كالسبع لجرأته على الناس.

٣٤٤:١

- القُمَيْعُل: القَدَح الضخم بلغة هذيل. ٣٠٠:٢

- كُرِّم: كَثُرَ بلغة هذيل. ١١٥:٣
- الكَرْهاء: أعلى النُّقرة بلغة هذيل. ٣٨٥:٣
- سحابة خَلوج: متفرقة بلغة هذيل. ١٦١:٤
- الخَموش: البعوض بلغة هذيل. ١٧٤:٤
- أَخرات المزادة: عُراها بينها القصبة التي تُحْمَلُ بها، الواحدة خُرْتة، هذلية. ٢٣٧:٤
- المُسْتَخْمِرُ: الشرِّيب، هذلية. ٢٦٣:٤
- وتقول هذيل: غَنَج على شَنَج، أي رجلٌ على جَمَلٍ. ٣٥٧:٤
- ويقال: سمعت طَغْيَه، أي صوته، هذلية. ٤٣٦:١
- القَتْرُ: سهام صغار هذلية....... وتقول هذيل: أكل حتى اقترَّ، في الناس وغيرهم، والاقترار الشِّبع. ١٢٥:٥
- قام فلان على مِقْوَس، أي على حِفاظ، هذلية. ١٨٩:٥
- قَيْنة: الأمة، وجرى في العامة أن القَيْنة: المُغَنِّيَة......وهي هذلية. ٢١٩:٥
- وهذيل تسمي الزَّنَمَتَيْن، حرفي رأس السهم، الفُوقَيْن. ٢٢٥:٥
- وتقول هذيل: غَنَج على شَنَج، أي رجلٌ على جَمَلٍ، فالغنج هو الرجل والشَّنَجُ هو الجمل. ٣٨:٦
- الجَرْدُ: ثَوبٌ خَلَقٌ، لغة هذيل، وهذيل تقول: لُبْسٌ جَرْدة، وأرض مجرودة ومَجْرَدٌ وجُرْدةٌ، أي: ليس فيها سترة من شجر وغيره. ٧٧:٦
- الفَريج: البارد، هذلية. ١١٠:٦
- الشَّتْن: النَّسج. يقال: شَتَنَ الشَّاتِنُ الثوب، أي: نسجه، وهي لغة هذلية. ٢٤٦:٦
- الصَّوْم: شجرٌ بلغة هذيل. ١٧٢:٧
- كلام نسيف: خفيٌّ، هذلية. ٢٧٠:٧
- الواسط: النبات، هذلية. ٢٧٩:٧
- الأزْيَب: ريح من الرِّياح، بلغة هذيل، أراها: الجنوب. ٣٩٢:٧
- رجل مُتَوَزِّم: شديد الوطء، هذلية. ٣٩٣:٧
- لقيت فلاناً افْلاطاً، أي: بغتة.........هذلية. ٤٣٠:٧
- اللِّيط: اللَّوْن، هذلية. ٤٥٣:٧
- وهذيل تقول: لَدَّهُ عن كذا، أي: حبسه. ٩:٨

- وتقول هذيل: ادَّرَيْتُ الصَّيْدَ، أي : ختلته. ٨:٦١
- الذَّبر بلغة هذيل خَفِيَّة يذبُرُها ذبراً. ٨:١٨٢
- الثِّلْب: الشيخ، هذلية. ٨:٢٢٧
- الرِّبابة: خِرْقة تُجْعَلُ فيها القداح، هذلية، واشتقاقه من رَبَبْتُ الشيء: جمعته. ٨:٢٥٩
- وقال بعضهم: بل الإِيرُ: ريح الشمال الباردة بلغة هذيل. ٨:٣٠٤
- الفَليل: السَّيْف...... والفليل: الشَّعر، هذلية. ٨:٣١٦
- كتاب مُنَمَّل: مكتوب، هذلية. ٨:٣٣٠
- النَّوْب: القُرْب، خلاف البعد، هذلية. ٨:٣٧٩

**ملحق بتواتر القبائل وسماتها اللهجية في العين**

| اسم القبيلة ( الجماعة) | التكرار |
|---|---|
| الأزد | ٢ |
| أهل البصرة | ٩ |
| أهل بغداد | ١ |
| أهل بيشة | ١ |
| أهل تهامة | ١ |
| أهل الجزيرة | ٢ |
| أهل الجَوْف | ٢ |
| أهل الحجاز | ١٧ |
| أهل حمص | ١ |
| أهل السَّواد | ١٥ |
| أهل الشام | ٨ |
| أهل الشحر | ٣ |
| أهل الصَّمَّان | ١ |
| أهل الطائف | ٢ |
| أهل العراق | ١٥ |
| أهل عمان | ٨ |

| | |
|---|---|
| أهل الغور | ٣ |
| أهل الكوفة | ٣ |
| أهل المدينة | ٦ |
| أهل مكة | ٢ |
| أهل مصر | ٢ |
| أهل اليمن | ٣٨ |
| بنو أسد | ٢ |
| بنو الحارث | ٢ |
| بنو سعد | ١ |
| بنو عديّ | ١ |
| تغلب | ١ |
| تميم | ٢٥ |
| جُهَيْنة | ١ |
| حِمْيَر | ١٢ |
| الخفجيون | ١ |
| ربيعة | ٦ |
| طيِّئ | ٧ |
| مُضَر | ٤ |
| هُذَيْل | ٣٩ |

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

# تجليات التناص في جدارية محمود درويش

د. أحمد جبر شعث *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٦/٢٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٤/٢


## ملخّص

تحاولُ هذه الدراسةُ الكشفَ عن الأبعاد الجماليّة والمكونات الأساسيّة للتناصّ في جداريّة محمود درويش، وهــو يستمد نسغه من خطابات عديدة ومرجعيّات معرفية مختلفة، تفتح أعطاف القصيدة على البعد الإنساني، وتشكّل نصّاً فسيفسائياً جامعاً، وفقاً لرؤية الشاعر.



## Abstract

### Revelations of Intertextual Relationships in the Jidaria ( poem ) of the poet Mahmoud Darwish

**Dr. Ahmed Jaber Shath**

This study attempts to investigate the aesthetic dimensions and basic components of interrelated literary \ poetic texts in Mahmoud Darwish's poem ALJIDARIA. The poet draws the origins of the poem from a variety of letters and miscellaneous academic resources. The sides of the poem manipulate the human dimension and constitute a mosaic literary text, which is comprehensive in the light of the poet's insight.


* قسم اللغة العربية، جامعة الأقصى، غزة.

**مقدّمة:**

التفتَ بعضُ النقاد المعاصرين(١) إلى بروز الصَّوت الدراميّ وتناميه في الخطاب الشعري لدى محمود درويش، وتوقعوا منه إنجاز ما يعرف بالمسرحية الشعرية منذ وقت مبكر. ولكنّ خاصيّة الغنائية الملحمية كما تجلّت في كثير من أشعاره، ظلّتْ أقرب وصفاً له وأصدق دلالة عليه.

وتبدو طاقته الشعرية في دَأْبٍ لا ينقطع لتطوير وسائل الخطاب الشعريّ، وتحقيق أعلى درجات الشعرية وتحولاتها الأسلوبيّة، وقد تمكّن من إبداع صور مدهشة للقيم الإنسانية المستمدّة من مناهل عدّة مثل: الخطابات الدينية: القرآن والتوراة بوجه خاص، والخطاب الأسطوري، والخطاب الشعري القديم. وهو ما يحقق له جانباً كبيراً من هذه الخاصيّة بما تنتجه القصيدة من امتزاج للأصوات -اختلافاً وائتلافاً- وتعدّد لمصادر الخطاب والإرث الشعري والثقافي، لتكون مصبّاً لأنهارٍ مختلفة، ومنبعاً فيّاضاً نحو الأفق الإنسانيّ الذي يحرص درويش دوماً على تأصيله في خطابه، والانتقال بالتجربة الإنسانية من بُعدها الفردي إلى البعد الجماعي الإنساني العام.

وقد تجلّى هذا الطابع في أكثر من مطوّلة شعرية مثل: ( مديح الظّل العالي ) التي نُشرت أول مرة في عام ١٩٨٣، وذاع صيتها في الآفاق. أما الجدارية التي نحاول مقاربتها وتأويلها في هذا البحث، فتمثّل صعوداً نوعياً متميزاً، ومساهمةً جليلةً في تطوير القصيدة العربية المعاصرة، بوعي تامٍ لوسائل شعرية من طراز تقنية التناصّ خاصةً، توظيفاً لرؤية الشاعر، ودلالات القصيدة المجسّدة في التشكيلات اللغويّة وأساليب التعبير، على الوجه الذي حاولنا الكشف عنه في صفحات هذا البحث.

**آفاق التناصّ:**

تلبي دراسةُ التناصّ – في ما يبدو – مَنزعاً نقدياً يتجاوزُ وَهْمَ انغلاق النص الأدبيّ على ذاته، واستقلاله عن عمقه التاريخي وسياقه الثقافي، بعدما تكشّفت المعرفةُ النقديةُ على المستويين النظري والتطبيقي، عن مبادئ ومفاهيم جوهرية تقدم تحليلاً للبنية التركيبيّة للتناصّ بوصفه ظاهرة لغوية معقدة تستعصي في الغالب الأعم على التحديد والتقنين الصارمين، وتحتاج لتمييزها واستكشافها إلى ثقافة موسّعة، وقدرة عالية لفهم النصوص وتحليل طرائق تداخلها مع النصوص الغائبة وتفسير وظائفها الجماليّة. ومن هنا تكمن صعوبة التعامل مع بنية الخطاب الأدبي ومكوناته النصية ونسيجه التعبيريّ بتشكيلاته الأسلوبية وأبنيته اللغوية ودلالاته السياقيّة، وربط ذلك بالطابع الثقافيّ والحضاري السائد، خاصّةً أن النص يمكن أن يُفهم في ضوء بعض النظريات المعاصرة أنه

(١) فضل، صلاح، **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م، ص ١٦١.

عملية مكثفة من إنتاج الذاكرة الفردية والجماعية على حدٍ سواء[١]. وبالتالي تصبح ضرورة افتراض تعدّد طبقات النص أمراً لا فكاك منه، لأنّ النصّ في الخبرة الجمالية التاريخية، يعدّ تراكماً على مستوى جنسه الأدبي[٢].

وقد صارت الكتابة الإبداعية مع هذا الإرث لا تملك إلا أن تكون تعدّدية، بمعنى أن النص ليس بِمُكْنَتِه، مهما بلغت قدرة مؤلفه، تكوين ذاته دون الاتكاء على ذاكرة نصيّة سابقة عليه، ولذلك يقال: إن كلَّ نصّ هو متناصّ حتماً، أي أنه قائم على التبادل الحواري بين النصوص[٣]. ولا ينشأ النص مجرداً من سياقه التاريخي، أو دون علاقة بنصوص أخرى. ولا يكون ذلك حقاً إلا إذا مارس جدليّة واسعة مع النصوص، وكان سليل مدائن الثقافة واتصل بها اتصالاً عضوياً، ولم يحدثْ قطيعةً معها، وإلا غدا نصاً عقيماً لا قيمة له[٤].

هذا التأسيس يبدو التناص معه خاصيّة ملازمة للإنتاج الأدبي، فليس هناك كلام يبدأ من الصمت، وإنما ينهض على أصول تبعاً لطبيعة الدّال اللغوي الذي يمتلك تاريخاً عريقاً لا ينفصل عنه في تفاعلات النص، فيفرغ كلَّ ما اكتسبه سلفاً من مدلولات تمثل مستوى حيّاً من التبادل والحوار والاتحاد بين نصوص قد تتآلف أو تتخالف بقدر ما ينجح النص في استيعابها وتغييرها عبر الإثبات أو النفي والتركيب الجديد[٥]. والنص ليس بنية ظاهرية ملموسة فحسب، وإنما هو بنية عميقة أيضاً تمثل شبكة من العناصر المتداخلة في بناء متماسك تحدّده قواعد ومعايير عدّة لا توجد إلا في اللغة، من خلال الكتابة والنشاط الإنتاجيّ للنص[٦].

وفي العادة ينطوي التناصّ على مستويات وطبقات مختلفة ترسّبت فيه عبر عصور متتالية، يتحوّل كثير منها إلى مصادر وتقاليد أدبية يصعب في كثير من الأحيان إرجاعها إلى أصولها، لأنها طُمستْ في الذات المبدعة التي تلقتها واتخذت موقفاً منها. وفي هذا الصعيد يُنظر إلى هذه الذات على أنها مجموعة من نصوص ذات شفرات لا نهائية، أو مفقودة الأصول[٧]. إن إعادة اكتشاف هذه الأصول، على الرغم من تحوُّلِها وتبدُّلِها، يعني الإمساك بالنظام الإشاري لها، وهو ما يؤكد أن التناص يختصّ بالكشف عن البناء الاستطرادي المتراكم في النص بما يمثل إحدى وظائفه الكبرى

---

(١) راجع الدائم ربي، الحبيب، **الكتابة والتناص في الرواية العربية**، ط١، اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ٢٠٠٤م، ص٥١.

(٢) راجع فضل، صلاح، **شفرات النص**، ط٢، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، ١٩٩٥، ص١١٣.

(٣) الدائم ربي، الحبيب، **الكتابة والتناص في الرواية العربية**، ص٥٣.

(٤) بارت، رولان، **لذة النص**، ترجمة منذر عياشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٢، ص٣٩.

(٥) راجع الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف**، ط١، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠١، ص٢٩٦.

(٦) راجع حافظ، صبري، **أفق الخطاب النقدي**، ط١، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦، ص٥١.

(٧) حافظ، صبري، **أفق الخطاب النقدي**، ص٥٨.

التي تشير إلى طبيعة النُّظم الإشارية، حيث نرى فيها كلّ متناصّة تعتمد على شفرة سابقة عليها ومتضمنة لها(١).

ويبدو التناص ذا بؤرة مزدوجة حينما يلفتُ اهتمامَنا إلى النصوص الغائبة وآليات توظيفها في النص الذي لا يمكن أن يستقل بذاته، لأنه لا يحقق معناه بقوة إلا من خلال ما كُتب قبله من نصوص، وهو يرشدنا إلى المتناصّات بوصفها مكونات لشفرة خاصة يمكِّننا وجودها من فهم النص ومحاولة فضّ مغاليق نظامه أو نظمه الإشارية(٢). وهناك حقيقة أخرى تُساق من هذا المقام وتتعلق بالدّال النصيّ وطبيعته المعقدة التي لا ترتبط بمدلول واحد، وإنما تتداخل مع ماضيه المفعم بالمدلولات وعلاقته بأطوار نموّه وتحولاته عبر العصور، وهذا يصبّ في طبقات النص والخطاب الأدبيّ الذي يخترق المعارف المختلفة ويعاود صهرها، ليكون متعدد الأصوات عبر تعدّد أنماط الملفوظات التي يقوم النص باستحضارها كتابةً(٣).

ولا بدّ لنا هنا من استحضار مفهوم ( جوليا كريستيفا ) للتناص، وهو مفهوم أسّسته على أنه "جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى. وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمداً على النصوص التي استوعبها وتمثّلها، فإننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص"(٤). وتعدّ هذه الناقدة أول من بلور مفهوم التناص في النقد المعاصر(٥)، على الرغم من اعتمادها على محاولات (ميخائيل باختين) الرائدة وما تمخّض عنها ممّا عُرف بمصطلح الحواريّة في النص، وقد ظلّت مقاصده دالة على معنى النفي الكليّ لتجريد تعبير ما عن بعده التناصيّ(٦). وحقيقة الأمر في ما يخص هذا المفهوم أنه يندرج في إشكالية إنتاج النص، وهي إشكالية لا تُدرك أبعادُها إلاّ حينما نتعرّف كيفية إدماج النص لكلمة أخرى تكون فيه تركيباً يجمع أشتاته وينظمها، ويجسّد ذلك بالتعبيرات التي تحيل إلى النصوص الأخرى، وبذلك يكون عمل التناص بمثابة " التقاطع داخل نص كتعبير ( قول ) مأخوذ من نصوص أخرى"(٧)، وهو يدل على أن عملية الإدماج تقوم على اقتطاف المتناصات وتحويلها.

---

(١) حافظ، صبري، **أفق الخطاب النقدي**، ص٥٨.

(٢) **المرجع السابق**، ص ٥٩.

(٣) راجع كريستيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١،ص١١.

(٤) حافظ، صبري، **أفق الخطاب النقدي**، ص٥٩.

(٥) راجع عدد من النقاد، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة أحمد المديني، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩، ص١٠١.

(٦) راجع تودوروف، تزفيتان، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة فخري صالح، ط٢، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٦م، ص١٢٦.

(٧) عدد من النقاد، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ص١٠٢.

وقد نبع هذا المفهوم من الاهتمام البالغ بإنتاج النص وعلاقته بسياقه الثقافي تاريخياً، ووسطه المعاصر، وليس من عملية التلقي، ذلك أن بناء النص قائم على أبنية سابقة عليه، وتراكيب ودوالّ لها تاريخها. ولذلك قيل: " كلُّ نصّ هو إنتاج مُنْتَجٌ "(١). وهذا يعني أن كل كتابة هي بالضرورة إعادة إنتاج كتابة أخرى، وبمعنى آخر كل كتابة هي عبارة عن إنتاج جديد برؤية متميزة وكتابة مغايرة للنص السابق.

واقترح بعض النقاد المعاصرين(٢) تعريفاً موسعاً لمصطلح التناص المتداول ووظيفته وآلياته، حيث تمَّ التركيز على ضرورة أن يكون بمثابة " تحويل وتمثيل عدّة نصوص يقوم بها نصّ مركزي يحتفظ بزيادة المعنى "(٣). إنّ الذي يظهر هنا ويتطاول هو سلطة النص المركزية التي تعمل على إعادة التوزيع بعد امتصاص المفاهيم والاحتفاظ بخاصّية إضفاء المعنى على أية دلالة سابقة للنصوص المستدعاة. ولعل أهم ما يمكن الإفادة منه أن الظاهرة التناصيّة تعدّ من أخص خصائص الخطاب الأدبي استناداً إلى المقولة الشهيرة التي تؤكد أنّ " كلّ نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرُّب وتحويل لنصوص أخرى "(٤). وتجلو هذه الرؤية جوهر عملية التناصّ التي تقوم على امتصاص النص الأصلي للمتناصات وتحويلها إلى بناء جديد يشير إلى وسائل تناسل النصوص وتكاثرها إن جاز التعبير. ويعد ذلك شرطاً من شروط الإبداع، وقد قال ( بول فاليري ) منذ زمن: " لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين؛ فما الليث إلاّ عدّة خراف مهضومة "(٥).

ولا شك أن آليات مبدأ تحويل النصوص تتطلب إدخال تغييرات جوهرية بقصد تكثيفها ومناقضة خصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعضيدها للنص الحاضن لها. وتبدو غايات التناص مع ذلك متنوعة، إذ تقتضي التجربة الإبداعية ازدياد التراكم الجمالي وإنتاج نص مركب من حالات عدّة تثبت أو تنفي تلك النصوص. إن تشكيل البنيات الداخلية للنص هو الذي يحدّد درجة تماثلها أو تخالفها وفقاً لأهداف التناص التي قد تكون توثيقاً لدلالة معينة أو نفياً لها، أو توكيداً لموقف وترسيخاً لمعنى؛ وهذا يعني أن النص المركزي لا بد أن ينتج دلالاته بطريقة تفرز مكوناته في

---

(١) عدد من النقاد، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ص ١٠٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٠٧ – ١٠٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٠٧ – ١٠٨.

(٤) مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري ( استراتيجية التناص)**، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٢، ص١٢١، والغذامي، عبد الله، **الخطيئة والتكفير**، ط٢، ( د.م )، ١٩٩١، ص١٣.

(٥) هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، ط٣، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٢٣.

حالتي قبوله للآخر أو رفضه له تلميحاً أو تصريحاً[١].

**إشاريّة العنوان:**

تولي السيموطيقا[٢] أهمية خاصة للعنوان بوصفه المؤشر الإعلامي الأول الذي يواجه المتلقي، والمفتاح الأساسي للولوج إلى أغوار النص العميقة بقصد استنطاقها وتأويلها. ويبدو هذا المستوى من الدراسة النصية أنه يقوم بتفكيك النص واكتشاف بنياته الإشارية والدلالية؛ فتحديد العنوان لسانياً، والبحث عن وظائفه المتعددة وعلاقاته المختلفة يساهم بلا شك في فهم النص وتأويله، خاصةً إذا كان نصاً معاصراً موغلاً في الغموض، تخالف طبيعته مبدأ الترابط والانسجام والوصل المنطقي كما في كثير من الأدبيات الكلاسيكية القديمة[٣]. ولا شك أن تعقيد العنوان في الحداثة الشعرية على وجه الخصوص، أدى إلى الحديث عنه بوصفه نصّاً نوعيّاً له بنيته ووسائله في إنتاج الدلالة. وفي هذا الاتجاه يُنظر للوظائف الأساسية على أنها تمثّل المرجع والإفهام والتناص؛ وهي تربط النص بالنصوص الأخرى من جانب، ومستويات الكفاءة الأدبية لدى المتلقي من جانب آخر[٤].

ويبدو أن العنوان في الشعرية بوجه عام، يمثّل مرسَلةً موازية ومختزلة للعمل الذي يُوصف هو الآخر بأنه مرسَلة تؤشّر إلى مبدأ اختيار الدّوال وتقنيات تشكيلها ومحاور دلالاتها[٥]. وإذا كان التناص والإعلاميّة هما من أهم السمات النصيّة وأخص خصائص الخطاب الأدبي، فإن العنوان يعدّ أهم المؤشرات الإعلامية الرئيسية التي ترتبط بواقع النص ولا تقبل النظر إليها بأحاديّة، بل إنها تنفتح على بدائل ممكنة وكثيرة تعلي من درجة فاعليتها حينما يكون التأثير متجهاً إلى غايتين: الأولى داخل النص ومكوناته، والثانية خارج النص، وبالتحديد نحو المتلقي، ولكن بدرجات متفاوتة[٦].

وتقتضي الضرورة العلمية والفائدة المرجوة أن نستمد المعرفة اللغوية الأساسية من منابعها

---

(١) راجع عيد، رجاء، **القول الشعري**، ط١، منشأة المعارف، الأسكندرية، ١٩٩٥، ص٢٣٢.

(٢) راجع الجزار، محمد فكري، **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، ط١، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٧، وما بعدها.

(٣) حمداوي، جميل، " **السيموطيقا والعنونة** "، عالم الفكر، مجلد ٢٥، العدد الثالث، يناير – مارس، ١٩٩٧، ص٩٦.

(٤) راجع **المصدر السابق**، ص ٩٧.

(٥) راجع الجزار، محمد فكري، **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، ص ٧٧.

(٦) راجع دي بوجراند، روبرت، **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمام حسان، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٠٤–١٠٥.

في المعاجم، للإحاطة بالمنطلقات الأولية لدوال العنوان، وخاصة دال ( جداريّة )، وما يتعلق به من مدلولات تشكل بؤرة الاستخدام اللغوي، وكذلك ما يتصل بهذا الدال إشارياً من تداعيات قد تحيل إلى أجناس أدبية أو حقول معرفة أخرى. فعلى المستوى المعجمي نجد أن الدال اللغوي يتصل مباشرة بالصورة الماديّة للجدار، أي الحائط المعروف، كما تواترت على ذلك المعاجم، ومنها مقاييس اللغة[١] ولسان العرب[٢]. ومادة ( جَدَرَ ) تشير أيضاً إلى مدلول ( الظهور ) في النباتات خاصة، حتى قيل: ( الجَدْرُ ) هو النبات، وقيل: أَجْدَرَ المكان إذا ظَهَرَ نباتُه[٣]. وإذا كان المدلول يرتكز حول ( الأصل )، وما يتعلق بمعنى الظهور، فإن التكوين الصرفي للمفردة ذاتها يصنفها تحت ما يسمى المصدر الصناعيّ، وهو مصدر يُصاغ من الأسماء بطريقة قياسية للدلالة على الاتصاف بالخصائص الموجودة في الأسماء ذاتها. وطريقة صياغته، كما هو معلوم، تكون بزيادة ياء مشدّدة على الاسم تليها تاء، مثل: قوم وقوميّة، أسلوب وأسلوبيّة، إنسان وإنسانيّة... إلخ. وعلى هذا النحو صِيغَتْ ( جداريّة ). وقد وردت على هذا المنهاج كلمات كثيرة عند العرب القدماء من ذلك: الجاهليّة والفروسيّة والإلهيّة[٤].

وقد وَسَمَ الشاعرُ قصيدتَه ( الجدارية ) بعنوان كاشف يثير طرفاً من الغموض الأدبي، ويتجه بالمتلقي إلى مسارات عديدة لا تنقضي بالوقوف عند المستوى التركيبيّ النحويّ، وما يفرضه من توقع الحذف في بنائه الخاص بهذه الطريقة، حسب الضرورة الإبلاغية التي تستند إلى المألوف من المواضعات النحويّة المجيزة لحذف ( المبتدأ ) شريطة أن يُقام الدليل على المحذوف، ويؤمن اللبس[٥]، وهو أمر سائد في العناوين الشعرية بعامة[٦]. غير أن هذا التركيب ربما امتاز عن غيره بالعدول عن تعريف الاسم بالأداة المعهودة، إلى جعل دال ( جدارية ) مُعرّفاً بالإضافة، ومحمولاً عليه اسم جديد هو اسم ذات مكتمل الصياغة ومعلوم الهُويّة يعود إلى ذات الشاعر / المرسل. وهنا تبرز إحدى وظائف العنوان من خلال نسبة النص لصاحبه، وتجنيس العمل الشعري، والتمييز بينه

---

(١) ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس ( ت ٣٩٥ هـ/١٠٠٤م )، **مقاييس اللغة**، تحقيق عبدالسلام هارون، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١، ص ٤٣١ – ٤٣٢.

(٢) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، ( ت ٧١١ هـ/١٣١١م )، **لسان العرب**، ط ١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٠، مجلد٤، ص ١٢١ – ١٢٢.

(٣) ابن فارس، **مقاييس اللغة**، ص ٤٣١.

(٤) راجع السيد، عبد الحميد مصطفى، **المغني في علم الصرف**، ط١، دار صفاء للنشر، عمان، ١٩٩٨، ص ١٩٦-١٩٧.

(٥) راجع ابن عقيل، قاضي القضاة بهاء الدين بن عبد الله ( ت ٧٦٩ هـ )، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٢٠، دار التراث، القاهرة، ١٩٨٠، ج١، ص٢٤٤– ٢٤٦.

(٦) راجع عبد المطلب، محمد، **النص المُشكل**، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يوليو ١٩٩٩م، ص٢٥٢.

وبين أي عمل آخر سواء للشاعر أم لغيره. وبذلك يصبح العنوان علامة أساسية تصاحب النص الشعري وتدل عليه ولا تنفصل عنه، كما تحدّد بعضاً من معالمه[1]. إن الحذف في عنوان الجدارية ظاهرة ملازمة له تعمل على المستوى التركيبي وتعيّن نمطه الذي ينتمي إلى الجملة الإسمية. وأمّا الثغرات التي يخلفها الحذف النحوي فتمليها شروط الشعرية التي تفرض ضرورة تدقيق العنوان وصياغته صياغة مُحكمة، وتهذيبه من الزوائد كافة، وهو شكل لغوي يطرح مسألة الغموض الدلالي وما يثيره من إشكالات تؤثّر على طريقة التلقي ومستوى إنتاج دلالة النص بوجه عام[2].

وعندما نعود مرة أخرى لنمعن النظر في مركبات العنوان واتجاهاته العديدة على المستوى الإفرادي والتركيبي معاً، يقودنا ذلك إلى أعماق النص وسياقاته المختلفة، وهي تشير إلى عدم اكتمال عملية التلقي أو الاستجابة للإشارة الدلالية للعنوان دون استحضار المخبوءات في متن النص الشعري، أو إظهار المسكوت عنه الذي يتحول إلى منطوق في المتن ذاته. وهذا مما يجعل المألوف الذي يشير إليه العنوان للوهلة الأولى، يتحول إلى ظواهر من التداخل والتعقيد. ويمكن استقبال الإشارة الدلالية للعنوان من خلال محاولة تتبع المتن الشعري وعلاقته بعنوانه.

ويبدو أن المتن يقوم بإعادة إنتاج دوال العنوان، أو أحد مركباته في سياقات جديدة تضيف أبعاداً أعمق مما نتصور، وتفرز تشكيلات لغوية متنوعة. فالسياق الأول يشير إلى ارتباط الدال بالمكان تشكيلياً وتعلقه بالقصيدة زمنياً، واقتران القصيدة بالمقدّس، وإدخالها في جوف المجاز الغريب. يقول الشاعر[3]:

فلنذهب إلى أَعلى الجداريات:
أَرضُ قصيدتي خضراءُ، عاليةٌ،
كلامُ الله عند الفجرِ أرضُ قصيدتي...

تنشئ مفردة ( جدارية )، وقد تحوّلت كما نرى إلى صيغة الجمع الدال على القلّة، علاقة جديدة بثيمتين أساسيّتين هما: الأرض والكلام المقدّس، في حين يبقى المكان طاغي الوجود، ومرتبطاً بنوع خاص من الفنون البصريّة التشكيلية، وهو التصوير الجداري. وقد عُرفت الجداريّات في الحضارة القديمة، وخاصة الفرعونية، بوصفها رسوم لوحات تعبّر فنياً عن موضوعات دينية واجتماعية شتّى، أو بتعبير أدق تشمل الأبعاد الفيزيقية والميتافيزيقية، حيث ارتبطت بالعمارة القديمة

---

(١) حليفي، شعيب، **هويّة العلامات – في العتبات وبناء التأويل**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١١.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٠.

(٣) درويش، محمود، **جدارية محمود درويش**، ط١، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، يونيو ٢٠٠٠م، ص١٧. وسنشير إليها بعد ذلك بالجدارية.

والمقابر على وجه الخصوص، واعتنت بتصوير وجوه الحياة المدنيّة المختلفة مثل: الزراعة والحِرف وطرائق أدائها، كما اعتنت بفنون القتال والمبارزة والرياضات المتميّزة التي كانت تُؤدى في أعياد الفراعنة مثل عيد ( أمون ) وأعياد الحصاد والخصب وغيرها(١). وكانت المقابر آنذاك مسرحاً لممارسة الفنان الفرعوني جدارياته بعناصرها المتعددة التي تعبر من العقائد السائدة، خصوصاً فكرة البعث والخلود. ولم يكن فنّ الجداريات مجرد أشكال وأبعاد وألوان توافرت فيها الوحدة والانسجام فحسب، وإنما كانت أيضاً تمثيلاً جميلاً لعملية توازن بين حقيقة واقعيّة وأخرى غيبية، تتجسدان في فكرة الخلود بعد الموت(٢).

وتبدو العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي والفنون البصرية الأخرى قد تأصّلت في العصر الحديث بوشائح أكثر ترابطاً من العصور القديمة. وقد أفاد غير واحد من النقاد(٣) والفلاسفة بما فحواه أن الشعر الحديث عامة يحاور الفن التشكيلي باستمرار. وقد تجلّى ذلك من خلال عناوين كبرى لإبداعات شعرية كثيرة. وفي هذا الصدد يتقدم ما كتبه ( بول ريكور ) عن الصورة الحيّة التي تعني عنده طريقة في الإبصار لا في القول فحسب(٤).

والسياق الثاني يقترن فيه الدال نفسه وما يثيره من تداعيات، بالقصيدة كَلُغةٍ عَلاميّة تشير إلى الخلود وتتجاوز الفاني أو تتضاد معه، وتصرّ على استدعاء المكان وضده. وهنا يساهم الدال في توليد معنى آخر تكون فيه الصدارة له، بما يمثله من ثقل دلالي يتعلق بالعنوان تارة، وأخرى يقوم فيها بتحرير دلالته من الانحصار في طبقة واحدة، وعتقها من الحدّ اللغوي، حتى تؤدي دور الإشارة الحرّة لمختلف الاتجاهات الممكنة. ونلحظ أن الدال حينما استثار تداعيات تتصل بالجدارية كفن قديم أو حديث، جاء على جمع القلّة، وحينما استكان في معنى محدّد جاء على جمع الكثرة (جدران )، متعلقاً بصورة البيت وما يعنيه من علاقةٍ بالأرض أو الوطن. يقول الشاعر(٥):

ولي منها: صَدَى لُغتي على الجدران
يكشطُ ملحَها البحريَّ
حينَ يخونُني قَلْبٌ لَدُودُ...

وأما السياق الثالث فيتمخض عن تصورٍ لمكانٍ محددٍ ومعروفٍ سلفاً، ولكن في إطار يمكن

(١) القماش، السيد، **التصوير الجداري في مقابر بني حسن**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٢١.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٧.
(٣ ) راجع فونتاني، جاك، **سيمياء المرئي**، ترجمة علي أسعد، ط١، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠٣م، ص٥.
(٤) **المصدر السابق**، ص ٥.
(٥) درويش، **الجدارية**، ص ٤٢.

إرجاعه إلى بكائيات الأطلال، ذلك الموقف المستدعى من أدبيات القصيدة القديمة أو الجاهلية بصفة خاصة. ويحاول الشاعر إعادة إنتاج المشهد القديم أو توظيفه بالتماهي في التجربة المعاصرة التي يبدو فيها الربط بين المكان والذات من خلال أقانيم ثلاثة: جدار البيت، والذات، والموت، مع العلم أن هذه الصور تُبرز مفردة (الجدار) في صيغة الإفراد، وكأنها تشير إلى معنى بقايا الديار، ومعاناة الذات من وطء فكرة الفناء أو التلاشي. يقول الشاعر(١):

والملحُ من أثر الدموع على
جدار البيت لي...
واسمي وإن أخطأتُ لفظ اسمي
بخمسة أحْرف أفقيّة التكوين لي...

ويُلحق بما سبق من سياقات، رابع يبدو هامشياً، ولكنه هام، لأنه ينسج علاقة مدهشة بين (الجدارية) و (المعلّقة) الجاهلية، ويستدعي علاقات متداخلة مع مرحلة من مراحل الشعر العربي، احتفظت الذاكرة الجماعية لها بالقداسة فترة طويلة من الزمن(٢). وهذا السياق هو قول الشاعر(٣):

وَقَعَتْ مُعلّقتي الأخيرةُ عن نخيلي
وأنا المسافرُ داخلِي

وقد يكون الربط بين النص الشعري والسياق التاريخي القديم ذا أهمية خاصة، إذا ما تذكرنا شأن المعلقات عند القدماء، وما قيل حولها من روايات تربط بينها وبين الكعبة المشرفة، وتزيين النساء بها تقديراً لها. كما يشير الموقف إلى تعلق الشاعر بآباء شعريين له، وحنينه إلى زمن لا يسقطُ من الذاكرة ولايمّحي.

وهكذا يمكن النظر إلى العنوان على أنه مؤشر إعلاميّ لسانيّ يلفت اهتمام الباحث، لما له من ضرورة قصوى للنص الشعري أو القصيدة، وارتباط عضويّ به، ولما يؤدي النظر فيه إلى اكتشاف علاقاته تناصيّاً ولسانيّاً. ولعلنا ندرك بعد ذلك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون المعاصرون لدراسة العنوان خاصة، من أجل استكشاف وظائفه التي لم تعدْ مجرد إجابة عن سؤال استفساري حول النص أو جنسه و صاحبه، بقدر ما أصبحت علاقة جدليّة تبدأ بالعنوان ولا تنتهي

(١) درويش، **الجدارية**، ص ١٠٢ – ١٠٣.

(٢) راجع التبريزي، الخطيب، **شرح القصائد العشر**، تحقيق فخر الدين قباوة، ط٤، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠، ص٤.

(٣) درويش، **الجدارية**، ص ٣٦.

عنده، وإنما تمتد إلى النص باتجاهات عميقة مثلما تتجه إلى المتلقي(١).

**تجلّيات التناصّ:**

يتميّز التناصُّ بالتعدديّة والتنوع في الأداء الشعري، وفقاً لطبيعة العلاقة بين النص المركزي ومقتبساته وما تنتجه من مستويات تناصيّة تهدف – كما يبدو – إلى التوظيف الجمالي. وقد يُتخذ موقف السّجال أو الصراع في مواجهة السائد أو الموروث، حتى يبدو أن النص يسعى إلى موضعة نفسه وتحقيق مكانة مرموقة في السياق التاريخي لجنسه الأدبي. ويمكن الحديث عن تجليات التناص في الجدارية، بناء على المؤشرات المتوافرة، وذلك على مستويين:

الأول: التناصّ الإفراديّ(٢): يقوم هذا المستوى من التعامل مع الدال اللغوي على أساس أنه مخزون من الدلالات والمفاهيم التي اكتسبها من تاريخ استعماله في سياقات كثيرة، فالتصقت به وأصبحت طبقات وترسبات دلالية لا يمكن استبعادها أو الاستغناء عنها عند محاولة تفسير السياق الجديد للمفردة، وما ينشأ عنه من مركبات وانزياحات تضاف إلى التراكم السابق. وعلى الرغم من أن المتلقي يلتفت بادئ الأمر إلى البؤرة الدلالية للتركيب الجديد، فإنه يستدعي بالضرورة الماضي اللغوي وتاريخ العلاقة التي قد تصل إلى المواضعة الأولى أو العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، وما طرأ عليها من تغيُّر أو تبدّل. لكن النص – في ما يبدو – لا يتحقق وجوده إلا من خلال شبكة من العلاقات التي تربط مفرداته بخط تاريخي يعود إلى العرف اللغوي وما أصاب المفردة من اهتزاز دلاليّ بالزيادة أو النقصان، ويحتم ذلك ضرورة وعي المبدع بكل ذلك حتى يحقق التواصل بين الفردي والجماعي في المستوى اللغوي بالدرجة الأولى، وقد يتجاوزه إلى مستويات ثقافية أخرى، وإن ظلت اللغة هي وسيلة التعامل الوحيدة(٣). وبالتالي فإن المتلقي يظل مشدوداً بين ما هو ثابت وما هو متغير في المستوى اللغوي وتحولاته عبر الأزمنة والبيئات الثقافية المختلفة.

ويبدو هذا المستوى من التناص بواسطة عدّة أنواع من الكلمات(٤):

١. أسماء الأعلام التاريخية شريطة أن يكون لها دور في تأسيس الخطاب الذي تستدعيه.
٢. الكلمات التي اكتسبت دلالة العَلَميّة كأسماء السور القرآنية.
٣. الكلمات الاصطلاحية ذات المفهوم السائد في خطاب بعينه.

---

(١) راجع حليفي، شعيب، **هوية العلامات**، ص ١٧.

(٢) راجع الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف**، ص ٣٠٩.

(٣) راجع عبد المطلب، محمد، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، ط١، (ناشر)، القاهرة، ١٩٩٠م، ص١٣٩.

(٤) الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف**، ص ٣١١.

٤. الكلمات الإيحائية التي تمتلك قدرة الإحالة إلى خطاب بعينه.

١- نلتقي في ( الجداريّة ) بأعلام تاريخية من النوع الأول تفصح جميعها عن طبيعة انتمائها إلى الخطاب الشعري القديم. وتدل الأسماء مباشرة إلى اشتهار أصحابها وتفوقهم ودورهم في تاريخ الشعرية العربية، فالسياق التاريخي العام يدلنا على أهمية تراث هؤلاء الشعراء وإسهاماتهم وصدى إبداعاتهم ومدى تأثيرهم في اللاحقين من الشعراء قديماً وحديثاً. ويشير السياق الخاص بالجدارية إلى بالغ اهتمام الشاعر بتلك النخبة، وعلاقته بالتراث الشعري ورؤيته المعاصرة له، مما يوحي بعلاقة خاصة بالشعراء الذين تمّ استدعاؤهم، تصل إلى درجة الاعتداد بتراثهم، لكونهم آباء شعريين له ولأجيال عديدة. وقد استدعاهم في سياقات مختلفة ترتبط بتجربته الشعرية ومبرراته الجمالية.

وأول هؤلاء الشعراء هو أبو العلاء المعريّ. وقد كشفت رؤية درويش لهذا الشاعر الفذّ عن جوهر أصيل في شخصيته ومعالم خطابه الشعري، وموقفه من نقاده. وتعدّى ذلك إلى استنطاق المعريّ كما يراه الشاعر فيلسوفاً ذا رؤية ثاقبة للحياة والناس والطبائع. إن المعريّ لدى درويش فيلسوف نافذ البصيرة، ينفي أن يكون مثل نقاده الذين فقدوا بصيرتهم وحكمتهم، كما فقدوا أهليتهم الأدبية ليكونوا كفواً لنقد أدبه والنظر فيه. يقول درويش(١):

رأيْتُ المعريَّ يطرد نُقَّادَهُ
من قصيدتهِ:
لستُ أعمى
لأُبصرَ ما تبصرونْ،
فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدّي
إلى عَدَمٍ... أو جُنونْ

وقد يشير استنطاق المعريّ إلى نص شعري بعينه نظر فيه شاعرنا وتأمله وأحاله إلى دلالة تنتمي إلى رؤيته وتومئ إلى الخطاب المرجعي للتناصّ، فتكون قريبة وبعيدة في آن. وهذا هو قول المعريّ الذي نعنيه(٢):

اثنانِ أهلُ الأرضِ: ذو عقل بلا ... دِيْنٍ وآخرُ دَيِّنٌ لا عقلَ لَهُ

فبين الإفراط والتفريط الذي يبدو عليه التصنيف الصارم لنوعين لا ثالث لها من البشر،

(١) درويش، **الجدارية**، ص ٣١ – ٣٢.

(٢) المعرّيّ، أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخيّ (٤٤٩ هـ/١٠٥١م )، **ديوان لزوم مالا يلزم ( اللزوميات )**، تقديم وشرح وحيد كبابة وحسن حمد، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦، مجلد ٢، ص ٣٠١.

يكون العدم أو الجنون في الصورة التجريدية عند درويش. ولعل ذلك هو الذي أدى إلى استنطاق ضيفه في موقف كاشف يشبه القناع الناقص، فجعل الكلام منتمياً لشخصية المعريّ أو صادراً عنها بصيغة المتكلم، فاصلاً بين صوتين يشملان المقطع الشعري، ولكنهما محدّدان يعود كل منهما إلى ذات مختلفة عن الأخرى، وإن شابهت الأولى صنوها في موقف إقصاء الآخرين ( النقاد ).

ولم يكن المعريّ شاعراً متميزاً في تاريخ العربية فحسب، بل كان من أقدر أهل زمانه شعراً وعلماً[١]. وقد يعجب المرء حينما يعلم أن رهين المحبسين الذي عَزَفَ عن الناس ورغبَ عنهم وتحاشاهم ونبذهم، كان ناقداً حاداً للنظم السياسية والاجتماعية السائدة في عصره، وهو القائل في فساد الحكام وداء السياسة وهوان المحكومين[٢]:

مُلَّ المُقامُ فكم أعاشرُ أمّةً　　　أَمرتْ بغيرِ صَلاحِها أمراؤُها

وإذا كان موقف درويش قد ميّز علاقة التناص مع المعريّ، فإن سياقاً آخر يبعث فيه ماضي امرئ القيس بوصفه شاعراً ذا تجربة فريدة تكشف عن أزمة إنسانية وجودية؛ فالتناص يتداعى فيه جماع شخصية الشاعر القديم في قطبيها: الأول القوافي أو الإبداع الشعري على الوجه المعلوم في تاريخ الشعر الجاهلي[٣]، وما حفّز تلك التجربة من لهو ومغامرات اشتهر بها امرؤ القيس، حتى غدا في كثير من الأحيان أشبه بنموذج ينتمي إلى النماذج العليا التي أُسطرت في اللاوعي الجمعي للمجتمع العربي. والثاني أزمة الشاعر الوجودية بعد مقتل أبيه من قِبل بني أسد[٤]، وسعيه إلى قيصر الروم لمعاونته على الثأر، وما كان من قيصر الذي أهداه حُلّة وشي مسمومة منسوجة من الذهب، أودت بحياته بعد أن سرى فيه السُّم وسقط جلده، قطعةً قطعةً، فقال[٥]:

فلو أنَّها نفسٌ تموتُ سويّة　　　ولكنها نفسٌ تساقطُ أَنْفُسا

وكانت رحلته إلى قيصر بمثابة رحلة مجد يطمح أن تؤول إلى استعادة مُلك أبيه، وقد قال في ذلك[٦]:

بكى صاحبي لمّا رأى الدربَ دونَهُ　　　وأيقن أنّا لاحقانِ بقيصرا
فقلْتُ لـه لا تبكِ عينُك إنّما　　　نحاولُ ملكاً أو نموت فنُعذرا

يتداعى هذا الخطاب الشعري لامرئ القيس وما يتعلق به من تجارب إنسانية، من خلال

---

(١) راجع، السامرائي، إبراهيم، **دراسات في تراث أبي العلاء المعريّ**، ط١، دار الضياء للنشر، عمان، ١٩٩٩، ص٨٦.
(٢) المعريّ، **اللزوميات**، مجلد ١، ص ٥٤.
(٣) راجع، **شرح ديوان امرئ القيس**، ط ٢، منشورات دار إحياء التراث، بيروت، ١٩٦٩م، ص ٨ – ١٨.
(٤) **شرح ديوان امرئ القيس**، ص ١٨.
(٥) **المصدر السابق**، ص ١٦.
(٦) **المصدر السابق**، ص ٦٧.

التناص الذي يختزل كل ذلك في مقطع قصير، حيث يقول الشاعر[١]:

تعبْتُ من لُغتي تقولُ ولا
تقولُ على ظهر الخيل ماذا يصنعُ
الماضي بأيّامِ امرئ القيس الموزّعِ
بين قافيةٍ وقيْصَرَ...

إن استدعاء الشاعر الجاهلي يتجاوز مجرد الإشارة التاريخية، ليكون إنتاجاً نوعياً للماضي الخاص بخطاب الشاعر وما يتصل به على مستوى الفن والحياة، وخاصة الإشكالية الوجودية في حياته.

وعندما يستدعى شاعرُنا طَرَفَةَ بن العبد، فإنه يقيم معه علاقة تثير تساؤلات جديدة تدل على الضرورة الفنية لهذا الاستدعاء، وما يتصل به من التراث الشعري، وينتج عنه من بناء جديد للعلاقة القديمة بين أطراف ثلاثة هي: الموت، والذات الشعرية المبدعة، والذات الشعرية المستدعاة التي تمثل الشاعر القديم وخطابه الشعري، حيث تزدوج العلاقة بين الشاعرين، وتزدوج علاقتهما مرة أخرى بالموت، لأن حضور الغائب يعني استحضار الخطاب الذي يمثله، كما يعني استحضار أزمات حياة طرفة الذي خطفه الموت مبكراً، وهو ما يفرض ظلاله على سياق التناص والذات المبدعة التي تمارس نشاطاً إبداعياً على مستوى قراءة تراث الشاعر المستدعى، وما يختزنه مصطلح القراءة من تعدّدية في المنظور والتحليل والتأويل. يقول شاعرنا[٢]:

أيُّها الموتُ انتظرني خارجَ الأرض،
...
انتظرني ريثما أُنهي
قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد.

وقد يبدو استحضار ( هوميروس ) الشاعر اليوناني المشهور، في القصيدة ضرورة ملحّة تمنح البنية التعبيرية رؤى تركّز على محاولة الشاعر احتضان تجربة شعرية قديمة والتواصل معها عبر استثارة الأبعاد الإنسانية وتطويعها خدمة لموقف الشاعر ورؤيته، وذلك عن طريق الخطاب الشعري القديم، وخصوصاً في الملحمتين الشهيرتين ( الإلياذة ) و ( الأوذيسّة ) اللتين تعدّان من أعظم الشعر الملحمي الأسطوري. فحضور الشاعر ليس مجرد ذكر لاسمه، وإنما هو استدعاء لخطابه وتجربته الفريدة، وخاصة ما عُرف عنه من السعي والتجوال في أصقاع اليونان لتحقيق

(١) درويش، **الجدارية**، ص ٧٢.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٤٩.

وجوده الإنساني واكتمال دوره ورسالته في الفن والحياة. يقول الشاعر[١]:

وعَلِّميني الشّعْرَ/ قد أتعلَّمُ
التجوالَ في أنحاء " هومير " / قد
أضيف إلى الحكاية وَصْفَ
عكا / أقدم المدن الجميلةِ.

يسعى الشاعر إلى الحلول في تجربة ( هوميروس ) والتفوق عليها، وإكمال رسالة الشاعر، كما يبدو من التناص القائم على اصطناع التوازي والثنائيات، بحيث يكون درويش وعكا في مقابل (هوميروس) و ( أثينا ) أو ( طروادة )، ويكون بذلك الجديد صنواً للقديم، أو متجاوزاً له، وإن استدعاه بالضرورة ليكون مفتاحاً للولوج إلى العالم الشعري الجديد.

٢- ينبثق النص الغائب في بعض النماذج من سياق علاقة التناص، عبر كلمة مفردة اكتسبت دلالة العَلَميّة التي لا تنزاح عنها، لأنها تشير بقوة إلى خطاب محدد، وهو ما يتوافر بصفة خاصة في أسماء السور القرآنية، فمثلاً قول الشاعر[٢]:

سأقول: صُبُّوني
بحرف النون، حيث تعبُّ روحي
سورة الرحمن في القرآن، وامشوا
صامتين معي على خطوات أجدادي
ووقع الناي في أزلي.

يكشف عن المرجع القرآني دون غموض، بل إنه يحيل بقصديّة إلى سورة الرحمن نصاً صريحاً. وقد ارتكز النص الشعري في عملية التناص على إثبات تعلقه بمرجعه، حسب النسق الذي ارتآه، حيث يبدأ من حرف (النون) إلى الكلمة بوصفها عنواناً للسورة، فالسورة بوصفها جزءاً من القرآن الكريم. وهو بذلك يشير إلى هذا النسق الشمولي الذي يرتب العلاقة بين الجزء والكل، مما يوحي باتساع حقل التناص حتى يشمل الخطاب القرآني كله، لكنه يتخذ السحر البياني الأخّاذ منطَلَقاً وخاصيّة نابعة من فواصل الآيات في سورة الرحمن بالذات على الوجه الذي ورد في قوله تعالى:

﴿ الرَّحْمَنُ (١) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (٢) خَلَقَ الْإِنْسَانَ (٣) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (٤)﴾ ( الرحمن / ١ – ٤ )

ولا شك أن التناص يحرّض المتلقي على التأمل في مكونات هذه السورة على أكثر من

(١) درويش، **الجدارية**، ص ٩٨. لم نتدخل في رسم النص، فهو من صنيع الشاعر.
(٢) **المصدر السابق**، ٤٩ – ٥٠.

مستوى، لا يتسع المجال للإحاطة بها، ولكننا نكتفي بإضاءات حول خاصيّة الانسجام الموسيقي المنبعثة من خواتيم الآيات وفواصلها وما تحدثه من إيحاء تصويري وإيقاع صوتي مؤثر في المتلقي، ناتج من اختيار حرف المدّ والنون لازمة ضرورية في خاتمة كل آية كريمة(١). والنون بصفة خاصة تتميّز بوضوح صوتيّ صافٍ من أوضح الأصوات الساكنة في السمع؛ " فهي ليست شديدة لا يُسمع معها انفجار، وليست رخوة فلا يكاد يسمع لها ذلك الخفيف الذي تتميّز به الأصوات الرخوة "(٢). أما الألف التي تسبق النون في أواخر كلمات الفواصل، فهي حرف من حروف المدّ الثلاثة المعروفة. ولعل الوقوف على آخر فواصل الآيات يصبّ في ازدياد الإحساس بالثبات ويسكّن اليقين في النفس حتى يتحول إلى قوة ساطعة مستمدة من الحقيقة الإلهية في وصف الله تعالى بالرحمن، وقدرته الخارقة لخلق الإنسان، وتعليمه إياه أسماء كل الأشياء أو اللغات(٣).

وتبدو الفواصل ظاهرة قرآنية قد ظفرت بجهود العلماء والبلاغيين القدماء(٤) لتفسيرها وتحديد وجوهها وتفصيل القول فيها، من حيث موقعها في الخطاب، وأثرها في نسق الكلام وحسن موقعها في النفس. ومما ورد عندهم في حقيقة الفاصلة أنها تقع عند الاستراحة في الخطاب لتحسين الكلام بها، وهي الطريقة التي يباين القرآن بها سائر الكلام. وقد سُمّيت فاصلة لأن الكلام عندها ينفصل، أي في آخر الآية، عما بعده. ولم يسمّوها سجعاً(٥). ولاحظ العلماء كثرة اختتام كلمة المقطع في الفاصلة بحروف المدّ واللين وإلحاق النون. وبدت لهم حكمة ذلك في التمكين للتطريب وإيقاع المناسبة في مقاطع الفواصل(٦). كما لاحظوا أن الفواصل مبنية على الوقف، وأنها موضوعة على أن تكون ساكنة الأعجاز، " لأن الغرض المجانسة بين القرائن والمزاوجة، ولا يتم ذلك إلاّ بالوقف "(٧). وقد يخرج الكلام عن هذه الأوضاع لغرض الازدواج أيضاً(٨).

تحتشد كل هذه الوجوه الجمالية والمسارات المعرفية في هذا التناص لتجعل منه تشكيلاً

---

(١) راجع أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ٥٥.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٦٤.

(٣) راجع القرطبي، محمد بن أحمد الأنصاري، ( ت ٦٧١ هـ /١٢٧٢م)، **الجامع لأحكام القرآن**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٨٥، ج ١٧، ص ١٥٢.

(٤) راجع الزركشي، الإمام بدر الدين محمد بن عمر، (٧٤٥ هـ /١٣٤٤م)، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط٢، منشورات المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ١٩٧٢، ج ١، ص ٦٠ – ٦١، وانظر ص ٦٨.

(٥) **المصدر السابق**، ج ١، ص ٥٤.

(٦) **المصدر السابق**، ج ١، ص ٦٦.

(٧) **المصدر السابق**، ج ١، ص ٧١.

(٨) **المصدر السابق**، ج١، ص٧١.

يستند إلى علاقة وثيقة بين النص الجامع المركزي والتناص القرآني في صورته أو مظهره الإفرادي، وما يتداعى حوله من وشائج دلالية عميقة في حقل الإعجاز القرآني. ويبدو التناص على المستوى الإفرادي كذلك من خلال إيراد اسم آية الكرسيّ في قول الشاعر(١):

ومحطَّةُ الباصِ القديمةُ لي. ولي
شبَحي وصاحبُهُ. وآنيةُ النحاس
وآية الكرسيّ. والمفتاحُ لي.

تفتح المفردة الأبواب نحو أفق ضروري للكفاءة الأدبية عند المتلقي ليقدم كشفاً للعلاقة بين النص والمرجع القرآني، وتمحور التناص حول آية الكرسيّ التي تتبوّأ مركز الصدارة وبؤرة التعبير، وضرورة استحضار نصها كما جاء في قوله تعالى:

﴿ اللّهُ لاَ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ ﴾ (البقرة / ٢٥٥ ). ويتطلب ذلك معرفة فضائل هذه الآية ودلالة ما تحمله من توحيد وتعظيم لله تعالى، خاصة في ما يتعلق بأعظم أسماء الله الحسنى ( الحيّ ) و ( القيّوم ). ويمكن النظر إلى توسط اسم الآية بين الآنية والمفتاح بشيء من التأويل الذي يُرجع الدلالة الأولى إلى حقبة تاريخية من حياة البدائيين قد تشير إلى تطور الإنسان القديم في سبيل الحياة، بينما تُكمل الثانية البعد الديني كجوهر للحضارة. وقد يدل المفتاح على ضرورة امتلاك الوسيلة المعرفية الأكثر نجاعة للولوج إلى الماضي وتعقيداته بوصفه أساساً للحاضر.

٣- يتسع نطاق التناص في مظهره الإفرادي لكلمات اصطلاحية لها طابع معرفيّ معلوم في حقلها العلمي أو الثقافي. وقد وردت حالتان في هذا الإطار: الأولى تحيل إلى فلسفة الوجوديّة، والثانية إلى علم الفيزياء، حيث نجد قول الشاعر(٢):

... يُغْريني
الوجوديون باستنزاف كلِّ هُنَيْهَةٍ
حريةً، وعدالةً ونبيذَ آلهةٍ.

يحيل مصطلح الوجوديين إلى صُلب الفلسفة الوجودية المعروفة، وإلى آباء هذه الفلسفة

(١) درويش، **الجدارية**، ص ١٠١.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٤٥.

الذين شاركوا في تأسيس مفاهيمها ومنظومتها الفكرية من أمثال: ( سرن كيركجور ) و ( نيتشه ) و( هيدجر ) و( سارتر ). والأخير تأثّر بالطريق الذي رسمه ( هيجل )[١]. وتُنسب هذه الفلسفة إلى مصطلح الوجود لاستغراقها في تأسيس منطلقات وجود الإنسان، حيث يعدّ وجود الظاهرة في ذاتها المسألة الفلسفية الأولى لدى هيدجر وسارتر. والوجود الذي يعنيه سارتر هو الوجود في المعرفة، أي أن الإنسان لا يوجد إلا من خلال المعرفة التي يكون بها واعياً[٢]. ويشير مصطلح الحرية والإرادة إلى عميق التفكير الوجودي، وتحريره للعقل الإنساني من قيود السوابق الدينية والظواهر المادية لدى هؤلاء الفلاسفة في غالبيتهم[٣].

أما قول الشاعر[٤]:

نسيْتُ ذراعيَّ، ساقيّ، والركبتين
وتُفَّاحةَ الجاذبيةْ
نسيْتُ وظيفةَ قلبي.

فإنه يشير إلى ما عُرف بالجاذبية في علم الطبيعة. ويختزل المصطلح قصة ( إسحاق نيوتن ) الشهيرة، حينما كان جالساً في حديقته، فلفت انتباهه سقوط تفاحة على الأرض. وقد أوصلته هذه الظاهرة إلى فكرة وجود قوى جاذبية بين كل الأجسام في الكون، ونتيجة لاكتشافه أصبحت مجموعة من الظواهر الكونية مفهومة في العصر الحديث مثل سقوط الأجسام الحرة على الأرض، والحركة المرئية للشمس والقمر وغير ذلك[٥].

٤ - يتوقف التناص مع المفردة على قوتها الإيحائية ومدى جذبها للتداعيات التي لا تزال تشير إلى خطاب محدد، على الرغم من أن الاعتماد على المفردات وحدها قد لا يمكّنا من رصد التداخل بين النصوص، لأن المفردة قبل التركيب لا يختص بها أحد دون آخر[٦]. ولكن هناك مفردات اكتسبت سمة خاصة من تاريخها العريق في خطابها، حتى يصح لنا القول إنها مفردات

---

(١) راجع كارس، جيمس ب.، **الموت والوجود – دراسة لتصور الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي**، ترجمة بدر الديب، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٧٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٤٧٤.

(٣) راجع الخولي، يمنى، **الوجودية الدينية – دراسة في فلسفة باول تيليش**، ط١، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١١.

(٤) **الجدارية**، ص ٦٦.

(٥) راجع أ. كيتا يجور ووسكي، ول. لانداو، **الفيزياء للجميع**، ترجمة بإشراف داود سليمان كرمي المنير، ط ١، دار مير للطباعة، موسكو، الاتحاد السوفيتي، ١٩٦٨، ص ١٧٩.

(٦) راجع عبد المطلب، محمد، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، ط١، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٧٠.

قرآنية حتى بعد تغيّر السياق وتغيّر الوظيفة النحوية يظل لها هذا الطابع[١]. فمثلاً مفردة الخلود تقع في سياق جديد خاص بالجدارية، وهو سياق مختلف عن أي سياق آخر وردت فيه سابقاً. وعلى الرغم من ذلك فإن دائرة معناها تمتد إلى السياق القرآني، وتنزع إلى استحضار دلالة الخلود الدائم الأبدي الذي لا يتحول، كما جاء في الآية الكريمة:

﴿ ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ ذَلِكَ يَوْمُ الْخُلُودِ ﴾ ( ق / ٣٤ ).

وقد رسّخت السياقات الكثيرة في القرآن[٢] هذا المعنى للمفردة، مما يجعل من الصعوبة قراءتها مجردة عن هذه الظلال، ويحتم على المتلقي استحضار ذلك حتى وإن جاء في قول الشاعر[٣]:

ساعدْني على ضجرِ الخلود، وكُنْ
رحيماً حين تجرحني، وتبزغُ من
شراييني الورودُ...

للدلالة على المفارقة الحادة والنزاع بين قدر الموت بوصفه قطعاً للحياة ونفياً لها، وعلى طموح الإنسان في البقاء. فالخلود بقي فكرة مثالية مستحيلة المنال، إلا بالانتقال الدلالي إلى عالم غيبي ينأى بها عن المفهوم المتداول بين الناس، ليربطها بالآخرة.

وفي سياق آخر تقوى العلاقة بين المفردة ومرجعها القرآني، بحيث تهدي المتلقي إلى الدلالة المنتجة سابقاً، كما في مفردتي " الطوفان " وقرينتها " السفينة "، فإنهما يدلان إلى السياق القرآني الخاص بسفينة نوح عليه السلام، وقصته مع قومه، والآية التي أجراها الله تعالى على يديه لتكون عبرةً للناس من بعده[٤]. وقد وردتا في الآيتين: ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ فَأَنْجَيْنَاهُ وَأَصْحَابَ السَّفِينَةِ وَجَعَلْنَاهَا آيَةً لِّلْعَالَمِينَ ﴾ ( العنكبوت / ١٤ – ١٥ ).

أما النص الشعري فقد وظّفهما لتمثّل مشهد الطوفان العظيم، وكأنه جارٍ أمام العيان[٥]:

---

(١) عبدالمطلب، محمد، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، ص ١٧٠.

(٢) وردت مفردة الخلود، أو مشتقاتها في سور عديدة مثل: محمد / ١٥، النساء / ١٤، الحشر / ١٧، والبقرة / ٢٥.

(٣) درويش، **الجدارية**، ص ٤٥.

(٤) الزحيلي، وهبة، **التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج**، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق، ١٩٩٨، ج٢٠، ص ٢٠٨.

(٥) درويش، **الجدارية**، ص ٤٨.

وأريد أن أحيا
فلي عَملٌ على ظهرِ السفينة. لا
لأُنقذ طائراً من جوعنا أو منْ
دُوارِ البحر، بل لأُشَاهِدَ الطُوفانَ
عن كثبٍ.

هكذا نرى منهج التناص الشعري في إيجاد علاقة حميمة بينه وبين المفردات ذات النسق الخاص، بحيث تمثل استدعاءً حراً للخطاب الذي تنتمي إليه، وتكون ذات دلالة خفيّة أو مباشرة على مرجعها القديم، وهي لا تحقق هذا المستوى الإبداعي إلاّ إذا ظلت مؤشراتها تحمل طبقات الدلالة التاريخية لها، وتحيلنا إلى خطاباتها المختلفة.

الثاني: التناصّ التركيبيّ: يمكن تمييز هذا النوع عن سابقه من خلال ما يقوم به من عملية انتخاب واعية لوحدة خطابية بعينها تقيم فوارق عديدة بينها وبين مجمل خطابها، وتقارب، في الوقت ذاته، بينها وبين السياق الشعري الذي ترد فيه، وهو ما يضفي على هذا التناص خصوصيّة، لأنه " يداخل بين وحدات دلالية بما يطرح إشكالية النسق على هذا السياق الهجين المتنوع زمنياً والمتعدد صوتياً "[(١)]. هذا النسق الجديد يُوصف بأنه فعالية إدماج وتوظيف[(٢)].

وقد شاعت في التناصّ التركيبيّ أنماط تنتمي إلى أجناس متنوعة من النصوص، مثل: النص الديني، والنص الشعري، والنص التاريخي والنص الصوفي الفلسفي، بالإضافة إلى النص الأسطوري، وما يثيره من إشكاليات انتسابه إلى الذاكرة الجماعية وثقافة المشافهة؛ وعلى الرغم من ذلك فإنه يمكن أن يعدّ نصاً تراثياً مكتملاً يُستدعى في الغالب بواسطة شخصياته أو أبطاله.

١ - القرآن الكريم: يعمد التناصّ في ما يبدو إلى تحويل المقتطفات القرآنية إلى صورة مشوشة، لكي تنسجم مع النص الشعري ومتطلباته الدلالية. ويكون ذلك باختيار وحدة أو أكثر من الخطاب القرآني، وتغيير بعضها وتحويرها وإخضاعها لاختبارات التركيب الشعري وشروطه، بحيث تظل حاملة شفرات لغوية منتمية لمرجعها الذي اُقتبستْ منه وتحوّلتْ عنه، دون إلغائه أو طمسه تماماً.

إن التحولات الطارئة على المقتبسات والتعديلات أمر لازم في التناص، حيث تدل على أن هذه المقتبسات قد أُعيدتْ صياغتها وتركيبها في عملية معقدة. يقول الشاعر مخاطباً الموت المترائي له[(٣)]:

(١) الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف**، ص ٣١٥.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٣١٥.
(٣) درويش، **الجدارية**، ص ٦٢.

لا تكن فظاً غليظَ

القلب! لن آتي لأسخر منك.

يبدو النهي هنا منصبّاً على حالتين معروفتين في طباع الإنسان السيء، كصورة من صور الانحطاط البشري في سوء الخُلُق، وخلوّ القلب من الرقة والرحمة والرأفة. هذه الصورة نتاج فعالية الاستعارة التي تؤدي دوراً تشخيصيّاً، فتنقل موضوع الموت من عالم المجردات إلى عالم المحسوسات الخاصّ بالآدميين الأحياء الذين يتمتعون بمشاعر فائقة، وقيم فاضلة، ولذلك كان الفظّ غليظ القلب مثاراً للآية القرآنية: ﴿ فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ اللّهِ لِنتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنتَ فَظّاً غَلِيظَ الْقَلْبِ لاَنفَضُّواْ مِنْ حَوْلِكَ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللّهِ إِنَّ اللّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ ﴾ (آل عمران / ١٥٩).

هاتان الصفتان نُفيتا عن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وأُكِّدَتْ خصاله السمحة من العفو والرحمة والشفقة، ولهذا وَجبَ ألاّ يكون غليظ القلب، بل يكون كثير الميل لإعانة الضعفاء وكثير التجاوز عن سيئاتهم والصفح عن زلاتهم(١). أما الآية القرآنية في قوله تعالى:

﴿ قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاء فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوِهَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِينَ أُوْتُواْ الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ وَمَا اللّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ ﴾ ( البقرة / ١٤٤ )، فإننا نراها مرجعاً لأسلوب الشاعر استمدّ منها جزءاً هاماً من تراكيبه، حيث يقول(٢):

كلّما يَمّمْتُ وجهي شطرَ آلهتي

هنالك، في بلاد الأرجوان...

وقد كرّر جزءاً من هذا التركيب المُعدّل في قوله(٣):

كلّما يمّمْتُ وجهي شطر أُولى

الأغنيات رأيت آثار القطاة على

الكلام.

فالتعديل طال جانباً كبيراً من المرجع الأساسي، حتى كاد أن يطمسه، لولا تحمّل المقتبسات بطبقات من الدلالة الأصلية في مرجعها، وقد تحوّلت إلى صورة جديدة تدل على خصوصية المقام

(١) راجع الرازي، الإمام فخرالدين محمد بن عمر بن الحسين ( ت ٦٠٤ هـ /١٢٠٧م)، **التفسير الكبير أو مفتاح الغيب**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠م، مجلد ٥، ج٩، ص٥٢.

(٢) درويش، **الجدارية**، ص ٧٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٧٩.

الشعري الذي يؤكد تباين الدلالة بين النص والقرآن كضرورة فنية للتناص. والشاعر هنا يركّز على النظر إلى الناحية في صورتي النصّين الشعريّين المثبتين. وتبدو آلية التناص قائمة على مبدأ التحويل والتعديل في أمثلة أخرى، منها قول الشاعر[1]:

وحكيمٌ على حافّةِ البئرِ
لا غيمةٌ في يدي
ولا أحدَ عَشرَ كوكباً
على معبدي
ضاق بي جَسَدي

تحولات التناص تستهدف وحدة الخطاب المرجعي، لتكون هي ذاتها المحور الشعري. فالنبي يوسف عليه السلام الذي ألقاه إخوته في أعماق الجبّ، يصبح هنا حكيماً على حافة البئر، خلوّاً من الرؤيا أو بدائلها، مجرداً من حالة التقديس؛ فصورة يوسف أو قصته بالأحرى، تبهت وتغدو في الظّل، بينما تتقدم صورة الحكيم البديل، وإن استدعى الآية الكريمة: ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ ﴾ ( يوسف / ٤ ).

ويقول الشاعر[2]:

... وَضَعوا على
التابوت سَبْعَ سنابل خضراءَ إنْ
وُجِدَتْ، وبعضَ شقائق النُعمان إنْ
وُجِدَتْ.

يستحضر قوله تعالى: ﴿ يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنُبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ ﴾ ( يوسف/٤٦ ). ويستحضر كذلك قوله تعالى: ﴿وَقَالَ لَهُمْ نِبِيُّهُمْ إِنَّ آيَةَ مُلْكِهِ أَن يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ﴾ (البقرة / ٢٤٨).

اقتطف من الآية الأولى تركيباً قرآنياً خاصاً برؤيا الملك التي عُرضت على يوسف عليه السلام لتأويلها، فكأن هذا التناص يوحي بنقل الدلالة إلى معنى الخصب والحصاد دون ضده، وخصّ العددَ سبعة محوراً لهذه القيمة الإنسانية، وهو العدد ذاته المسيطر على الآية. وقد تحوّلت الدلالة القرآنية إلى معنى يدور حول تقديس الميّت، وأضاف الشاعر إلى ذلك مفردة التابوت التي

(١) درويش، **الجدارية**، ص ٨٦.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٥٠.

تُسهم في الانتساب إلى عقيدة معينة، لأن التابوت أصلاً صندوق التوراة المقدّس، وقد كان آية وطمأنينة لأولئك القوم(١).

وعلى المنهج الشعري ذاته في تحويل المقتبسات نجد قول الشاعر(٢):

... سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صُمُود التين والزيتون في وجه
الزمان وجيشهِ.

وهو يثير تعلقه بتراكيب مخصوصة من القرآن الكريم. ولا شك أن تركيب ( البلد الحزين ) و (صمود التين والزيتون)، في حالة تحويل وتعديل للمرجع القرآني في قوله تعالى:﴿ وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ وَطُورِ سِينِينَ وَهَذَا الْبَلَدِ الأَمِينِ ﴾ ( التين / ١ - ٣ ).

وهذا تعديل يزيح بؤرة الدلالة من البلد الحرام ( مكة )، إلى بلد آخر يصفه بالحزين، بصرف النظر إذا كانت الإشارة تحيل إلى بلد الشاعر أم أي بلد آخر منكوب. ويتم كذلك إزاحة دلالة التقديس للتين والزيتون بتفسيراتها المتباينة والغنية، إلى دلالة جديدة توحي بصراعٍ ملحمي يتسع نطاقه ليكون صراعاً كونياً. وعلى الرغم من التأويل الإشاري الحرّ للتركيب، فإنه لا يُسلخ عن مرجعه القرآني وظلاله الوارفة.

٢- العهد القديم ( التوراة ): تبرز التوراة مرجعاً تناصيّاً بين متناصّات الجدارية من خلال سفر الجامعة على وجه الخصوص، مع إشارة يتيمة لنشيد الأنشاد مقترناً بذكر سليمان عليه السلام. وقد ذُكرا هذان السفران في نص شعري مكثّف الدلالة، يتجاوز مظهر ترصيع الخطاب بنمنمات مختلفة من النصوص المراجع، أو مجرد استعراضها، ليقيم رؤية متماسكة تضع الثنائيات أساساً لتشكيل نسق عام. وتتعمق هذه الثنائيات في أغوار النص الشعري الذي سنثبته بعد قليل، على هذا النحو المتقابل:

| الماضي | الحاضر |
|---|---|
| نشيد الأنشاد والجامعة | النص الشعري |
| الممالك القديمة | الواقع الجديد |

---

(١) مخلوف، الشيخ حسين، **كلمات القرآن: تفسير وبيان**، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ( د.ت )، ص٢٩، والشعراوي، الشيخ محمد متولي، **تفسير الشعراوي**، طبعة أخبار اليوم، قطاع الثقافة، القاهرة، ١٩٩١، مجلد ٨، ص ٥١٢٩.

(٢) درويش، **الجدارية**، ص ٤٩.

| | |
|---|---|
| ( الحرية ) | ( السجن ) |
| الجمع | المفرد |
| ( الأسماء ) | ( المتكلم ) |
| الغياب | الحضور |

يتجسّد الماضي في شخصية ( سليمان ) عليه السلام، وتُشير شواهد التناص إلى الدلالة المحورية التي تركّز على ضرورة تجاوز الماضي ومحاولة نسخه ونسيانه، في مقابل ذلك تتطاول دلالة الحاضر الكامنة في ( الظلمة الشاسعة )، وهي تنتمي للصوت المهيمن بواسطة ( ياء ) المتكلم المفرد الذي يقف نداً أو صنواً أو وريثاً لعهد سليمان الملك. ويؤدي الاستفهام دوراً فاعلاً في تمييز هذه الرؤية، بحيث يجعل سحابات الشك والريبة تضيّق الخناق حول جدوى حضور الماضي المستمد من مرجعي الجامعة ونشيد الأنشاد. وإذا كان الموتُ، وهو الحقيقة غير الزائفة، مرتبطاً بالحضور، فإن التلاشي يصيب الماضي الذي يغدو باهتاً كشيء في ذمة التاريخ المنسوخ. يقول الشاعر[١]:

" سليمانُ كانَ "...
فماذا سيفعل موتي بأسمائهم
هل يضيء الذّهَبْ
ظلمتي الشاسعةْ
أم نشيد الأناشيد
والجامعةْ ؟

نشيد الأنشاد هو سفر توراتيّ يُنسب لسليمان عليه السلام بنص صريح كما جاء في أوله: " نشيد الأنشاد الذي لسليمان "[٢]. يتلو ذلك كلام منسوب لسليمان نفسه ومحضيته ( شولميت )[٣]. وينسب سفر الجامعة للجامعة بن داود، وقد جاء تصريحه عن نفسه قائلاً: " أنا الجامعة كنت ملكاً على إسرائيل في أورشليم "[٤]. ويُفتتح سفرُه بتعريف الخطاب المقدس والشخصية على هذا النحو: " كلام الجامعة ابن داود الملك في أورشليم "[٥].

---

(١) درويش، **الجدارية**، ص ٩١.

(٢) **الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد**، إصدارات دار الكتاب المقدس في العالم العربي، ١٩٨٣، نشيد الأنشاد، الإصحاح الأول، ص ٩٨٥.

(٣) **المصدر السابق**، ص٩٨٥.

(٤) **العهد القديم، سفر الجامعة**، الإصحاح الأول، ص ٩٧٢.

(٥) **المصدر السابق**، الإصحاح الأول، ص ٩٧٢. كذا في الأصل، ولم نتدخل في أي نص أثبتناه.

ويُؤَسَّسُ خطابُ الجامعة على منظور ينتج دلالة بطلان الحياة وزيفها ونفي الحقيقة عن الموجودات والأشياء على وجه الأرض، حيث يمثل دال ( الباطل ) بنية نَسقيّة في هذا السفر. وقد بُدِئ بعد الكشف عن هوية الكلام وصاحبه بالقول: " باطلُ الأباطيل قال الجامعة. باطل الأباطيل الكلُ باطلٌ "(١). وبالمقابل تشكل هذه الوحدة الخطابية التوراتية باقة من العلاقات وبنية أساسية في جدارية درويش، وقد انتشرت في أكثر من موقع على النحو الآتي:

١. ( كلّ شيء باطلٌ، فاغنمْ
حياتَك مثلما هي برهة حُبلى بسائلها،
دمِ العشب المقطّر. عشْ ليومك لا
لحلمك. كلُّ شيء زائلٌ. فاحذرْ
غداً وعشِ الحياةَ الآن في امرأةٍ
تحبُّك. عِشْ لجسمك لا لوهمِكَ... )(٢)

٢. باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ(٣)
كلُّ شيء على البسيطة زائلْ

٣. باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ(٤)
كل شيء على البسيطة زائلْ

٤. باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ(٥)
كل شيء على البسيطة زائلْ

يقام التناص في هذه السياقات الشعرية على مقتبسات من سفر الجامعة، مرتكزاً على وحدة بنائية شكلت نسقاً في خطاب الجامعة الذي أسّس حكمته الخاصة من تأمله كل الأشياء تحت الشمس، فأوجز قوله: " وجّهْتُ قلبي للسؤال والتفتيش عن كل عمل تحت السموات... رأيْتُ كلَّ الأعمال التي عُمِلَتْ تحتَ الشمس فإذا الكلُّ باطلٌ وقبضُ الريح... "(٦). وقد وردت وحدات شبيهة

(١) **العهد القديم، سفر الجامعة**، الإصحاح الأول، ص ٩٧٢.
(٢) درويش، **الجدارية**، ص ٨٤.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٨٧.
(٤) **المصدر السابق**، ص ٨٨.
(٥) **المصدر السابق**، ص ٩١.
(٦) **العهد القديم، سفر الجامعة**، الإصحاح الأول، ص ٩٧٢.

بهذا الخطاب في الأصحاح الثاني والثالث والرابع من السفر المذكور[١]، بالإضافة إلى ما أثبتناه في السطور القليلة الماضية.

والأداء الشعري الأساسي الذي نهتم به يتمثل في طريقة تحولات هذه المقتبسات في نطاقها الحيويّ التناصيّ، فتتجاوز مدلولات خطابها المرجعي، وتصطحبه معها لتحوّله إلى رؤية جديدة تمتاز بعدم إبطالها لمؤشّرات الأبنية اللغوية للخطاب السابق تماماً. كما نرى التباين والاختلاف ضرورة للرؤية الشعرية التي تحوّل الدلالة المنغلقة على التشاؤم في خطاب الجامعة، إلى انفتاح يجعل من السابق ذريعة ملحّة للنهل من الحياة في أبهى صورها، وأشهى رغائبها، وأجمل مفاتنها دون الالتفات لما يؤول إليه الغد من نقمة زوال المتعة، مادامت سنن الطبيعة تدل بقوة على الفناء وتلاشي الأشياء وبهتان الشباب.

وقد حمل الشاهد الثاني من المتناصات رؤية متفوقة لفكرة الخلود، وسبل تحقيقها، كما تتجلى في التكاثر والتناسل، وهو ما يجعل الحُلم أقرب إلى الفطرة الإنسانية الأولى، فتكون هزيمة الزمن بإصرار الأسلاف على التناسل ليمثل الأخلاف لهم امتداداً، ويحملوا بصمتهم. إن دال (الباطل)، وهو يشكل بنية لغوية مهيمنة، يرسّخ مدلولات الضياع والخسران تارة، ومناقضة الحقيقة تارة أخرى، بل الإتيان بالكذب والإفك والزيف[٢]، ويقترن هذا الدال بدال ( الزائل ) في محاولة لجعل الدالين متشاكلين ومتكاملين في أداء الرؤية الشعرية، على الرغم من تباين المعنيين واختلافهما في المستوى المعجمي، إذ نجد المادة اللغوية لمفردة (زَوَلَ) تحوم حول معنى التحوّل والتغيّر والانصراف من حال إلى أخرى. وزائل بمعنى منقضٍ ومفارق لحاله الأولى[٣]. ويُنظر إلى طبيعة النص الشعري على أساس التعبير الحقيقي والمجازي بجوار الأصل اللغوي لكلا المفردتين القرينتين المتلازمتين في التناص، وفي ضوء التركيب الشعري الذي يجمع أو يقارب بينهما في السياق، ويقوم بعضه في آخر الشاهد الأول على الجمع المطلق كما أقرّه العلماء[٤]، وهو أحد وجوه معاني ( أو ) العاطفة التي تخرج عن معنى التخيير بين أمرين إلى الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه، على أساس اشتراكهما في معنى محدد يضمهما التركيب الشعري ليحقق شرط مناسبة المعنى بينهما والفائدة حتى لا يمكن تقدير معنى مفردة ( باطل ) بوصفها معطوفاً عليه،

---

(١) **العهد القديم، سفر الجامعة**، ص ٩٧٣، ص ٩٧٥، ص ٩٧٦ بالترتيب المذكور للإصحاحات.

(٢) ابن منظور، **لسان العرب**، المجلد ١١، ص ٥٦.

(٣) **المصدر السابق**، المجلد ١١، ص ٣١٤ – ٣١٧ مادة ( زول ).

(٤) راجع ابن هشام الأنصاري، عبد الله بن يوسف ( ت ٧٦١ هـ/١٢٦٢م )، **مغني اللبيب عن كتاب الأعاريب**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ١٩٩٢. ج ١، ص ٧٥. وراجع ص ٧٤ – ٨٥.

بمعزل عن مفردة (زائل) بوصفها معطوفاً.

أما تكرار الجملتين الشعريتين: "كل شيء على البسيطة زائلْ" و "باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ"، كما وردتا في الشواهد السابقة، فقد جاء – في ما يبدو – لتوكيد المعنى وتقويته، بل لبعثه وبثّه في كل مرة من جديد، وإثارة اهتمام النفوس به. وقد يكون داعي التوكيد الناتج عن التكرار، هو رغبة المتكلم في تقوية معاني الكلام عند المخاطب وإثباته في نفسه، وإن كان غيرَ مُنكِرٍ له[1]. ويهدف التوكيد في بعض دلالاته إلى إظهار معتقد النفس وإبرازه، لتزداد النفس يقيناً، لأن مقامها يقتضي ذلك[2]؛ فزوال الدنيا وانقضاؤها أمر يعرفه العاقل لشواهده الكثيرة في الغابرين واللاحقين، ولكن تذكّره يثقل على النفس ويهزها هزاً عنيفاً ويروّعها؛ فتحاول تناسي الحقيقة، حتى يقرع المسامع قولٌ يكرره صاحبه لإثبات ما هو ثابت غير منكور، ولكنه تنوسِي.

وقد عُرف التكرار سنة بلاغية من سنن كلام العرب، وكما كانت عاداتهم في التكرار والإطناب، كانت في الاقتصاد والإيجاز[3].

ويقول الشاعر[4]:

للولادةِ وقتٌ
وللموتِ وقتٌ
وللصمتِ وَقْتٌ
وللنُّطقِ وَقْتٌ
وللحربِ وَقْتٌ
وللصُّلحِ وَقْتٌ
وللوقتِ وَقْتٌ
ولا شيءَ يبقى على حالهِ...
كلُّ نَهْرٍ سيشربُه البحرُ
والبحرُ ليس بملآن،
لا شيءَ يبقى على حالهِ

(١) أبو موسى، محمد، **خصائص التراكيب – دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني**، ط ٢، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٦٠. وراجع ص ٦١ – ٦٢.

(٢) أبو موسى، محمد، **خصائص التراكيب**، ص ٦٢.

(٣) الكرماني، محمود بن حمزة، **أسرار التكرار في القرآن**، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، ط٢، دار الاعتصام، السعودية، جدة، ١٩٧٦، ص ٢١٣.

(٤) درويش، **الجدارية**، ص ٩٠.

كلُّ حيّ يسيرُ إلى الموت
والموت ليس بملآن...

يعيد النص الشعري إنتاج خطاب الجامعة أو جزءاً منه، كما ورد في نصه الأصلي[١]: " لكل شيء زمان. ولكلّ أمر تحت السموات وقتٌ، للولادةِ وقتٌ وللموت وقتٌ، للغرْسِ وقتٌ ولقلع المغْرُوسِ وقتٌ. للقتل وقتٌ، وللشّفاءِ وقتٌ. للهدم وقتٌ وللبناءِ وقتٌ... ". النصف الأخير من المقطع مقتبس من الأصحاح الأول[٢]: "كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملآن. إلى المكان الذي جرت منه الأنهار إلى هناك تذهب راجعةً".

يتكون التناصّ في المقطع عبر ظاهرة الثنائيات ومبدأ التحوّل، حيث تتجسّد المدلولات في المتقابلات والتضاد، لتعني شمول الحالات جميعاً، وطغيان فكرة الزمن المطلق متمثلاً في الموت أو الفناء. ولعل ذلك هو الذي جعل مركز الدلالة يطابق بين " البحر " و " الموت " في صورة نادرة ومثيرة، تشير إلى تحويل المعنويات إلى هيئات محسوسة تقرّب معنى الموت المجرد إلى الأذهان، بتصويره مكاناً مطلقاً لا حدود له، وكأنه لا يمتلئ ويطلب المزيد في كل مرة. إن حركة الثنائيات تتناوب في لحظات كاشفة للحقائق، مثلما يتجسد ذلك في دوال: الولادة وما تعنيه من تجاوز للموت، والموت وما يعنيه من غياب فيزيقي للأحياء، والصمت والنطق بدلالتهما على السكون والحركة، والحرب والسلام بدلالتهما المعروفة على الموت والحياة. وتبادل هذه المدلولات يعني تقابل كل مفردة بالضرورة مع مضادها، حتى تنتفي صفة الثبات المطلق والحركة المطلقة عن الأشياء.

ويحاول الشاعر في مثال آخر إعادة اكتشاف التجربة الإنسانية المريرة في رؤية الجامعة، من خلال علاقة الثيمات الرئيسية في الخطاب، مثل: العلم والجهل، والعلم والحزن. يقول الشاعر[٣]:

عِشْتُ كما لم يعشْ شاعرٌ
ملكاً وحكيماً...
هَرِمْتُ، سَئِمْتُ من المجدِ
لاشيء ينقصني
ألهذا إذاً
كلما ازداد علمي

---

(١) **العهد القديم، سفر الجامعة**، الإصحاح الثالث، ص ٩٧٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٩٧٢.

(٣) درويش، **الجدارية**، ص ٨٩.

تعاظم همّي؟
فما أورشليم وما العرش؟
لا شيءَ يبقى على حالهِ.

قد نلحظ في هذا المقطع نواة لتكوين قناع لشخصية الجامعة، واستحضاره ملكاً على أورشليم، وحكيماً في عصره. ولكن تحولات الخطاب تُبنى على أساس مبدأ تعضيد الدلالة وترسيخ المعنى الشعري عن طريق هذا النوع من الاستدعاء، ومرجعه الأساسي هو خطاب الجامعة في قوله: " وقد رأى قلبي كثيراً من الحكمة والمعرفة ووجّهْتُ قلبي لمعرفة الحماقة والجهل. فعرفت أن هذا أيضاً قبضُ الريح. لأنّ في كثرة الحكمة كثرةُ الغمّ والذي يزيد عِلماً يزيدُ حزناً "(١). وبغض النظر عن تداخل الأداء الشعري بين ملامح القناع وآلية التناص وما بينهما من تواشج وتلاقٍ، فإن إحدى غايات تكوين التناص ومبرراته الجمالية تبدو في تبئير الدلالة الشعرية حول ثيمة ( الموت ) التي تبدو أنها تتحكم في استحضار هذا النوع من الخطاب بغرض المؤازرة والنفي معاً.

٣- العهد الجديد: يشكل التناص مكوناته من مختلف النصوص القديمة، والعهد الجديد مثل العهد القديم لم يزلْ محط اهتمام الشاعر وغيره من الشعراء. ولعل ما يتضمنه هذا المصدر الديني من خوارق مدهشة، وآيات معجزة يحفّز قدرات الشعراء ونوازعهم لتوظيفها وفقاً لرؤاهم المعاصرة.

يقول شاعرنا(٢):

أَعلى من الأَغوار كانتْ حكمتي
إذْ قلتُ للشيطان: لا. لا تَمْتَحِنِّي!
لا تَضَعْني في الثُّنائيات...

والتجريب في المسيحية حسب نصوص إنجيل متّى، أحد المعتقدات الأساسية في هذه الديانة، والتناص هنا يقلب الدلالة المرجعية ويحوّلها إلى طابع إنساني لا وجود للخوارق فيه؛ فالنهي ينصبّ على الخروج من اختبار التجريب حتى لا يكون الإنسان بمثابة إله. وقد جاء ما نصّه(٣): " ثُمّ أُصْعِدَ إلى البريّة من الرُّوح ليُجَرَّب من إبليسَ. فبعدما صامَ أربعين نهاراً وأربعين ليلةً جاع أخيراً. فتقدَّم إليه المجرِّب وقال له إن كنتَ ابنَ الله فقل أن تصير هذه الحجارة خبزاً. فأجاب وقال مكتوب ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان... قال له يسوع مكتوب أيضاً لا تجرِّب الرّبَّ إلهَك ".

(١) **العهد القديم، سفر الجامعة**، الإصحاح الأول، ص ٩٧٣.
(٢) درويش، **الجدارية**، ص ٤٢ – ٤٣.
(٣) **العهد الجديد، إنجيل متّى**، الإصحاح الرابع، ص ٦ ج.

يقول درويش(١):

ولي السكينةُ. حبةُ القمح الصغيرةُ
سوف تكفينا، أنا وأخي العدوّ،
فساعتي لم تأتِ بَعْدُ. ولم يَحِنْ
وقتُ الحصاد. عليَّ أن ألجَ الغيابَ
وأن أصدّقَ أوّلاً قلبي واتبعَهُ إلى
قانا الجليل. وساعتي لم تأتِ بَعْدُ.

يقوم التناصّ على اقتطاف وحدة من خطاب العهد الجديد وتكييفها شعرياً في سياق ينتج دلالة جديدة تؤسس قيم المحبة والسلام، وتؤكد المؤاخاة الإنسانية، وتستشرف آفاق المستقبل المتأمّل لتحقيق مجتمع مثالي. جاء في إنجيل يوحنّا(٢): " وفي اليوم الثالث كان عرسٌ في قانا الجليل وكانت أمُّ يسوع هناك. ودُعِيَ أيضاً يسوع وتلاميذُه إلى العرس. ولما فَرَغتِ الخمرُ قالت أمُّ يسوع له ليس لهم خمر. قال لها يسوع مالي ولكِ يا امرأة. لم تأتِ ساعتي بَعْدُ ".

ويبدو أن التناص بإجراءاته العميقة يقوم بتفكيك الخطاب القديم، وإدخاله في بنية النص الشعري، حيث تتمخض دلالاته عن رؤية الشاعر التي تُبقي على علاقة فنية بالخطاب الأصلي ومكوناته اللغوية والتركيبية.

يقول الشاعر(٣):

ومثلما سار المسيح على البحيرة...
سرْتُ في رؤيايَ. لكنّي نزلْتُ عن
الصليب لأنني أخشى العُلوَّ ولا
أبشِّرُ بالقيامة.

نراه يحيل إلى وحدات عدّة تنتمي إلى خطاب إنجيل متّى. الأولى خاصة بمعجزة المشي على الماء، حيث جاء في ذلك(٤): " مضى إليهم يسوع ماشياً على البحر. فلما أبصره التلاميذُ ماشياً على البحر اضطربوا قائلين إنه خيالٌ ". والثانية تتضمن قول الذين صلبوا المسيح(٥): " إن كنتَ ابن

(١) درويش، **الجدارية**، ص ٤٣.
(٢) **العهد الجديد، إنجيل يوحنّا**، الإصحاح الثاني، ص ١٤٧ ج.
(٣) درويش، **الجدارية**، ص١٠٠، وجاء هذا النص في ص ٩٢.
(٤) **العهد القديم، إنجيل متّى**، الإصحاح الرابع عشر، ص ٢٧ ج.
(٥) **إنجيل متّى**، الإصحاح السابع والعشرون، ص ٥٣ ج.

الله فانزلْ عن الصليب ". والثالثة تشير إلى قول المسيح نفسه عن قيامته[١]: " قال وهو حيّ: إني بعد ثلاثة أيام أقومُ ".

أما دلالة التناص فتشير إلى مبدأ التخالف مع المرجع بالضرورة للاختلاف بين جنسي الخطاب، وتحويل المدلولات إلى رؤية خاصة بالشاعر تنفي المعجزة وتنقلها لتحققها على مستوى الحلم الشعري!.

٤ - الأسطورة: يدلّ التناصّ الأسطوري على أنه ذو طابع مختلف عن أنواع الخطاب الأخرى؛ لأنه يتمظهر بواسطة استدعاء الشخصية الأسطورية التي يعدّ توظيفها بمثابة استحضار نص الأسطورة ذاتها، أو جزء منها. وعلى الرغم من قلة ما ورد من التناصّ مع الأسطورة، فإن الخطاب الخاص بها متنوع، من حيثُ اشتماله على الأسطورة البابلية متمثلة في ملحمة ( كلكامش )، والأسطورة اليونانية ممثلة في ملحمة (الأوذيسة) لـ ( هوميروس )، والأسطورة الكنعانية متمثلة في ( عنات ).

وقد جاء التناصّ مع ملحمة كلكامش استثارةً للسؤال الأزلي عن إشكالية مصير الوجود الإنساني، كما طُرحت عبر شخصية ( كلكامش ) ملك أوروك، ونظيره أو صديقه ( أنكيدو ) الذي كان موته مثاراً لتفكير الملك في سر الخلود، ورحلته إلى ( أوتونابيشتوم ) للحصول على نبتة تجدّد الشباب، وضياع تلك النبتة ورجوعه إلى مدينته صفر اليدين[٢].

يقول الشاعر[٣]:

لا بد لي من حلِّ هذا
اللغز أنكيدو
...
...
ظلمتُك حينما قاومت فيك الوحشَ
بامرأة سقتْك حليبَها، فأنِستَ...
واستسلمْتَ للبشريّ. أنكيدو ترفّقْ
بي وعُدْ من حيثُ مُتَّ، لعلنا
نجد الجواب، فَمَنْ أنا وحدي؟

(١) **إنجيل متى**، الإصحاح السابع والعشرون، ص ٥٤ ج. وهناك تناص مع العشاء المبارك في قصيدة الشاعر، ص ٢١.

(٢) راجع **ملحمة كلكامش**، ترجمها عن الأكدية وعلق عليها: سامي سعيد الأحمد، ط١، دار الجيل، بيروت، دار التربية، بغداد، ١٩٨٤، ص ٢٥ – ٣٠.

(٣) درويش، **الجدارية**، ص ٨٢ – ٨٤.

أسلوب الخطاب في المقطع يوحي بتقمّص الصوت الشعري لصوت كلكامش الغائب الحاضر، بحيث يتخذ شكل التسريد الشعري لقصة ( أنكيدو ) أو جوهرها الرمزيّ، إذ يمثل هذا البطل الأسطوري الفطرة البشرية الأولى، أو البدائي الأول قبل اكتشافه الحياة المدنية القديمة. والشاعر يستمد خطابه من النص الأسطوري في روايته الأكدية التي كشفت عن علاقة ( كلكامش ) بأنكيدو وما كان بين الإنسان المتوحش أنكيدو والمرأة الفاتنة اللعوب التي أغوته وظلت معه ستة أيام وأقنعته بالذهاب إلى مدينة ( أوروك )، حيث تعلّم فيها عادة الناس وحياة المدينة[١].

وجاء استدعاء الإلهة ( عنات ) في موضعين من الجدارية، نكتفي بذكر أحدهما، حيث يقول الشاعر[٢]:

فغنّي يا إلهتي الأثيرةَ، ياعناةُ،
قصيدتي الأولى عن التكوين ثانيةً...
فقد يجدُ الرُّواةُ شهادةَ الميلاد
للصفصاف في حجرٍ خريفيّ.

يحيل المقطع إحالة جليّة إلى أسطورة عنات، وهي إلهة تمثل في المثيولوجيا الكنعانية إلهة الخصب والزراعة، وتمثل أيضاً الاتحادات الثابتة بين الجنسين[٣]. وعلى الرغم من تأسيس رؤية الشاعر على البعد الأسطوري لهذه الشخصية كما وردت في الأساطير الكنعانية، فإنه قد انشغل بفكرة البدايات الأولى لتكوين الحياة في رحم التاريخ الأسطوري، وقضية الوجود على مستوى فكرة الإخصاب والتكاثر، وزاوجَ بين ذلك، وبين القصيدة بجعلها أغنية مقدسة تسجل بدايات الحياة، وهو ما يلفت الانتباه إلى الأسطورة بوصفها سجلاً شفاهياً للمقدّس وللشعائر التي كانت تمارس في المعابد عند البدائيين.

أما التناص مع ( الأوذيسة )، فقد كان بطريقة مختلفة، أي عبر الإشارة إلى الموقف الإنساني المتعلق بـ ( أوذيسيوس ) أو ( أوليس ) المحارب الفذّ والبطل الأسطوري الخارق، والإشارة إلى موقف زوجته الوفية ( بينيلوب ) التي انتظرت عودته من تيهه في البحار والجزر المخيفة، بعد الانتصار في حرب طروادة المشهورة في القصص الميثولوجية القديمة[٤]. يقول

(١) راجع **ملحمة كلكامش**، ص ٢٦ – ٢٧.

(٢) درويش، **الجدارية**، ص ٤٦، والموضع الثاني ص ٤٦ أيضاً.

(٣) **اللآلئ من النصوص الكنعانية**، ترجمة، هـ. ي. ديل ميديكو، نقلها إلى العربية، مفيد عرنوق، ط٢، دار أمواج للطباعة، بيروت، ١٩٨٩، ص ٤٨. وراجع ص ٦٢.

(٤) راجع حاتم، عماد، **أساطير اليونان**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٨م، ص ٥٩٢ – ٦٠٩.

الشاعر[١]:

وعلّمني الشعرَ / مَنْ غزلتْ قميصَ
الصوف وانتظرتْ أمام البابِ
أَوْلَى بالحديث عن المدى، وبخيبة
الأمل: المحاربُ لم يعدْ. أو
لن يعودَ.

هكذا نرى أن التناص اكتفى بالتلميح دون التصريح، إلى مواقف إنسانية فذّة دون ذكر أسماء أو شخصيات.

ولعلنا في الختام نستطيع القول إن درويش تمكّن – كعادته – من فتح آفاق قصيدته الملحمية على أعماق الموروث الثقافي المتنوع بخطاباته الفذّة، وعلى الخطابات الدينية، حتى غدت (الجدارية ) حديقة غنّاء ذات أصوات عديدة لا تخرج إلا من حنجرته. ويبدو أن التناصّ يهدف أساساً إلى تكوين نسيج شعري جمالي يكون فسيفساء شعرية ذات منمنمات منصهرة في قصيدة النص الجامع.

(١) درويش، **الجدارية**، ص ١٠٠.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

# الصراع بين الحياة والموت في شعر أبي فراس الحمداني

**د. صالح علي سليم الشتيوي ***

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٩/٢٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٤/٢

## ملخّص

يكشف هذا البحث عن قضية الصراع بين الحياة والموت في شعر أبي فراس الحمداني، ذلك أن لثنائية الحياة والموت دورا بارزا في الخطاب الشعري عنده، فقد أهمه الموت، وأثار مخاوفه وقلقه، فراح يسعى إلى إثبات الذات ورسوخها.

وقد كان أبو فراس يشعر بتحولات الزمن، :كالشيب والأطلال، فربطها بفلسفة الحياة والموت، كما بدا الحب لديه رمزا للحياة والخصب، أما الحمام والجبال، فقد اتخذها رموزا كبرى للخلود والبقاء في شعره.

**الكلمات الدالة**: أبو فراس، حياة، موت.

## Abstract

**The struggle between life and death in Abi Firas Al-Hamdani's poetry.**

**Dr. Saleh Ali Saleem Al-Shtaiwi**

This paper reveals the question of the struggle between life and death in Abi Firas Al-Hamdani's poems as they play a prominent role in his poetic discourse. Upset by death that unleashed fears, Al-Hamdani started seeking self-assertion Abu Firas was aware of change through time as seen in ruins and hair going grey. He connected these changes with the philosophy of life and death. Love also seemed to him to be symbolic of life and fertility. As for pigeons and mountains, he used them as great symbols of immortality and survival in his poetry.

**Key Words:** Abu Firas, Life, Death.

---

* قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية، الأردن.

**مقدمة:**

شغلت قضية الصراع بين الحياة والموت الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي حتى عصرنا هذا، فاستأثرت باهتمامهم، وحركت عقولهم ووجدانهم، كما احتلت مساحة كبيرة من أشعارهم، وهي قضية أشار إليها الذكر الحكيم، حين قال سبحانه وتعالى: ﴿الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا وهو العزيز الغفور﴾[1]. وقال: ﴿أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة﴾[2]، وقال: ﴿ثم إنكم بعد ذلك لميتون﴾[3]

وقد ظل هاجس الموت وسر الحياة والخلود يهيمن على تفكير الإنسان في كل زمان ومكان، ونقل لنا فلاسفة اليونان صورا عن مجتمعهم، فعمر الدنيا عند أفلاطون قصير جدا أقصر من أن تطاع فيه الأحقاد [4].

فإشكالية الحياة والموت من المسائل الإنسانية المعقدة التي أرقت الإنسان، وأثارت مخاوفة، ولا غرو، "فليس أقسى على الموجود الذي يملك الحرية، ويحن إلى الأبدية، وينزع نحو اللانهائية، من أن يشعر بأن لحريته حدودا، وأن الزمان ينشب أظفار الفناء في عنقه، وأن التناهي هو نسيج وجوده"[5] ، إلى جانب أن حتمية الموت مع عدم معرفة وقته جزء من إشكالية الموت، يقول عبد الرحمن بدوي عن الموت:"إنه إمكانية معلقة، إن صح هذا التعبير، بمعنى أنه لابد أن يقع يوما ما. هذا يقيني لا سبيل مطلقا إلى الشك فيه، ولكنني من ناحية أخرى في جهل مطلق فيما يتعلق بالزمان الذي سيقع فيه"[6]

والحقيقة أن "معظم الناس يتجاهلون قضية الموت، ولكن هذا لا يعني أنها ليست مهمة، وأنها ليست قائمة، بل إنهم يتهربون من مواجهتها، ولا يفطنون إليها، إلا في غمرة الهم الذي هو تربة خصبة لمثل هذه الخواطر الحالكة"[7]

ومن الجدير ذكره أن قضية الخلود قد "شغلت اهتمام البشر منذ القدم، فوقف الإنسان باحثا

---

(١) **سورة تبارك**، الآية، ٢.

(٢) **سورة النساء**، الآية، ٧٨.

(٣) **سورة المؤمنون**، الآية ١٥.

(٤) التوحيدي، أبو حيان، (ت ٤١٤هـ / ١٠٢٣م) **رسالة الصداقة والصديق**، تحقيق إبراهيم الكيلاني، ط٢، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٦، ص ١٨٤، وانظر الشيخ عيسى، هشام فاضل محمود، **الحياة والموت في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجريين**، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة بغداد، ١٩٨٤، ص ١١.

(٥) إبراهيم، زكريا، **مشكلة الإنسان**، مكتبة مصر - الفجالة، ص ٧١.

(٦) بدوي، عبدالرحمن، **الموت والعبقرية**، ط٢ ملتزم النشر والطبع، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٢، ص٦.

(٧) شاهين، سمير الحاج، **لحظة الأبدية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ٢٧٧.

بحيرة عن سر الحياة والموت، مع يقينه أن الموت عاقبة الجميع، وأنه النهاية التي لابد منها، ومع ذلك ظل ردحا طويلا من الزمن ينشد الخلود بشتى صوره..." (١)

فالصراع بين الحياة والموت من المشكلات الكبرى التي أقضت مضجع الشعراء العرب واستأثرت باهتمامهم، ولعل من هؤلاء الشعراء العباسيين الذين شغلتهم هذه الثنائية: أبا فراس الحمداني.

ويمكن أن ندرس مظاهر الصراع بين الحياة والموت في شعره من خلال العناصر التالية:

أولا: الموت وحتمية وقوعه.

ثانيا: الحرص على الحياة وكيفية الرد على الموت.

ثالثا: العلاقة بين الحب والموت والحياة.

رابعا: الشباب والشيب والهرم.

خامسا: رموزه الشعرية: الحمام - الجبل - الطلل - الزمن.

**أولا: الموت وحتمية وقوعه:**

لقد تبدى هاجس الموت في شعره، من ذلك قوله (٢):

| | |
|---|---|
| أما يَردعُ الموتُ أهلَ النُّهى | ويمنعُ عن غيِّهِ من غَوى |
| فيا لاهياً آمناً والحِمامُ | إليه سريعٌ قريبُ المَدى |
| إذا ما مررتَ بأهلِ القبورِ | تيقَّنتَ أنكَ منهمْ غدا |
| وأن العزيزَ بها والذليلَ | سواءٌ إذا أُسلما للبِلى |
| غريبينِ مالهما مؤنسٌ | وحيدينِ تحتَ طِباقِ الثرى |
| فلا أملٌ غيرُ عفوِ الإلهِ | ولا عملٌ غيرُ ما قد مضى |

فالموت - وفق رؤية الشاعر - كفيل بإبعاد الإنسان عن الغواية والضلال، فالشاعر يخاطب الأنا، هنا، محاولا الكشف عن أزمتها الداخلية في الخوف من الموت الذي لا مفر منه ولا مهرب، إلى جانب أن التوجه إليه سبحانه بطلب الاستغفار والرحمة يمثل حالة المسلم الذي يستشعر الخوف من الله، فيرجو المغفرة في الآخرة.

ويبدو أن الصورة في الأبيات السابقة امتصها الشاعر من حياته الخاصة، حياة الأسر في

---

(١) الدليمي، عبد الرزاق محمود، **هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١، ص١١.

(٢) الحمداني، أبو فراس، (ت ٣٥٧هـ / ٩٦٨م)، **الديوان**، تحقيق سامي الدهان، بيروت، ١٩٤٤، ص ٦-٧.

بلاد الروم، فقد عاش غريبا منقطعا عن الأهل والأحبة، تتنازعه عوامل الوحدة والفراق، بعد أن كان فارسا عزيزا في ربوع "حلب" وغيرها من البلدان الشامية، ولعلنا لا نتكلف في هذا التأويل، "فالشاعر حين يبني عمله الفني يختار من مخزونه الفكري والنفسي الصور المناسبة التي لا تأخذ طابعها الخاص ومعناها الوجداني والشعري إلا داخل الإيقاع العام للقصيدة"(١).

ويقر الشاعر بأن الموت حتمي والإنسان غير مخلد في هذه الحياة الدنيا، يقول (٢):

لا أصحَبُ الخوفَ ولا أرافقُهْ          والموتُ حتمٌ، كلُّ حيٍّ ذائقُهْ

إن الصحبة تدل على الملازمة، والشاعر، هنا، يأبى الخوف ظاهرا، لكننا إذا استبطنا البيت السابق، فإننا نجد أن الإحساس بالخوف من الموت هو الذي يستبد به.

ومن الواضح أن الشاعر يستضيف العبارة في الشطر الثاني - من النص القرآني في قوله تعالى: ﴿كل نفس ذائقة الموت﴾ (٣)، لأنها جاءت منسجمة مع السياق، وملتحمة فيه.

ويوجه أبو فراس خطابه إلى ابنته، فيقول (٤):

أبُنيّتي لا تحزني          كلُّ الأنامِ إلى ذهابِ
نوحي عليَّ بحسرةٍ          من خلفِ سترِكِ والحجابِ

فالشاعر تخامره هواجس الموت، فأخذ يتوجه بالخطاب إلى ابنته التي يطلب منها عدم الحزن تارة، والنواح تارة أخرى.

وتستوقف القارئ لفظة "أبنيتي"، فهي توحي لنا بأنها صغيرة لا تقوى على احتمال الأحزان وفقدان الأب، مما يضاعف من أحزان الشاعر وآلامه، ومن هنا، سيطر ضمير المخاطب على الخطاب الشعري، مما يكشف عن اهتمام الشاعر بابنته، وانشغاله بها.

ويعزي الشاعر سيف الدولة الحمداني عن أخته الصغرى، فيقول (٥):

قولا لهذا السيدِ الماجدِ          قولَ حزينٍ مثلِهِ فاقدِ:

---

(١) حمدان، ابتسام احمد، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، مراجعة وتدقيق احمد عبدالله فرهود، ط١، دار القلم العربي، دمشق، ١٩٩٧، ص١٢١.

(٢) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص٢٦٥.

(٣) **سورة آل عمران**، الآية، ١٨٥.

(٤) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص٤٧، يقال: إن أبا فراس أصبح يوم مقتله حزينا كئيبا، وكان قد قلق تلك الليلة قلقا عظيما، فرأته ابنته فأحزنها الأمر وبكت، ثم أنشأ يقول ورجله في الركاب كالذي ينعي نفسه.

(٥) **المصدر السابق**، ص ٧١.

هيهاتَ ما في الناسِ من خالدِ | لابدَّ من فقدٍ ومن فاقدِ

يركز الشاعر على فكرة الصراع بين الحياة / الموت، فالخاتمة الطبيعية لبني البشر هي الموت، وهي فكرة عميقة ومهمة، أضف إلى ذلك أن اسم الفعل الماضي: "هيهات" جاء ملائماً للسياق، ذلك أنه يجسد استحالة الحياة الدائمة وبُعدها، فضلاً عن استخدام صيغة المثنى: "قولا" ولعل الشاعر لجأ إليها، لإضفاء جو الأمن والأنس على سيف الدولة الذي يواجه موقف الوحدة التي تنهشه بعد وفاة أخته، ذلك أن وجود الاثنين بجانب المُخَاطَب يشكل جماعةً من شأنها أن تمنحه - المخاطب - هذا الأمن المنشود.

**ثانيا: الحرص على الحياة وكيفية الرد على الموت:**

برز الحرص على الحياة في شعره، من ذلك قوله يرثي أمه وهو أسير في بلاد الروم، فيقول [(١)]:

أيا أمَّ الأسيرِ سقاكِ غيثٌ | بكُرهٍ منكِ ما لقيَ الأسيرُ
آيا أمَّ الأسيرِ سقاكِ غيثٌ | تحيَّرَ لا يُقيمُ ولا يسيرُ
أيا أمَّ الأسيرِ سقاكِ غيثٌ | إلى من بالفِدا يأتي البشيرُ؟
أيا أمَّ الأسيرِ لمن تربّي | وقد مِتِّ الذوائبُ والشعورُ

وعلى الرغم من أن أمه قد طواها الموت، إلا أن عنصر البقاء والحياة ما زال يطغى على تجليات الفضاء الشعري، إذ يبدو الرمز المائي هو الذي يسيطر على نفس الشاعر ووجدانه، آية ذلك إلحاحه - الشاعر - على فعل "السقيا" وتكراره ثلاث مرات متتالية، ومن المعروف أن ظاهرة السقيا ترمز في الحس العربي إلى الحياة والنماء والخضرة، فكأن الشاعر يدعو بالرحمة والمغفرة لأمه، هذه الرحمة التي تعني "الحياة" الرغدة لها حتى وهي تحت طباق الثرى.

وتبرز ثنائية الحياة / الموت لدى الشاعر، حين يقول [(٢)]:

بكرْنَ يلُمْنني، ورأينَ جودي | على الأرماحِ بالنفسِ المَضنَّهْ
فقلتُ لهنَّ: هل فيكنَّ باقٍ | على نُوَبِ الزمانِ إذا طرقْنَهْ
وإنْ يكنِ الحِذارُ من المنايا | سبيلاً للحياةِ فلِم تمُتْنَهْ؟

تسيطر فكرة الحياة والموت على الشاعر، في الأبيات، فالحذر من المنايا لا يجدي أمام

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٢١٦-٢١٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٤١٨.

سطوة الموت وسلطته.

وقد وظف الشاعر الحوار الذي عكس موقفه ورؤيته من الموت، كما أسهم هذا الحوار في ترابط النص وتراصه.

ويبدو أن الشاعر قد وفق في استخدام القافية المنتهية بهاء السكت...، "إذ ساعدته على التعبير عن تفجعه، فهي آهة مقطوعة ومتكررة، وقد جاءت صدى لهذه الآهات الحرى التي تتأجج في أعماقه، ثم إن هذا القطع والبتر الظاهر في هذه الهاء الساكنة التي تلزم القارئ بالتوقف تحاكي هذا الموت الذي يبتر الحياة ويقطعها عن هذا الوجود..."(١).

ويؤثر الشاعر الموت على الفرار من أرض المعركة، فيقول (٢):

ولمَّا لم أجِدْ إلا فِراراً　　　أشدَّ من المنيةِ أو حِماما
حملتُ على ورودِ الموتِ نفسي　　　وقلتُ لعُصْبَتي: موتوا كِراما

والحقيقة أن هذا النص يكشف لنا عن حرص الشاعر على الحياة، وتشبثه بها، ذلك أن الموت ثقيل ومخيف، يتضح ذلك من قوله: "حملت على ورود الموت نفسي"، فالشاعر يدفع "الأنا" دفعا على خوضه، ولعل السر في إقباله على الموت هو خوفه من العار الذي قد يلحقه بسبب الفرار من ساحات الوغى.

ويرى أبو فراس الموت أمرا فظيعا، فيضيق به، ويتبرم منه، يقول (٣):

أما شيَّعتُ أمثالي　　　إلى ضيقٍ من المضجعْ؟
أمَا أعلمُ أن لا بـ　　　ـدَّ لي من ذلك المصرعْ
أيا غَوثاهُ، ياألله　　　ـهُ هذا الأمرُ ما أفظعْ

فالشاعر يلح على قضية الموت في شعره، ولا شك في أن "الحديث الكثير عن الموت والتفكير فيه على نحو يكاد يكون متصلاً هما أمران يدلان على أن الإنسان العربي بقدر ما كان يستغرب الموت ويبذل أقصى ما في وسعه من جهد، لينجو من أحابيله، فهو - أيضاً - يريد أن يعرف حقيقته، ويتبين ما يحيط به من إبهام وغموض"(٤)

(١) الزير، محمد بن حسن، **الحياة والموت في الشعر الأموي**، ط١، دار مية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٩، ص ٢٩٢.

(٢) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٦٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٢٥٣.

(٤) عروات، أحمد فلاق، **الحياة والموت في الشعر العربي**، رسالة دكتوراة مخطوطة، جامعة الجزائر، ١٩٩٣، ص ١٢٢-١٢٣.

ويأنف أبو فراس من الموت في أرض الغربة، فيقول [(١)]:

ولكنْ أنفتُ الموتَ في دارِ غربةٍ ... بأيدي النصارى الغُلْفِ مِيتة أكمَدِ
فلا تتَركِ الأعداءَ حولي ليفرحوا ... ولا تقطعِ التسآلَ عني وتقعُدِ

فالشاعر لا يأبه بالموت - كما يبدو - ولا يضن بنفسه في سبيله، ولكنه يرفض الموت في بلاد الروم بين أيدي أعدائه الذين يشمتون به، ويفرحون لإذلاله.

ويفلسف الشاعر ثنائية الحياة / الموت وفق رؤيته الذاتية، إذ يقول [(٢)]:

العمرُ ما طالتْ به الدهورُ ... العمرُ ما تمَّ به السرورُ

فليس العمر الزمني الذي يعيشه المرء هو الذي يحسب له، وإنما العمر الحقيقي هو الذي يغص بالأفراح والمسرات، ويمتلئ بالعزة والكرامة.

ويكشف الشاعر عن قضية الحياة / الموت، حين يكتب إلى بعض أصدقائه، قائلا[(٣)]:

من مبلِغُ النُّدماءِ أني بعدهمْ ... أُمسي نديمَ كواكبِ الجوزاءِ
ولقد رعيتُ فليت شِعري من رَعى ... منكمْ على بُعدِ الديارِ إخائي
واللهُ يجمعُنا بعزٍّ دائمٍ ... وسلامةٍ موصولةٍ ببقاءِ

يصرح الشاعر بوطأة الوحدة التي تعتصر فؤاده، ذلك أن منادمة الكواكب تدل على حالة وجدانية توحي بفقدان الأصدقاء، ولذا، فالشاعر يرنو إلى البقاء والاستمرار في السلامة والعز اللذين لا يسبغهما إلا الله سبحانه وتعالى.

ونحن نعلم أن الندماء هم أصدقاء الخمر - الذين يشتركون في شربها - ومن المعروف أن مجالس الخمر واللهو والعبث هي من متعلقات الليل ومستلزماته، في الغالب، ومن هنا، ربطها الشاعر بهذه الأجواء.

وربما اختار الشاعر "كواكب الجوزاء" لأنها "من أبرز الكوكبات وألمعها في السماء، خلال ليالي الشتاء، ويقال لها: الجبار..." [(٤)]، فالشاعر يستشعر الوحدة بعد مفارقة ندمائه وأصحابه الذين كان يسعد بوجودهم، ولذا، فهو يتخذ من هذه الكواكب المضيئة التي تبدد ظلام الليل - أو ظلام

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٧٩. الغلف: واحدهم الأغلف: وهو الذي لم يختتن.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٤٣٥.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٨-٩، الجوزاء: من بروج السماء.

(٤) شامي، يحيى عبد الأمير، **النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي**، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢١٨.

النفس وما ينتابها من أحاسيس الكآبة - سميراً له.

ونلحظ حس الخوف من الموت، حين يقول [(١)]:

ومــن لقــيَ الــذي لاقيــتُ هانــتْ عليـــه مـــواردُ المـــوتِ الـــزؤامِ
ثَنـــاءٌ طيّـــبٌ لا خُلـــفَ فيـــهِ وآثـــــارٌ كآثـــــارِ الغَمـــــامِ
وفـــي طلـــبِ الثنـــاءِ مـــضى بُجيـــرٌ وجـــادَ بنفـــسهِ كعـــبُ بـــنُ مـــامِ

يسعى الشاعر، هنا، وراء الخلود، خلود الثناء والذكر الطيب - بعد الموت - وفي سبيل ذلك يقبل على الموت، ويستهين به، وليس هو الوحيد الذي كان يحرص على بقاء الثناء، فهنالك بجير بن زهير الذي يعد رمزا من رموز المخاطرة والمغامرة والرفض والمجاهرة بالتحدي، وكعب ابن مامة الإيادي الذي كان من رموز الكرم، حتى كانت العرب تضرب المثل في جوده، فتقول: "أجود من كعب"[(٢)].

وتستوقفنا الصورة التشبيهية في قوله:"وآثار كآثار الغمام"، فمن المعروف أن آثار السحاب هي الخصب والنماء والربيع الذي يفرح بمقدمه البشر.

ويرثي الشاعر أبا العشائر الحمداني الذي مات في بلاد الأسر الرومية، قائلا [(٣)]:

أأبـــا العـــشائرِ لا محلُّـــكَ دارسٌ بـــينَ الـــضلوعِ ولا مكانُـــكَ نـــازحُ
إنـــي لأعلـــمُ بعـــد موتِـــكَ أنـــه مـــا مـــرَّ للأُسَـــرَاءِ يـــومٌ صـــالحُ

يتبدى هاجس الخلود والبقاء والحياة، ولكن من نمط مختلف، إنه خلود الشقاء للأسرى في سجون الروم بعد ذهاب هذا المرثي.

ويشدنا استخدام الشاعر همزة القطع وتكرارها مرتين:"أأبا العشائر"، وهي تستخدم لنداء القريب، فكأن الشاعر ما زال يحس أن أبا العشائر قريب من نفسه قربا نفسيا وأن ذكرياته ومآثره لم تبرح مخيلته - الشاعر - إلى جانب أن هذه الكنية ربما ترمز في وجدان الشاعر إلى أن المرثي كان كالأب لكثير من الأسرى وسط تلك السجون الرومية، ولعلنا لا نبالغ في هذا التأويل، "فالنص

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٧٣-٣٧٤، بجير: هو بجير - أخو كعب بن زهير بن أبي سلمى، صاحب "بانت سعاد". كعب بن مام: أحد كرماء العرب.

(٢) انظر القيرواني، عبد الكريم النهشلي، (ت ٤٠٥هـ / ١١١٥م)، **الممتع في صنعة الشعر**، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ٣٨.

(٣) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٦٤، الإسراء: جمع الأسير.

الأدبي هو نص تأويلي، وكل قراءة متعمقة جادة للأدب هي قراءة تأويلية" [١]:

وتتبدى رؤيته وفلسفته الشعرية من خلال قوله[٢]:

| | |
|---|---|
| هو الموتُ فاختَرْ ما علا لكَ ذِكرُهُ | فلم يمُتِ الإنسانُ ماحييَ الذِكرُ |
| ولا خيرَ في دفعِ الردى بمذلّةٍ | كما ردّها يوماً بسوءتِهِ عَمرو |
| سيذكرُني قومي إذا جَدَّ جِدُّهمْ | وفي الليلةِ الظَلماءِ يُفتقدُ البدرُ |
| فإن عشتُ فالطعنُ الذي يعرفونهُ | وتلك القَنا والبِيضُ والضُّمَّرُ الشُّقرُ |
| وإن مِتُّ فالإنسانُ لا بدَّ ميّتٌ | وإن طالتِ الأيامُ وانفسحَ العمرُ |

يقف الشاعر منزعجا من فكرة الموت، لكنه لا يلبث أن يقر بهذه الحقيقة التي لا مجال لطمسها أو تجاهلها، على الرغم من الاعتداد الظاهري بفروسيته، والتغني بها.

ويبدو أن بعض الأصوات قد أسهمت في التأثير على المتلقي والإيحاء له بأجواء المعارك، فقد جاءت - تلك الأصوات - صدى لنفسية الشاعر وطبيعة تجربته الذاتية، ذلك أنه اختار الأصوات ذات النبرة القوية الدالة على موقف المواجهة والقتال، من مثل: "جد جدهم" و "تلك القنا والضمر الشقر" و "الطعن"، ولا عجب، فإن "بناء الأصوات في الكلمة له ارتباط وثيق مع ظلال المعاني ومع إشعاع المشاعر الوجدانية المنبثقة عن التجربة الشعرية"[٣].

وتتردد أصداء الافتخار بالفتوة العربية العريقة في شعره، فيبين أن جميع البشر مصيرهم المحتوم هو الموت، يقول[٤]:

| | |
|---|---|
| أُلامُ على التعرُّضِ للمنايا | ولي سمْعٌ أصمُّ عن المَلامِ |
| بنو الدنيا إذا ماتوا سَواءٌ | ولو عمرَ المُعمَّرُ ألفَ عامِ |

إن أبا فراس يرى الموت حدثا غير معقول لا يمكن أن يبرره بيسر، فيبقى أمامه متوترا،

(١) المبارك، محمد، **استقبال النص عند العرب**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص ٢٢٦.

(٢) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٢١٣-٢١٤. السوأة: العورة. الضمر: الخيل الضامرة القليلة اللحم. عمرو: هو عمرو بن العاص برز للقتال يوم صفين، فتصدى له علي بن أبي طالب، وأخذه من على سرج فرسه، ورمى به في الأرض، وترجل ليقتله، فكشف عمرو عن سوأته، فغض علي بصره، فتبطن عمرو الفرس، وطار بها إلى قومه هاربا، أو لعله عمرو بن ود العامري المشهور بقوته وجبروته والذي طلب المبارزة في غزوة الخندق، فخرج له علي بن أبي طالب - كرم الله وجهه - فبارزه وقتله. انظر ابن هشام (ت ٢١٢هـ/٨٢٧م)، **السيرة النبوية**، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، ط ١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٥، ج ٣، ص ٢٤٨.

(٣) حمدان، ابتسام أحمد، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص ١٥٤.

(٤) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٧٤-٣٧٥.

وهذا التوتر هو الذي ينداح في النص السابق، وإن بدا غير ذلك على السطح.

ومن البين أن الشاعر قد استخدم الفعل المضارع المبني للمجهول:"ألام"، ليدلل على كثرة هؤلاء اللائمين الذين يجهل أسماءهم لكثرتهم، وجاء بنائب الفاعل: "أنا" ضميرا مستترا، ليتلاءم وموقف الاستهانة بالأنا الشعرية، والتضحية بها - ظاهريا - سواء أكان الشاعر واعيا أم غير واع.

ولنلاحظ أن حرف الميم يتسيد النص، وهو صوت إطباق، إذ تنطبق الشفتان إطباقا تاما في نطقه، وكأن الشاعر يبتغي أن يبين صموده أمام العاذلين وعدم إصغائه إليهم، واكتراثه بهم، فالأمر لديه محسوم ومنته، كما يريد أن يومئ إلى أن الحياة مهما طالت لدى البشر، فمصيرها الانقطاع التام.

**ثالثا: العلاقة بين الحب والموت والحياة:**

ويدل الحب، في شعره، أحيانا، على الحياة والبقاء، يقول[1]:

إن حُبَّ الصِّبا وإن طالَ لا يقـ ... ـدحُ فيهِ على الدهورِ دُثُورُ
فهو في أضلعِ الصغيرِ صغيرٌ ... وهو في أضلعِ الكبيرِ كبيرُ

والحب المقصود هنا، هو حب الطفولة والشباب وذكرياتهما الحلوة التي تظل كامنة في نفس المرء طيلة حياته، وهي فكرة لا تخص أبا فراس وحده، وإنما هي فكرة ذات مساس بالمشاعر الإنسانية بعامة، فحب الطفولة يعني بقاء صورته المشرقة في وجه تغيرات الزمن، ذلك أن خروج الحب من صورة الطفولة إلى الاكتمال في القوة والعلو يعني توثب الحياة إلى الموت، لأن اكتمال الحب يعني الموت [2].

ومن الواضح أن الشاعر يرى في "الضلوع" مقرا للحب، وهو إنما يريد بها "القلب" موطن المشاعر والأحاسيس، ذلك أن من عادة العرب أن تعبر بالشيء عما يجاوره.

وقد لجأ الشاعر إلى الخبر الطلبي - في البيت الأول - فأكد الكلام بمؤكد واحد :"إن"، وكأنه يفترض أن المتلقي متردد في قبول هذا الخبر والإيمان به، أما في البيت الثاني، فقد عمد إلى الخبر الابتدائي - الذي يخلو من أدوات التوكيد - وكأن الشاعر يرى أن ما يقوله لا مجال للشك فيه، وأن المخاطب يثق به.

---

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص١٩١. الدثور: الزوال.

(٢) انظر ملحم، إبراهيم أحمد، **جماليات الأنا في الخطاب الشعري "دراسة في شعر بشار بن برد"**، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ط ١، ٢٠٠٤، ص ٦٤.

ويربط الشاعر خلود الحب وديمومته، أحيانا، بموقف اللائمين، فيقول[١]:

لمـــا تبيَّنـــتُ بـــأني لـــهُ ... أزدادُ حُبّـــاً كلمـــا لامـــوا
ودِدتُ إذ ذاكَ بـــأن الـــورى ... فيـــكَ مـــدى الأيـــامِ لُـــوّامُ

فالحب يعني الحياة والشباب الذي يحاول الشاعر أن يتشبث به. وتبدو، طريفة، فكـرة أبـي فراس، فالناس، عادة، يفرون من اللوم، أما الشاعر، فقد صدم ذوق القارئ، إذ بات يجد الراحة فـي اللوم والعذل.

ويبدو أن الشاعر قد استخدم اللغة استخداما إيحائيا مناسبا، فقد زرع لفظة "الورى" في البيت الثاني، وهي لفظة تطلق على الأحياء من البشر دون الأموات[٢]، وهذا ما يتلاءم والسياق، فالشاعر يتحدث عن اللائمين في هذه الحياة الدنيا.

والحب ديدن أبي فراس، يقول[٣]:

ومن مـذهبي حـبُّ الـديارِ لأهلِهـا ... وللنـاسِ فيمـا يعـشقونَ مـذاهبُ

إن الحب يميز تجربة الشاعر، حتى صار مذهبه "حب الديار لأهلهـا"، لأن الحـب نقـيض الموت، ذلك أن "الإنسان يحب، لأنه يريد أن يحيا، وأن يشعر بالحياة وأن يسمو وأن يشعر بالسمو، وهو موقن بأن لحظات الحب - كأية لحظات أخرى هاربة من أسر الزمـان - لا بـد أن تكـون سريعة خاطفة"[٤].

**رابعا: الشباب والشيب والهرم:**

ويتدخل الشيب في هاجس الموت لدى الشاعر، حين يقول[٥]:

ألم يَنْهَكِ الـشيبُ الـذي حـلَّ نـازلاً ... وللَـشيبُ بعـدَ الجهـلِ للمـرءِ رادعُ
لئن وصـلتْ سَـلمى حِبـالَ مـودَّتي ... فـإنّ وشـيكَ البـيْنِ لا شـكَّ قـاطعُ

فالشيب هو نذير الموت ومرحلة تحول الإنسان من الحياة الخـصبة المـشرقة إلـى حيـاة

---

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٦٨.

(٢) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله، (ت ٣٩٥هـ / ١٠٠٥م)، **كتاب الفروق**، تحقيق أحمد سليم الحمصي، ط١، جروس برس، بيروت، ١٩٩٤، ص ٣٠١.

(٣) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٠.

(٤) انظر إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحب**، ط١، منشورات دار الآفاق، بيروت، ١٩٦٣، ص ٣٣٤، وانظر الشيخ عيسى، هشام فاضل محمود، **الحياة والموت في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجريين**، ص ٧٦.

(٥) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٢٥١.

الشيخوخة والهرم الناجمة عن مرور الزمن، إلى جانب أن الشباب والشيب ما هما إلا رمز إلى الحياة والموت في وجدان الشاعر.

والملاحظ أن أبا فراس يذكر اسم "سلمى" في البيت الثاني، وهي ليست إمرأة من لحم ودم - كما أعتقد - وإنما أراد أن يقلد الشعراء الجاهليين في ذكر هذه الأسماء التي كانت تعد رموزا في الشعر، ومن هنا، فلعله حمل "سلمى" معنى السلم، فالوصل كان أيام الهناء والرخاء والشباب التي تستلزم من الشاعر الالتفات إلى الحب ودواعيه.

ويلح أبو فراس على هذه المعاني، حين يقول(١):

رأيتُ الشيبَ لاحَ فقلتُ: أهلاً		ودَّعتُ الغَوايةَ والشبابا
وما إن شِبتُ من كِبَرٍ، ولكن		رأيتُ من الأحبّةِ ما أشابا
بَعثْنَ من الهمومِ إليّ رَكْباً		وصيَّرْنَ الصُّدودَ لها رِكابا

فالشباب يعني الحياة والقوة والبقاء والمرح، أما الشيب، فهو علامة الهرم والضعف والعجز والانحدار، وهو المرحلة التي يودع فيها الإنسان مظاهر العبث واللهو، إيذانا بقرب النهاية، ولا شك في أن كراهية الشاعر للشيب تحمل فكرة الموت وهواجسه.

ومن البين أن الشاعر يتكئ على الصورة التجسيمية، في الأبيات، وهي صورة تشدنا إلى وهج النص ومضمونه.

وتتبدى رؤية الشاعر وفلسفة الحياة والموت في شعره، حين يقول(٢):

عَذيري من طوالعَ في عِذاري		ومن ردِّ الشبابِ المُستعارِ
وثوبٍ كنتُ ألبسُهُ أنيقٍ		أجرِّرُ ذيلَهُ بينَ الجواري
وما زادتْ على العشرينَ سِنّي		فما عُذرُ المَشيبِ إلى عِذاري
وما استمتعتُ من داعي التصابي		إلى أن جاءني داعي الوَقارِ

إن الشيب هو مرحلة الوقار والكف عن الملاهي، في حين أن الشباب هو مرحلة الصبا والأناقة والجمال التي يحاول الإنسان أن يتشبث بها ويعيدها، وهذا طبيعي "فنحن نضيق ذرعا بالزمان لأننا نشعر بأنه لا يسير إلا في اتجاه واحد ولا يقبل الإعادة بأي حال من الأحوال ولا سبيل إلى محوه أو القضاء عليه... وربما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضي، وعجز الإنسان في الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمان. حقا إن الزمان ينتزع منا

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ١٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٢٥. عذيري: عاذري. العذار: جانب الخد. الطوالع: بداية الشيب.

رويدا رويدا كل ما سبق له أن منحنا، ولكن تجربة الشيخوخة الأليمة كثيرا ما تشعر الذات البشرية في حدة وقسوة ومرارة بأنه هيهات للمفقود أن يعود..." (١).

**خامسا: رموزه الشعرية: الحمام - الجبل - الطلل - الزمن:**

كان أبو فراس يتخذ من الحمام والجبل والطلل والزمن رموزا كبرى إلى قضية الصراع بين الحياة والموت، إذ اتخذ من صوت الحمام - مثلا - رمزا إلى الحياة والبقاء، من ذلك قوله يهنئ سيف الدولة بإيقاعه القبائل العاصية له، ومفتخرا بنفسه وعشيرته(٢):

وصُنّا نساءً نحنُ أولى بصونِها ... رجعْنَ ولم تُكْشفْ لهنَّ ستائرُ
يُنادينَهُ والعيسُ تُزجَى كأنها ... على شُرُفاتِ الرومِ نخلٌ مَوَاقرُ
ألا إن من أبقيتَ يا خيرَ مُنعِمٍ ... عبيدُكَ ما ناحَ الحمامُ السواجرُ

فقد قضى سيف الدولة على ثورة هذه القبائل، حتى استحال من تبقى من هؤلاء المتمردين عبيدا له ما دام الحمام يهتف على الأفنان، كناية عن الديمومة والخلود.

ويرمز هديل الحمام إلى البقاء واستمرارية الحياة، حين يقول(٣):

استودعُ اللهَ قوماً لا أفسّرُهمْ ... الظالمينَ ولو شئنا لما ظلموا
رعاهُمُ اللهُ ما ناحتْ مطوّقةٌ ... وحاطهمْ أبداً ما أورقَ السَّلَمُ

فالحمامة، هنا، هي رمز الحنين والنواح الدائم، إلى جانب أن الشاعر يتخذ من شجر السلم رمزا للبقاء والاستمرار ربما لأن الشجر يرمز إلى الحياة والنماء والتجدد في الحس العربي القديم.

والظاهر أن أبا فراس اتكأ على الأسطورة في نظرته إلى خلود الحمام وصوته، إذ تزعم الأعراب في الهديل أنه فرخ كان على عهد نوح عليه السلام، فمات ضيعة وعطشا، فيقولون: إنه ليس من حمامة إلا وهي تبكي عليه (٤)، دلالة على الحزن والحنين المستمر.

ويبدو صوت الحمام، كذلك، رمزا للبقاء واستمرارية الحياة - إلى جانب المطر - وذلك حين يقول مخاطبا أحدهم(٥):

---

(١) إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، ص ٨٠.

(٢) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ١١٩-١٢٠. العيس: النوق. المواقر: الكثير النخل. السواجر: من سجر أي حن، جمع ساجرة.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٣٦٨.

(٤) انظر ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (ت ٧١١هـ/١٣١١م)، **لسان العرب المحيط**، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، ١٩٧٠، هدل.

(٥) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ١٨٤. الوسمي: مطر الربيع الأول.

بقِيتَ ما غــرّدتْ ورْقُ الحمــامِ ومــا استهلَّ مــن مونَــقِ الوســميِّ بــاكرُهُ

يرى الشاعر أن تغريد الحمام متجدد، ومن هنا، ربط به بقاء المخاطب وخلوده، أما المطر، فهو رمز الخصب والنماء والعطاء، وهذا بدهي، "فقد كان المطر رمزا للتجدد والازدهار فــي كــل الأساطير القديمة وفي كل الأشعار الإنسانية العظيمة، ولقد عاد إلى شعرنا العربي المعاصــر بهــذه الدلالة الخصبة"(١).

ويبدو الجبل في شعر أبي فراس - وفي الذهنية العربية بعامة - رمزا للــشموخ والعظمــة والبقاء، قال في سيف الدولة(٢):

وإنّـــــكَ للَجَبــــلُ المُـــــشمخِــ ــرُّ لــي بــل لقومِــكَ بــل للعــربْ

تطغى النزعة الخطابية على البيت السابق، وهي نزعة تنسجم مع صــورة الثبــات والقــوة والعظمة التي رسمها للممدوح.

ويلفت انتباهنا تدرج الشاعر في تبيان أهمية الممدوح: ابتداء من "الأنا": "لــي" إلــى دائــرة أوسع:"القوم" إلى "العرب"، وهو تدرج يتطابق وحقائق التاريخ - كما اعتقد - فأبو فراس ابــن عــم سيف الدولة، وكلاهما من الحمدانيين، ولذا، فلابد أن يكون سيف الدولة "حصنا" للــشاعر ولقومــه، كما كان - سيف الدولة - يذود عن حمى العرب والإسلام في القرن الرابع الهجري - كمــا هــو معروف - في وجه الروم، وبالتالي، فهو "حصن" للعرب جميعا.

ويتخذ الشاعر الجبال رمزا للخلود والتمنع والصمود، آية ذلك قوله(٣):

بقلبــــي علــــى جــــابرٍ حــــسرةٌ تـــزولُ الجبـــالُ وليـــستْ تـــزولُ
لـــهُ مــــا بقيـــتُ طويـــلُ البكـــاءِ وحـــــسنُ الثنــــاءِ وهــــذا قليــــلُ

يكرر الشاعر ألفاظ الزوال والبقاء في النص، مما يعني أن هذه الفكرة تهيمن على تفكيــره ونفسيته.

ويبدو أن الأصوات قد تآزرت مع المعنى - داخل السياق - إذ أكثر الشاعر مــن أحــرف اللين التي تجسد موقف الرثاء بما يستلزمه من حزن وضعف.

وترمز الجبال إلى البقاء والثبات، قال(٤):

---

(١) داود، أنس، **الرؤية الداخلية للنص الشعري**، مكتبة عين شمس، ص ١٠٨.

(٢) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٢٦. المشمخر: العالي من الجبال ونحوه.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٣٠٠. جابر: هو ابن ناصر الدولة.

(٤) **المصدر السابق**، ص ١١٣. الحرون: لقب سليمان بن حمدان لعناده في القتال وثباته.

وعمّي الحَرونُ عند كلِّ كتيبةٍ تخفُّ جبالٌ، وهو للموتِ صابرُ

فيستشف القارئ من هذا البيت أن الجبال ثابتة وخالدة، إلى جانب أن إبراز الشاعر عنصر الصبر على الموت، ينبش لنا شعوره - الشاعر - بالخوف والرهبة، حتى وإن جاء هذا الصبر في سياق المدح.

ويظهر الطلل في وجدان أبي فراس مقترنا بالموت، من ذلك قوله يصف المنازل(١):

قفْ في رُسومِ المُستَجا بِ وحيِّ أكنافَ المُصلَّى
فالجَوْسقِ الميمونِ فالسُّـ ـقيا بها، فالنهرُ أعلى
تلكَ المنازلُ والملا عبُ لا أراها اللهُ محْلا
أُوطنْتُها زمنَ الصِّبا وجعلتُ مَنْبِجَ لي محلاَّ

يخلد الشاعر المكان - الأطلال - التي تعرضت لعوامل الاندثار والفناء، فالرسوم والأطلال يفترض أن تكون قد اندثرت، وعفت عليها الرياح الأتربة والرمال، وغيرت الأمطار معالمها، ولكن الشاعر ينفخ فيها روح الحياة، ندرك ذلك، من خلال وقفته فيها - ولو فنيا - ومن خلال فعل الأمر: "حي" الموجه إلى الأنا الشاعرة والذي يرمز إلى بعث الحياة في هذه الأطلال الدارسة - كما أرى - ومن خلال لفظة: "السقيا" التي توحي بالمائية والحياة، بالإضافة إلى أن "المصلى" يحمل بعدا دينيا عظيما في التفكير الإسلامي، فلعل الشاعر يريد أن يضفي طابع القداسة والخلود على هذه الأمكنة.

ويرمز الطلل إلى فكرة الحياة / الموت في ذهن أبي فراس، يقول(٢):

ومن حقِّ الطُّلولِ عليّ ألاّ أُغِبَّ من الدموعِ لها سحابا
وما قصَّرتُ في تَسآلِ ربْعٍ ولكني سألتُ فما أجابا

فالأطلال لم تعد عنده مجرد حجارة وتراب، وإنما استحالت إلى موقف نفسي وإنساني خالص، وهذا ما يتضح من النص السابق، فالربع قد درس، وذهب أهله، ولكن الشاعر يحرص على سؤاله، ويرى أن هذا السؤال واجب ينبغي تأديته، وكأنه - الشاعر - يفترض فيه البقاء، وبأنه ما زال يقاوم عوادي الدهر وأيدي البلى.

وأعتقد أن سؤال الطلل والربع يومئ إلى رغبة الشاعر في التجدد وانبعاث الحياة، وقد جاءت هذه الرغبة رد فعل لخوف الشاعر من الموت وانزعاجه منه.

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٢٦-٣٢٧.
(٢) **المصدر السابق**، ص ١٢.

ويشكل الطلل جزءا من إشكالية الموت، يقول(١):

وقوفُكَ في الديارِ عليكَ عارُ "وقد رُدَّ الشبابُ المستعارُ"
أبعدَ الأربعينَ محرَّماتٌ: تمادٍ في الصَّبايةِ واغترارُ

إن الأطلال ترمز - في النص - إلى الفناء والهلاك والاندثار في الزمن الحاضر، ولذا، فلا يليق بالأنا الشعرية الوقوف عليها، والحنين إليها، على الرغم من أنها تعني للشاعر البهجة والإشراق والحياة في الزمن الماضي.

ومن الجدير ذكره أن الشعراء العرب - ومنهم أبو فراس - لا يلتفتون إلى التغيير الذي يصيبهم إلا حينما يكون نحو الأسوأ، كالانتقال من الحياة إلى الموت ومن الديار العامرة إلى الأطلال الخربة... يقول سمير الحاج شاهين: "إننا نلاحظ أننا في تغير مستمر، نبرد ثم ندفأ، نتحول من السعادة إلى الشقاء، ننتقل من فعل إلى آخر، نعتنق فكرة لكي لا نلبث أن ننقضها بعد قليل، ونتقلب من حال إلى حال، بل إننا ما ننفك نتطور ضمن كل حالة من هذه الحالات التي ما إن تكف عن التبدل حتى يتوقف زمانها عن الجريان وحتى تنقطع الحياة" (٢)، ثم يقول: "لكننا لا ندرك التغير إلا عندما يكون عنيفا صارخا، عندما تتميز الحالة عما يسبقها بشكل يلفت النظر"(٣)

وتبدو فاعلية الدهر في التغيير، حين يقول(٤):

يغيِّرُ الدهرُ كلَّ شيءٍ وهو صحيحٌ لهمْ سليمُ

يقر الشاعر بقدرة الدهر على تغيير الأشياء وتبديلها، ذلك أن الموت هو أحد أفعال الزمن.

ونظرة إلى البيت السابق ترينا أن الشاعر وظف التضاد في الصورة الشعرية التي صاغها، فقد بين أن الدهر ذو سلطة في تغيير الأشياء وتحويلها، لكنه - الدهر - "صحيح سليم"، فهو ثابت لا يتغير، كما أقام الشاعر تضادا على صعيد اللغة الشعرية، إذ جاء بجملة فعلية في الشطر الأول، لتنسجم مع صورة التغيير والتحول، لكنه أتى بجملة اسمية في الشطر الثاني، لتتلاءم مع حالة الثبات والبقاء.

ولعلني أتكلف تأويلا للبيت، أيضا، فأرى أن الشاعر قد أكثر من التشديد في الشطر الأول

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ١٧٦.

(٢) شاهين، سمير الحاج، **لحظة الأبدية**، ص ٧٦.

(٣) **المرجع السابق**، ص ٧٦، وانظر شحادة، عبد العزيز محمد، **الزمن في الشعر الجاهلي**، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، دار الكندي، اربد، ١٩٩٥، ص ٧٠.

(٤) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٤٥.

في قوله:"يغير" و "الدهر" و "كل" ليتوافق مع فاعلية التغيير والفتك عند الدهر، لكنه - الشاعر - استخدم الكلمات الرخوة في الشطر الثاني، لتدل على اللامبالاة التي يتمتع بها الدهر.

وتبدو العلاقة بين الشاعر والزمن علاقة توتر، يقول(١):

لِنْ للزمانِ وإن صَعُبْ ... وإذا تباعدَ فاقتربْ
لا تكذبنْ منْ غالبَ الـ ... أيامَ كان لها الغلَبْ

فالشاعر يرى أن علاقته - أو علاقة بني الإنسان - بالزمان هي علاقة صراع ومغالبة، لكنه يصرح، في الوقت نفسه، بعجزه أمام قوة الزمان وجبروته، ولا ريب في أن أبا فراس قد خبر الزمان وعرف تقلب الدنيا من حال إلى حال، فأخذ يردد هذه الحكم في ثنايا أشعاره، فيحث على المرونة والقبول بحكم الزمان.

ويبدو أن فعل الأمر - في البيت الأول - قد انزاح إلى معنى سياقي جديد هو النصح والإرشاد، ذلك أن الشاعر يريد أن ينصح نفسه - أو الآخر - بأن معاندة الزمان لن تجدي، ولذا، فعلى الإنسان أن يلين له، ويرضى بحكمه.

ويجعل الشاعر الزمان منافسا له وخصما، يقول(٢):

ينافسُني فيكَ الزمانُ وأهلُهُ ... وكلُّ زمانٍ لي عليكَ منافسُ

والظاهر أن المبدع الفنان استطاع أن يتعامل مع اللغة هنا، تعاملا خاصا، يتضح ذلك من خلال أنسنة الزمان وإكسابه صفات الإنسان وأفعاله، بحيث جعله قادرا على المنافسة؛ مما يدل على أهمية الزمان ومحوريته بالنسبة للشاعر.

وقد أسعفت الصيغة الصرفية: "ينافس" - على وزن يفاعل الدالة على المشاركة - في رفد المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، فكأنه - الشاعر - يبتغي أن يبين أن هذه هي حالته مع الزمان: صراع متجدد متجذر، ومنافسة دائمة، وبخاصة أن الشاعر استخدم الفعل المضارع: "ينافس" واسم الفاعل الذي يدل على الاستمرارية أيضا.

ولا يخفى في أن الشاعر استل الصورة - في البيت - من واقع الحياة الاجتماعية والسياسية في عصره، فقد عاش في ظل سيف الدولة الحمداني، فشهد المنافسات والعداوات التي كانت قائمة، وقتذاك، بين الشعراء وغيرهم، ومنهم أبو فراس الذي كان على علاقة عداوة وبغضاء مع المتنبي وغيره، فظلت هذه الصورة ماثلة في ذهن الشاعر ووجدانه. وشيء آخر نلحظه في

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٥٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٣٥.

البيت هو أن الشاعر أوقع "الأنا" موقع المفعولية وجاء بها ضميرا، في حين أتى بالزمان اسما ظاهرا - وأوقعه موقع الفاعلية - وربطه بالناس عن طريق واو العطف الدالة على المشاركة، ليدلل على ضعف "الأنا" وانسحاقها أمام الزمان.

وخطوب الأيام تنسي الشاعر الهوى بما فيه من متعة، يقول [(١)]:

وخطبٍ مـن الأيـامِ أنـسانيَ الهـوى وأحلى بِفيَّ المـوتَ، والمـوتُ علْقـمُ

إن أيام الهوى جميلة، وذكرياته محببة لدى المرء، ذلك أنها ترتبط بأيام الشباب - في الغالب - حيث المتعة والجمال، ولكن مصائب الأيام عظيمة بالنسبة للشاعر، بحيث تجعل الموت - على مرارته وهوله - أفضل منها.

وغير خاف أن الشاعر قد وظف صورة ذوقية حسية في الشطر الثاني من البيت، لنقل تجربته إلى القارئ، فطعم الموت كما تخيل مذاقه يشبه طعم الحلو أو طعم العلقم المر، وهي صورة اعتمد فيها على ملكته الخيالية.

والدهر رمز للقضاء على الناس وبخاصة الأفاضل، يقول في رثاء أبي وائل تغلب ابن داود[(٢)]:

كـان ابـنُ عمِّـي عالمـاً فاضـلاً والـدهرُ لا يُبقـي علـى فاضـلِ

فالدهر يهدد حياة الإنسان وبقاءه، وهو معادل للقوة الغيبية التي تسلب الإنسان إرادته، وتعطل نشاطه ولذا، "فقد كان للشاعر العربي القديم موقفه من الزمان الذي يتجسد عنده بالدهر، هكذا كان يرمز للزمن بهذه الكلمة، وكانت تعني لديه الخطر الذي يهدد الإنسان، بوصف الزمان عاملا مهددا للبقاء والحياة معا"[(٣)].

والزمن عنصر حاسم من عناصر الإفناء، يقول[(٤)]:

لولا تذكُّرُ من هوَيْـتُ بـ "حـاجرٍ" لـم أبـكِ فيـهِ مواقـدَ النيـرانِ
ولقـد أراهُ قُبيـلَ طارقـةِ النـوى مـأوى الحـسَانِ ومنـزلَ الـضِّيفانِ
ومكـانَ كـلِّ مهنَّـدٍ ومجَـرَّ كـ ـلِّ مثقَّـفٍ ومجـالَ كـلِّ حـصانِ

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٨٥. بفي: بفمي.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٧٧.

(٣) العشماوي، محمد زكي، **موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٩٤.

(٤) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٤٠٧. حاجر: اسم موضع. طارقة: داهية أو مصيبة.

نشرَ الزمانُ عليهِ بعدَ أنيسهِ حُلَلَ الفَناءِ، وكلُّ شيءٍ فانِ

وإذا تأملنا الأبيات السابقة، فإننا نلحظ أنها تحتوي على ألفاظ وعبارات ذات دلالات نفسية واجتماعية مهمة، ذلك أن المكان: "حاجر" ذو دلالة عاطفية، فهو يرتبط بأحبة الشاعر وذكرياته الحلوة، أما قوله:"منزل الضيفان"، ففيه معنى إشاري، إذ يدل على الكرم، وهو - الكرم- من العادات الأصيلة التي يعتز بها العربي، إلى جانب أن أدوات القتال:"مهند" و "مثقف" و "الحصان" ذات وقع في ذهن السامع، وبخاصة أن أبا فراس كان فارسا ألف هذه الأسلحة والوسائل واعتادها، ليذود بها عن حمى العروبة وحياضها، ولكن هذه المعطيات، جميعا، لم تجد أمام سلطة الزمان وقوته.

وواضح أن الشاعر يتناص في البيت الأخير مع الآية القرآنية:"كل شيء فان"(١)، ولكن هذه المادة القرآنية استحالت جزءا من نسيج النص وبنائه، ولم تكن طارئة عليه.

وديدن الدهر الغدر، يقول(٢):

لمن أُعاتبُ؟ مالي؟ أينَ يُذهبُ بي؟ قد صرَّحَ الدهرُ بالمنعِ والياسِ
أبغي الوفاءَ بدهرٍ لا وفاء لهُ كأنني جاهلٌ بالدهرِ والناسِ

فالدهر في رأيه غادر لا يعرف الوفاء، وهذا ما وقر في العقلية العربية منذ القدم، فقد كانوا يضيفون النوازل والمصائب إلى الدهر، فيقولون: أبادنا الدهر وأتى علينا (٣).

وواضح أن الشاعر كرر لفظة "الدهر" ثلاث مرات في النص، مما يدل على أن هذه الكلمة ذات صدى نفسي عميق في عقل الشاعر ووجدانه، فقد عرف شرور الدهر ونوازله وغدره، -كما يبدو من النص-، ولا ريب في أن إحساسه بالزمن كان إحساسا نفسيا إزاء الأحداث التي يتعرض لها.

والشاعر يختار كلمة "أبغي" في البيت الثاني، ولعلها تعني في وجدانه معنى الظلم، أيضا، فكأنه يدرك في طوايا نفسه أن ثقته بالدهر وطلب الوفاء منه أمر جائر، فجاءت هذه اللفظة - أبغي - للإيحاء بذلك.

ومن الملاحظ أن صيغ الاستفهام تهيمن على البيت الأول، مما يدل على الحيرة التي تكتنف الذات الشعرية، وتستبد بها.

---

(١) **سورة الرحمن**، الآية ٢٦.

(٢) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٢٣٤.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، دهر.

**خاتمة:**

عالجت هذه الدراسة قضية "الصراع بين الحياة والموت في شعر أبي فراس الحمداني"، ذلك أن إشكالية الحياة والموت من القضايا التي أثارت مخاوف أبي فراس وهواجسه النفسية، فاستأثرت باهتمامه، فراح يسعى إلى إثبات الذات ورسوخها.

وقد بين الباحث مفهوم الصراع بين الحياة والموت من خلال الدراسات الفلسفية، ثم وقف عند الصراع في شعر أبي فراس، فدرس قضية الموت وحتمية وقوعه والإيمان به، ثم بين حرص الشاعر على الحياة أيضا.

وقد بان أن الشاعر كان يربط الشيب والأطلال بهذه الثنائية، ولا غرو في هذا، فالشيب والأطلال ناجمة عن فعل الزمن الذي يضعف الحياة، ويبعث الموت.

وقد تبدى الحب في شعره رمزاً للخصب والحياة، في حين اتخذ الحمام والجبال رموزاً للخلود والبقاء والحياة، فأشركها في تجربته الشعرية.

ومما يجدر ذكره أن أشعار الحياة والموت عنده لم تأت في أغراض مستقلة، وإنما جاءت مبثوثة في ثنايا القصائد المختلفة، وهذا ما تمثل في الشعر العباسي قبل أبي فراس[1].

(١) انظر الشيخ عيسى، هشام فاضل محمود، **الحياة والموت في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجريين**، ص ٢٣٥.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

# الحس الأسطوري في بناء الشخصية الروائية عند الطيب صالح

د. أحمد ياسين العرود *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٢/١٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٥/٧

**ملخّص**

تميزت الشخصية الروائيّة لدى الطيب صالح بقدرتها على تملك المتلقي، ولعل السبب في ذلك كما ترى هذه الدراسة هو ما سمّاه الباحث " الحس الأسطوري " الذي تتمتع به هذه الشخصيّة، ويقصد الباحث بالحس الأسطوري توجه المبدع نحو صناعة الأسطورة في عمله الإبداعي، من خلال إضفاء الملامح الأسطوريّة على مكونات الفعل الفني لديه، ومنه الشخصيّة الروائيّة .

ولعل الطيب صالح كما ترى هذه الدراسة، كان على قدر كبير من القدرة على إضفاء هذا الحس الأسطوري على شخصيّاته الروائيّة، التي تأسر المتلقي و تترك لديه حيزاً كبيراً من الإعجاب، والإندهاش، والتفاعل مع هذه الشخصيّات، فشخصيّة الزين في رواية "عرس الزين "، ومصطفى سعيد في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، وضو البيت وبندر شاه في رواية "ضو البيت/ بندر شاه "، ومريود في " رواية مريود"، كلّها جاءت تحمل في داخلها طابع الحس الأسطوري، واختراق الواقع، وهذا ما ستقدمه الدراسة .

**Abstract**

**Legendary Sense in Building Novel Character in Al-Tayyib Salih**

**Dr. Ahmad Yassin Al-Ourood**

The character in the novels of Al-Tayyib Salih is predominantly characterized by its capability of attracting the attention of the reader. The paper shows that this is due to what I call the " legendary sense" to refer to the attitude of the novelist towards incorporating a legend in his creative work by adding legendary traits to the elements of the artistic work including the character .

The paper shows that Al-Tayyib Salih was able to add this legendary sense to his characters that attract the reader. Thus, Alzin in " Ores Alzin " , Mustafa sa,eed in " Mawsim Al- Hijra ila Al-Shimal" , Dhaw Albayt and Bandar Shah in the " Dhaw Albayt/Bandr Shah" , and Maryood , in " Maryuood " , all have legendary sense that penetrates into reality.

* قسم اللغة العربية، جامعة جرش الأهلية.

"كلُّ أنواع الكتابة بغيض إلى نفسي، وأنا لا أكتب إلا إذا بلغ السيل الزبى ! "

**الطيب صالح** *

"... وقد كانت مشكلتي، هي أن أحاول، اكتشاف ما إذا كان يوجد ثمّة نظام خلف هذه الفوضى البادية. "

**كلود ليفي ستراوس** *

إن الأسطورة قد ظهرت كتفسيرٍ للمدرسة الطقسيّة

**بيتر مونز** *

ليس هدف هذه الدراسة الوقوف على توظيف الأسطورة في الكتابة الروائيّة لدى الطيب صالح، بل هدفها الوقوف على بيان "**الحسّ الأسطوري**" لدى هذا الروائي، الذي ترك بصمة قويّة في مسيرة الرواية العربيّة، ولعل هناك أسباباً رؤيوية فنيّة تقف وراء هذه الخصوصيّة، والتمييز، الذي حققه الطيب صالح، ومن هذه الأسباب - ما يراه الدارس الحالي - الحسّ الأسطوري الذي انطلق منه الطيب، في بناء الشخصيّة الروائيّة، وزمنها الروائي، ومكانها الروائي، وحدثها الروائي، وبالتالي أسطرة الفعل الروائي ككيان فني متماسك يأسر قارئه، ويجعله في حالة شد وانتباه حيال ما يقرأ .

يقصد الدراس الحالي **بالحسّ الأسطوري**: توجه المبدع نحو صناعة الأسطورة في عمله الإبداعي من خلال إضفاء الملامح الأسطوريّة، على مكوّنات الفعل الفني الذي يبدعه، ولعل الفعل الروائي بفنيّته، بما يشتمله من مكونات : شخصيّة، وزمانيّة، ومكانيّة، وغير ذلك، هو أكثر الإبداعات الفنيّة حرية في منح المبدع خلق أسطورته وكياناته الرؤيوية، العجائبيّة " للتعبير عن رؤية مغايرة تقدّم تحوّلاً في العلائق مع الطبيعة، وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفيّة، ومع الآخرين، ومع الواقع واللاواقع ...ومثل هذا التحوّل على مستوى بنيات المجتمع؛ هو الذي يبرّر التحوّل من متخيّل "سائب "إلى جنس تخييلي يسنده وعي، ولغة متميزة، وتيمات تستكشف المجهول وتوسّع من دائرة الأدب [(١)]".

* حوار مع الطيب صالح، انظر : **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، تأليف مجموعة من الكتاب، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.
* كلود ليفي ستراوس، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة، شاكر عبد الحميد، مراجعة، عزيز حمزة، ص، ٣١.
* بيتر مونز، **حين ينكسر الغصن الذهبي**، ترجمة، صبّار سعدون السعدون ، مراجعة، جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص، ١١٥.

(١) تودوروف، تزفيتان، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة: الصدّيق بوعلام، مراجعة : محمد برادة، دار شرقيّات، ط١، ١٩٩٤، ص٦، من تقديم محمد برادة .

من هنا فإن اتجاه الكاتب نحو خلق هذه المكونات الإبداعية، يتأطر في إطار الرؤيا التي يراها الكاتب، وهنا يصبح الفعل الروائي لدى الكتّاب الكبار يسمه شئ من الخصوصيّة التي تلازم هذا الكاتب فيما له من إبداع، و يصل الكاتب إلى حالة من الهُويّة الكتابيّة التي يعرف بها .

الطيب صالح روائي غنيّ عن التعريف، وهو عبقري الرواية العربيّة – كما أطلق عليه *- ولعله من أكثر الروائيين العرب الذين كتبت حولهم الدراسات المتعددة، خاصة حول روايته العظيمة " موسم الهجرة إلى الشمال " .

كتب الطيب صالح القصّة القصيرة، والرواية، لكنَّ كل من يدرس الطيب صالح لابدّ أن يلاحظ أنّه كان يكرر أمكنته الروائيّة وأزمنته الروائيّة، وشخصيّاته الروائيّة، في مجمل أعماله، ولعل هذا كما - يرى الدارس الحالي - يؤشر على أن الطيب صالح كان يبني ملحمةً روائيّةً، يعمل من خلالها على نقل حركة الزمان، والمكان، والشخوص، في إطار التحولات الاجتماعيّة، والسياسيّة والثقافيّة والدينيّة التي عاشها السودان من خلال" دومة ود حامد "، كمكان مركزي في جل أعمال الطيب صالح *، وشخصيّات هذا المكان التي تكررت أيضاً ومثلها الزمن الذي ظهرت فيه .

ما يلاحظه - الدارس الحالي - أن هذه المكونات في الفعل الروائي عند الطيب صالح، كان يساهم في بنائها الحسّ لأسطوري، الذي يخلق الأشياء من خلال تقاطع الواقعي مع المتخيّل الغرائبي، الذي يغلف صورة المكونات في الفعل الروائي، ويعمل على رسم الواقع بكل تناقضاته، التي لا تمثل تناقض الانفصام بل تناقض التكامل . ويصبح الحسّ الأسطوري هنا، جانباً وظيفياً في تقديم الرؤيا التي يتبنّاها العقل المبدع، إذ إن " الصور والرموز في أثر أدبي تستمد معناها الكامل من منبع نفسي عميق، أي من جانب دائم في العقل البشري [(١)]"

من هنا تصبح الأسطورة المنتَجة - التي ينتجها بالطبع الحسّ الأسطوري الذي يسكن الإنسان - " ليست مصدراً لصورة مشابهة للعالم ومن العالم الواقعي، بل هي، وظيفة في طبيعتها، تقدم لنا صورة بنية العقل الإنساني، وهو يمارس نشاطه، وبذلك تساعد على إيجاد نمط توفيقي، بين النواحي العقليّة، والاجتماعيّة، في حياة الإنسان، مما يساعد بدوره على إيجاد وحدة،

* **الطيب صالح عبقري الرواية العربيّة**، تأليف : مجموعة من الكتاب.

* يقول الطيب صالح في إحدى المقابلات التي أجريت معه : أعتقد أن القصّة هذه من الركائز في عملي على علاّته . إنها أول قصّة وجدت اهتماما وأعطتني الإحساس بأنني أستطيع أن أكون كاتباً، المرجع السابق، ص ١٢٣.

(١) ديفد ديتش، **مناهج النقد الأدبي بين النظريّة والتطبيق**، ترجمة: محمد يوسف نجم / مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص ٥٤٦.

نفتقدها في أنفسنا من جهة ومع العالم الخارجي من جهة أخرى، وهذا هو الذي يضع حداً للتناقضات التي تعايشنا في حياتنا [١]"

وبحثاً من الإنسان عن سلطة الخطاب الذي يتبنّاه، فإنّه يخلق لهذا الخطاب التشكيلات الخطابيّة، التي تؤسس منحى واضحاً في عمليّة إنتاج هذا الخطاب، وتصبح عمليّة خلق الأسطورة باعتبارها واحدة من التشكيلات الخطابيّة، هي محاولة لسلطة خطابيّة، " وبالطبع تكون الأسطورة غير ناجحة في إعطاء الإنسان قوّة ماديّة إضافيّة للتحكم في البيئة، لكنّها على كل حال فإنّها تعطي الإنسان- وهذا أمر شديد الأهميّة – الوهم بأنّه يستطيع أن يفهم العالم وأنّه يفهمه فعلاً[٢] "

يصبح الحسّ الأسطوري، إذن، **هو الإحساس بخلق النماذج التي تخرق الواقع وتنماز عنه شكلاً ومضموناً، بما تمتلك من مميزات، ويتعمق هذا الحسّ لدى المبدع بقدر ما يخلق نماذجة المميزة، التي تتوافق في إطارها العام مع الرؤيا التي يعيشها هذا المبدع، ويعمل على تحقيقها من خلال الخطاب الذي يتبنّاه**، إذ يصبح الحسّ الإنساني هنا، هو الإحساس بوصف النماذج كما هي في واقعها بما تمتلكه من مميزات مألوفة، والحسّ الأسطوري هو اختراق الواقع والخروج منه، بينما الإنساني هو اندماج مع الواقع وجذب الآخر إليه، ولعل هذا ما عناه سيغموند فرويد(Sigmund Freud) في حديثه على ليوناردو دافنشي إذ يقول :

"لقد تأكد من فن ليوناردو، أنَّه قد أزال ما بقي لديه من الإرتباط الديني من الشخصيّات المقدسة، ووضعه في الصورة الإنسانية لكي يصور فيها أحاسيس إنسانية عظيمة وجميلة [٣]".

ويقول الدارس الحالي: إن الطيب صالح قد أزال ما تبقى لديه من إرتباط إنساني، من الشخصيّات الإنسانية التي صنعها، لكي يضع فيها كلَّ ما هو أسطوري، يجعلها في حالة من الإنبهار، والغريبيّة، التي تمنحها الصورة المتفوقة، في كل ما تمتلكه من مقدرات عقلية وجسديّة، تمنحها التفوق، واللانهائية في السيطرة على ما يحيط بها، من خلال تميُّزها الجسدي والخَلقي (الزين) أو العقلي (مصطفى سعيد) أو مصدر ظهورها، وحضورها الروحي في المجتمع الذي شكّلت فيه ظاهرة غريبة، لكنها استطاعت أن تتقاطع معه في أماكنّ كثيرةٍ رغم اغترابها (بندر شاه)، و (مريود) وبهذا يكون الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح قد حوّل الشخصيّة إلى أسطوريّة رمزيّة " إذ تتحوّل القوة إلى رمز مجسّد وخلع لصفات الإنسان على الآلهة أو الأبطال الخرافيين، وتمتزج في بعضها قدرات الإنسان المحدودة بطاقات هائلة تؤكد قدرته على مواجهة

---

(١) محمد شاهين، **مختارات نقديّة من الأدب الغربي الحديث**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص١٠١.

(٢) كلودليفي ستراوس، **الأسطورة والمعنى**، ص، ٣٧.

(٣) سيغموند فرويد، **التحليل النفسي للأدب والفن**، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص٧٧.

المجهول [١]".

إن الشخصيّة الروائية لدى الطيب صالح هي شخصيّة شكّلها الحسّ الأسطوريّ، إذ بُنيت من خلال عقليّة تبحث عن التغيير، والتجاوز، وفي الوقت نفسه تبحث عن الذات الجماعيّة، من خلال هذه الأسطرة التي تؤمن بها الروح الفرديّة لدى الطيب صالح، وهنا يكون الحسّ الأسطوري الذي تحقق في صورة بيجماليون، في أسطرتها التمثال الذي صنعته؛ لأنها افتقدت في واقعها الصورة الإنسانية التي تتقاطع معها وتمنحها آمالها ورؤيتها للحياة، فصنعت تمثالها (أسطورتها)، والحسّ الأسطوري لدى هوميروس في صناعته صور أبطاله (أساطيره)، ربما تكون هذه الصور هي الأقرب إلى الحسّ الأسطوري الذي عاشه الطيب صالح في بحثه عن عالمه الخاص والعام، فتمثل ذلك من خلال التجسيد الذي منحه لرموزه، فجاءت تلك الشخصيّة الروائيّة في صورتها المفارقة للواقع، وأسطوريتها الفاعلة تحقيقاً لرؤيا يعيشها الطيب صالح، ولعل هذا ما أشار إليه نورثروب فراي (Northrop Frye) في حديثه عن النقد النموذجي : نظريّة الأساطير إذ يقول :

" لدينا إذاً ثلاثة تنظيمات للأساطير والرموز العليا في الأدب : هناك أولاً :الأسطورة غير المقربة، وهي عموماً تتناول الآلهة والشياطين، وتتخذ شكل عالمين متضادين من التطابق الاستعاري الشامل، أحدهما: مرغوب، والثاني مرهوب... وهناك ثانياً :الميل العام الذي دعوناه بالميل الرومانسي، وهو الميل إلى الإيحاء بأنماط أسطورية ضمنيّة في عالم يرتبط ارتباطاً أوثق بالتجربة الإنسانية . وهناك ثالثاً: ميل الواقعيّة إلى زيادة التشديد على المحتوى والتمثيل على حساب شكل القصّة . والأدب الساخر يبدأ بالواقعيّة ويتجه نحو الأسطورة، ويكون نمطها الأسطوري أشد إيحاءً بالتنظيم الجهنمي منه بالتنظيم الرؤيوي [٢]"

الطيب صالح -كما يرى الدارس الحالي - كان حسّه الأسطوري يعيش في إطار الواقعي أو النموذج الثالث الذي حدده فراي Frye، ومن هنا يمكننا تفسير الأسطوريّة التي منحها الطيب صالح لفعله الروائي - على الرغم من أنَّ الإنتاج الروائي للطيب صالح، يصنف ضمن الراوية الواقعيّة، التي تتمثل بيئتها والتي قدمت الفعل الروائي من خلال التعبير عن صورة هذا الواقع[٣] - من خلال الحسّ الأسطوري الذي عاشه الطيب صالح، إذ منحه هذا الحسّ تلك الحريّة التي وجهته

(١) فاروق خورشيد، **أديب الأسطورة عند العرب**، عالم المعرفة، الكويتيّة، ع ٢٨٤، ٢٠٠٢، ص٢٣.

(٢) نورث روب فراي، **تشريح النقد**، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنيّة، عمان، ١٩٩١، ص ١٧٥ – ١٧٦.

(٣) يقول جلال العشري: الأديب أي أديب يكون أصيلاً بمقدار ما يتمثّل بيئته، ويكون معاصراً بمقدار ما يعبر عن روح عصره، وهاتان القيمتان الأصالة والمعاصرة، هما الركيزتان المحوريّتان اللتان يدور حولهما أدب هذا الأديب ... الطيب صالح، انظر كتاب **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، ص١٥٢

إلى إزالة الجزء الكبير مما هو إنساني عن شخصيّته الروائية، وحقنها بكل ما هو خارق ومثير ومفارق لهذا الواقع، على الرغم من أن هذه الشخصيّات غير منفلتة وغير متحررة تماماً من هذا الواقع؛ لأنها في الأصل هي من بذرته ومن إنتاجه الطبيعي، وهنا فإن الحسّ لأسطوري، الذي شكل الفعل الروائي لدى الطيب صالح، هو الذي يأسر متلقي هذا الفعل، ويجعله يعاود تلقي هذا النص في كل مرة من خلال محاورة جديدة، لا تأسرك شخصيّة روائيّة كما تأسرك الشخصيّة الروائيّة عند الطيب صالح .

إن الأزمنة والأمكنة، تكاد تغيب لدى المتلقي لهذا الفعل الروائي، وما يغيبها هو دينيمكيّة هذه الشخصيّة المغلّفة بما هو أسطوري، إن هذا يستحضر ما قاله نورث روب فراي ( Northrop Frye)، أيضا، عندما تحدّث عن وجودالبنية الأسطوريّة في الرواية الواقعيّة إذ تجعل هذه البنية ما هو واقعي غير محتمل أو غير مقبول، يقول :

"ووجود البنية الأسطوريّة في الروايات الواقعيّة، يثير فيه مشكلات فنيّة من حيث اتفاقها وعنصر الاحتمال والقبول، والوسائل المتبعة لحل هذه المشكلات، يمكن أن ندعوها بشكل عام بالتقريب [(١)]"

من هنا فقد جاءت الشخصيّة الروائية في الفعل الروائي لدى الطيب صالح شخصية ملحميّة في مجملها، متواصلة في بعدها الأسطوري عبر أعماله الروائية كلها، فالدراس الحالي يرى أن شخصيّة الزين في رواية عرس الزين - أولى رواياته – تكررت في بنائها الأسطوري في شخصيّة مصطفى سعيد في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال "، وتكررت في بنائها الأسطوري في " بندر شاه ومريود "، عمليه اللاحقين، ولعل هذا بحاجة إلى بيان من قبل الدارس وهذا ما ستبينه الدراسة.

قلت فيما سبق: إن الشخصيّة الروائية لدى الطيب صالح هي شخصيّة ملحميّة بكل ما تعنيه كلمة ملحمة من دلالة اصطلاحيّة، تعكس الجانب الدراماتيكي في الإبداع، و صورة حمل حركة الواقع، و خلق روح الأسطورة في هذا النوع من الإبداع .

صحيح أن الأدب الملحمي كان يختص بالشعر، لكن في العصر الحديث زحفت الرواية على ما هو ملحمي واختفى الشعر [(٢)]، يقول الطيب صالح في حديثه على شخصيّته الروائيّة :" في تخطيطي لموسم الهجرة، كنت أريد طبعاً من ناحية فيها نوع من القصد أن أقلب شخصيّة "الزين "، أن أحوّل الوجه الآخر للعملة .الزين شخصيّة كلّها حبٌّ . يعطي ولا يطلب [(٣)] "، وبالتأكيد فإن

---

(١) مجموعة من الكتاب، **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، ص١٧٢.

(٢) انظر: مجموعة من الباحثين السوفيات، **نظريّة الأدب**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد، ١٩٨٠، ص٢١٣ وما بعدها .

(٣) مجموعة من الكتاب، **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، مرجع سابق، ١٢٤.

شخصيّة "مصطفى سعيد" شخصية ليست كلّها حب بل، ما يطغى عليها هو الجانب الآخر، وهذا الاستنتاج نصله من خلال القول السابق للطيب صالح، وهنا نجد صورة التناقض الذي يؤدي إلى التكامل في صورة الكون، والوجود الإنساني الذي يحمل دائماً صورة التعدد والاختلاف .

لا يخفى أن الطيب صالح، في خلقه الشخصيّات الروائيّة، التي يرى الدراس الحالي، أنها شكلت في مجموع أعماله الروائية إطاراً واحداً، من حيث التوجه والقصديّة، التي عبّر عنها الطيب صالح في خلق هذه الشخصيّات، حيث إنها كانت تتبلور في طار أوسع، وأعمّ من كونها شخصيّات متعددة كما تظهر في تعدد الروايات التي أنتجتها، من خلال حس أسطوري يرى الاستمرار للظاهرة في إطار زمانها، ومكانها؛ لتتحول هذه الأسطورة تماشياً مع تحولات هذه الأزمنة، وهذه الأمكنة، مع احتفاظها بجوهرها، هكذا تبدأ أسطرة الشخصيّة في الفعل الروائي عند الطيب صالح من العبارة الأولى التي تبدأ بها رواية "عرس الزين":

قالت حليمة بائعة اللبن لآمنة – وقد جاءت كعادتها قبل شروق الشمس – وهي تكيل لها لبناً بقرش :

" سمعت الخبر ؟ الزين مو داير يعرّس "

وكاد الوعاء يسقط من يدي آمنة . واستغلت حليمة انشغالها بالنبأ فغشّتها اللبن . (١)"

ويستمر وقع الخبر في المدرسة، وفي السوق ويعم الخبر بغرائبيته وعجائبيته التي أخذت أسطوريتها من شخصيّة الزين التي كانت تحمل في داخلها وخارجها صورة "الخرق "لما هو واقعي مع أنها بنت الواقع في أصولها وانتمائها، لكن أي واقع ؟! إنه واقع الفطريّة الإنسانية التي تمارس الأشياء من خلال هواجسها المباشرة والحسّ البريء، إنها أسطورة الحب الإنساني كما يشير إلى ذلك الطيب صالح نفسه .

يتلبس الحسّ الأسطوري الطيب صالح في بناء شخصيّة الزين من بداية بنائه هذه الشخصيّة (الأسطورة)، حيث تأخذ هذه الشخصيّة في مفارقة الواقع، والابتعاد عنه، بما أعطى الطيب صالح هذه الشخصّية من أوصاف تبعدها عما هو مألوف، سواء على مستوى الخلق أو السلوك وأثر ذلك فيما له علاقة مع هذه الشخصيّة، يقول :

"يولد الأطفال فيستقبلون الحياة بالصريخ، هذا هو المعروف، ولكن يروى أن الزين والعهدة على أمه، والنساء اللواتي حضرن ولادتها، أول ما مس الأرض انفجر ضاحكاً. وظل هكذا طول حياته . كبر وليس في فمه غير سنّين، واحدة في فكه الأعلى والأخرى في فكه الأسفل، وأمه تقول: إنَّ فمه كان مليئا بأسنان بيضاء كاللؤلؤ . ولما كان في السادسة ذهبت به يوماً لزيارة قريبات لها،

---

(١) الطيب صالح، **عرس الزين**، دار الجيل بيروت، دون تاريخ، ص ٣

فمرّا عند مغيب الشمس على خرابة يشاع أنها مسكونة .وفجأة تسمّر الزين مكانه وأخـذ يرتجـف كمن به حمّى، ثم صرخ . وبعدها لزم الفراش أيّاماً . ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعـاً قـد سقطت، الإ واحدة في فكه الأعلى وأخرى في فكه الأسفل .

كان وجه الزين مستطيلاً، ناتئ عظام الوجنتين والفكـين وتحـت العينـين .جبهتـه بـارزة مستديرة، عيناه صغيرتان محمرّتان دائماً، محجراهما غائران مثل كهفين في وجه .ولم يكن علـى وجهه شعر إطلاقاً . لم تكن له حواجب ولا أجفان، وقد بلغ مبلغ الرجال وليست له لحية أو شارب.

تحت هذا الوجه رقبة طويلة .(من بين الألقاب التي أطلقها الصبيان على الزين "الزرافـة") . والرقبة تقف على كتفين قويتين تنهدلان على بقية الجسم في شكل مثلث .الذراعان طويلتان كذراعي القرد . اليدان غليظتان عليهما أصابع مسحوبة تنتهي بأظافر مستطيلة حادة (فالزين لا يقلّم أظـافره أبداً) . والصدر مجوّف والظهر محدودب قليلاً، والساقان رقيقتان طويلتان كساقي الكركـي . أمـا القدمان فكانتا مفرطحتين . فالزين لا يحب لبس الأحذية ...[(١)]"

لقد تعمّد الدارس إطالة هذا التضمين، الذي حدد ملامح شخصيّة الزين، التي صنعها الطيـب صالح من خلال الحسّ الأسطوري، الذي جسّد لنا هذه الشخصيّة، التي تعيش بين ما هو إنساني وما هو غير إنساني، أو ما كان يسمّى عند اليونان "أنصاف الآلهة "، التي تجسّد صـورة الأسـطوري، وما له من دور في حياة هذه الثقافة التي أنتجت هذه النماذج غير المحددة، علماً أنها فاعلة في إطار حركة الثقافة اليونانيّة .

لا يرى الدارس الحالي، أن ما هو عند اليونان يتساوى مع ماهو عند الطيب صـالح، لكـن الجانب الإنساني في توجهه نحو خلق نماذجه الثقافية وأنماطه السلوكيّة؛ هو ما يتقاطع لدى الطيـب صالح مع الأسطوري اليوناني، صورة الزين هي صورة أسطورية بكل ما تعني الكلمـة، أوجـدها الطيب صالح من خلال النمط الثقافي الذي يرفض ما هو غير متوافق، أو ما هو مفارق، لكن فـي واقع الأمر، هذا الواقع الثقافي يجهل حقيقة الأشياء، وقدرتها على التأثير في الواقع، وهذا ماكان في نظرة الناس إلى صورة الزين، إنها نظرة استهزاء، نظرة تحمل التهميش والرفض، لكن، في واقـع الأمر إن هذه الشخصيّة على غربتها عن الواقع؛ هي التي وجهته وأثّرت فيه تمـام التـأثير، هـذه الشخصيّة؛ هي الوحيدة من البلد التي أقامت علاقة قويّة جداً مع شخصيّة "الحنـين*" وهـي التـي

(١) الطيب صالح، **عرس الزين**، ص، ٧- ٨

* الحنين ولي من أولياء الله، رجل صالح كان يقيم في البلد ستة أشهر في صلاة وصوم، ثم يحمل إبريقه ومصلّاته ويضرب مصعداً في الصحراء، ويغيب ستة أشهر، ثم يعود ولا يدري أحد أين يذهب، وكان الناس يتناقلون عنه قصصاً غريبـة، يحلف أحدهم إنه رآه في مروى، في وقت معين، بينما يقسم آخر أنه شاهده في كرمه في ذلك الوقت نفسه – وبين البلدين –مسيرة ستة أيام، ويزعم أناس أن الحنين يجتمع برفقة من السائحين الذين يضربون في الأرض يتعبدون .والحنين قلمـا يتحدث مع أحد من أهل البلد، وإن سئل أين ذهب ستة أشهر كل عام، لايجيب، ولا أحد يدري ماذا يأكل وماذا يـشرب، فهو لايحمل زاداً في أسفاره الطويلة ." الرواية ص ٢٢

منحها "الحنين "صورة البركة (الزين . المبروك، الله يرضى عليك [١])، هي التي وعدها الحنين بالخير كله، هذه الشخصيّة هي التي كلما اختارت فتاة من فتيات ود حامد يهرع إليها طالبو الزواج، هذه الشخصيّة أصبحت؛ هي الفاعلة والمغيرة في حياة الناس، هذه الشخصيّة؛ هي التي حوّلت صورة "سيف الدين "من صورة الخروج عن العادات والتقاليد والمروق إلى صورة الالتزام والعودة إلى الطريق الصواب، وكان العراك الذي تم بين "الزين" "و"سيف الدين "" وأجهز فيه "الزين "على "سيف الدين" لولا حضور "الحنين" في اللحظة الأخيرة، هذا العراك كان هو صورة **التطهير والمعاناة** التي عاشها "سيف الدين "وجعلته يعود إلى الحق، لقد سميت تلك المناسبة بعام "الحنين ".

إن هذه الأسطورية في صورة الخلق التي جاءت عليها صورة الزين، انسربت في صورة الواقع، وتحولاته التي تركتها هذه الشخصيّة في هذا الواقع مع ما تحمله من مفارقة لهذا الواقع .

لقد أصبحت صورة الزين هي جانب **التطهير** لكل ما هو واقعي، هي مصدر الخلاص من كل ما هو حاصل، لقد نمّت الأسطوريّة، التي بنيت من خلالها شخصيّة الزين هذه الصورة للزين حتى منحته القدرة على التغيير وتوجيه الواقع .وهنا يحضر ما قاله كلود ليفي ستراوس(CloudLevi Strauss ) في واحدة من دراساته " و على رغم من الخطأ والمستحيل من خلال وجهة نظر واقعيّة أمبريقيّة، أن نعتبر سمكة قادرة على محاربة الريح، فإنّه من وجهة النظر المنطقيّة، يمكن أن نفهم لماذا يمكن استخدام صورة مستعارة من الخبرة ووصفها في حالة نشاط، وهذه أصالة التفكير الأسطوري، أن يلعب دور التفكير التصوّري [٢]"

لقد أصبح الواقع لا يوجه من خلال "محجوب" و"حمد ود الريس "، "والطاهر الرواسي "، "وأحمد إسماعيل "و " وعبد الحفيظ " وغيرهم من الشخصيّات الواقعيّة في الرواية، بل وجّهته الشخصيّة المفارقة للواقع .وهنا يظهر الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح بصورة جليّة حيث أسند التغيير إلى ما هو غيرخاضع لمقاييس الواقع، والحسّ الأسطوري هنا هو الذي خلق غرييّة الصورة، والحدث، كما فعل هذا الحسّ الأسطوري عند هوميروس فأوجد صورة أخيل و فطرقل وأغاممنون و أدوسيوس وغيرهم.

"عرس الزين " هو عنوان الرواية وهو في الوقت نفسه حدث من أحداث الروايّة، لكن الحسّ الأسطوري الذي بني من خلاله الحدث كان يحمل روح البحث عن التتغير الذي يفتقده الواقع .

جاء حدث عرس الزين منبنياً في إطار الحسّ الأسطوري الذي تحقق في شخصيّة الزين التي أعادت تشكيل حركة الواقع من خلال دورها الفاعل في هذا الواقع، وعبر ما هو ثقافي، فهو القادر

---

(١) الطيب صالح، **عرس الزين**، ص ٤٤

(٢) كلود ليفي ستراوس، **الأسطورة والمعنى**، ص ٤١

على الاختراق و التغيير لكل ما هو قائم ولعل هذا يعلمه عنه الجميع :

" أهل البلد جميعاً يعرفون هذه القوّة الرهيبة، ويهابونها، وأهل الزين يبذلون جهدهم، حتى لا يستعملها الزين ضد أحد، إنهم يرتعدون روعاً كلّما ذكروا أن الزين أمسك مرة بقرني ثور جامح استفزه في الحقل فأمسك به من قرنيه، ورفعه عن الأرض كأنه حزمة قش، وطرح به ثم ألقاه أرضاً مهشم العظام، وكيف أنه مرة في فورة من فورات حماسة، قلع شجرة السنط من جذورها وكأنها عود ذرة، كلّهم يعلمون أن هذا الجسم الضاوي قوّة خارقة ليست في مقدور بشر ...[١]" .

بهذه الصورة الأسطورية، التي تمتلك القدرة على التغيير والتي يبحث عنها الطيب صالح في مجتمع يمتلك هذه القدرة، لكنه لا يوظفها، وينظر إليها أنها قوة مجنونة فيحاول إسكاتها، بهذه الرؤيا تنمو هذه الأسطورية من خلال مفارقتها للواقع، ومحاولة إقامة واقع جديد لها، يتمثل في صورة الزواج الذي يحمل هو أيضاً روح الأسطورة والتغيير، وهو صورة الزواج المقدس الغريب في طرفيه، إنها" نعمة " أجمل بنات الواقع وأرجحهن عقلاً وأكثرهن عزاً ودلالاً، هي التي تختار زواجها من" الزين[٢] "، صاحب الصورة الغريبة، شكلاً، وتصرّفاً. وهنا يحضر قول بيتر مونز(Better Mouns): " تماماً كما نجد وراء أسطورة زواج مقدس، زواجاً عاديّاً، فإننا في الأغلب نجد وراء واقعة تاريخيّة مؤسطرة، نواة تاريخيّة حقيقيّة [٣]"

"نعمة " ترفض كل من تقدم لها، وهم كثر حتى الناظر (ترفض الواقع) . الحسّ الأسطوري للجمال، يرفض الواقع ويلتحم مع ما هو غير واقعي، زواج الآلهة في الأساطير *، هو ما حدث في عرس الزين، يصبح يوم العرس يوم تقديم القرابين، كلّ من لدية ما يقدمه في هذا اليوم لا يبخل به، إنه تقديم القربان للإله في الروح الأسطورية للشعوب .

لقد وصل الطيب صالح في شخصيّته هذه "الزين "إلى مرحلة الإلوهية التي عاشها الإنسان في بدائيته وأسطوريتها الأولى، أسطورية الزين تبحث عن أسطوريّة الحب والجمال:

" تذكر نعمة وهي طفلة أن النساء كن إذا جئن لزيارة أمها كن يجلسنها على حجورهن، ويمسحن بأيديهن على شعرها الغزير المتهدل على كتفيها، ويقبلنها على خديها وشفتيها ويدغدغنها ويضممنها إلى صدورهن ...ولما كبرت ولم تعد طفلة، أصبحت رؤوس النساء والرجال على السواء تلتفت إليها، حين تمر بهم في الطريق . لكنها لم تكن تأبه لجمالها . وتذكر أيضاً كيف

(١) كلود ليفي ستراوس، **الأسطورة والمعنى**، ص، ٤٤ – ٤٥ .

(٢) **المرجع السابق**، ص ٩٢.

(٣) بيتر مونز، **حين ينكسر الغصن الذهبي**، ص ٦٨ .

* ينظر مشهد الزواج في الرواية ، ص ٩٦ – ١١٢ آخر الرواية .

أرغمت أباها أن يدخلها في الكتّاب لتتعلم القرآن . وكانت الطفلة الوحيدة بين الصبيان [(١)]"

هذا هو الحسّ الأسطوريّ الذي يبني من خلاله الطيب صالح الشخصيّة الروائيّة التي تجسد تفاعلات الواقع وحركته الموارة الحبلى بروح التحوّل، والتوالدات الجديدة التي تبحث عن فاعل، نعمة أجمل النساء، تحفظ القرآن، هي صورة أسطورية وحيدة في واقعها كما هو الزين، كان لابدّ من " العرس " صورة النماء والخصب والعطاء، صورة الألوهيّة الأسطوريّة تتزاوج مع صورة الأرض الأسطوريّة لكي يتحوّل الواقع، من خلال غرابة الزواج بين أكثر الرجال قبحاً وأكثر النساء جمالاً، إنها الروح الأسطوريّة التي تُروى عن زواج العلوي بالسفلي في الأساطير، أو زواج السماء مع الأرض، ولعل التضمين الآتي من الرواية على طوله سيبين عمق الحسّ الأسطوري الذي قدمه الطيب صالح في بناء فعله الروائي :

تتابعت الأعوام، عام يتلو عام ينفتح صدر النيل كما يمتلئ صدر الرجل بالغيظ . ويسيل الماء على الضفتين فيغطي الأرض المزروعة حتى يصل إلى حافة الصحراء عند أسفل البيوت ... وتستيقظ ذات يوم فإذا صدر النيل قد هبط وإذا الماء قد انحسر عن الجانبين، ... وتنظر فإذا أرض ممتدة ريانة ملساء ترك الماء عليها دروباً رشيقة مصقولة في هروبه إلى مجراه الطبيعي ...ويطعن شيء حاد أحشاء الأرض .لحظة نشوة وألم وعطاء وفي المكان الذي طعن في أحشاء الأرض تتدفّق البذور. وكما يضم رحم الأنثى الجنين في حنان ودفء وحب، كذلك ينطوي باطن الأرض على حب القمح والذرة واللوبيا . وتتشقق الأرض عن نبات وثمر "[(٢)].

النيل صورة الذكورة الأسطورية، والأرض صورة الأنوثة الأسطوريّة تتناوب ويأخذ "الزين " صورة النيل وتأخذ" نعمة" صورة الأرض، هذا الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح هو الذي ارتفع بالإنساني إلى صورة الإلهي، "فالعجز عن تأدية الدور الإجتماعي الواقعي في ميدان الصراعات الطبقيّة مثلاً، يعطيه الفكر الأسطوري حلّاً مثاليّاً ؛ يتلخص بكرامة أو معجزة، أو قدسيّة، يقوم بدوره على الاعتقاد في قوة خارج التاريخ، تبدو وكأنّها تأمر العالم والناس والأشياء والأرض الخ . بأن تحقق ما تريد، ومن يكون ذا صلة بهذه القوة الخارجيّة يلقى الكرامات ويحظى بالمعجزات [(٣)]" .

وينفتح الحسّ الأسطوري على بناء حدث الزواج الذي يحمل كما بينت الدراسة رمزيّة الانتقال مما هو إنساني إلى ما هو أسطوري في ممارسته وفاعليّته "نحرت الإبل، وذبحت الثيران، ووكئت قطعان من الضأن على جنوبها . كلّ أحد جاء أكل وشرب حتى ارتوى [(٤)]"

(١) الطيب صالح، **عرس الزين**، ص، ٢٣ – ٣٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٣٠ – ٣١.

(٣) أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص ١٠٦.

(٤) **المصدر السابق**، ص١٠٣

إنها صورة الألوهية الأسطورية في منحها لأتباعها في يوم مكافأتها لهــم، الــزين صــاحب الصورة المنبوذة من الواقع، يأخذ أجمل ما في هذا الواقع " نعمة " وليس هذا فقط، بل هو يمنح هذا الواقع كلَّ ما يريد، " كلُّ أحد جاء أكل حتى شبع وشرب حتى ارتوى " إنه يتحوّل إلى أجمل ما فــي هذا الواقع، " وكان الزين يبدو مثل الديك، لا بل أجمل، مثل الطاووس، ألبسوه قفطاناً مــن الحريــر الأبيض، منطقوه بحزام أخضر، وعلى ذلك كلّه عباءة من المخمل الأزرق، فضفاضة يملأها الهواء فكأنها شراع، وعلى رأسه عمامة كبيرة تميل قليلاً إلى الأمام، وفي يده ســوط طويــل مــن جلــد التمساح، وفي إصبعه خاتم من الذهب، يتوهج في ضوء الشمس نهاراً ويلمع تحت وهج المــصابيح بالليل، له فص من الياقوت، في هيئة رأس ثعبان ... [(١)]"

لقد حول الحسّ الأسطوريّ لدى الطيب صالح ما كان غير واقعي صــورة " الــزين " إلــى واقعي والعكس صحيح، الواقع الذي كان رافضاً هو الذي ثبّت هــذه الــصورة الجديــدة ومنحهــا فاعليتها، هو الذي جمّلها بعدما عرف أن روح الحياة والخير سيأتي منها، من روحها التي يجهلهــا لكنه يؤمن بما لديه من قدرات، إنها الروح الأسطورية التي يؤمن بها الإنسان في لحظة من لحظات الاقتراب من الموت "صاح بأعلى صوته - الزين – ويده مشهورة فوق رأس الراقصة :" أبــشروا بالخير ... أبشروا بالخير " . وفار المكان فكأنه قدر تغلي، لقد نفث فيه الزين طاقة جديدة . وكانــت الدائرة تتسع وتضيق، تتسع وتضيق، والأصوات تغطس وتطفو، والطبول ترعد وتزمجر، والــزين واقف في مكانه في قلب الدائرة، بقامته الطويلة، وجسمه النحيل، فكأنه صاري المركب [(٢)]"

بهذا المشهد الطقسيّ الذي يعيد إلى الذهن صورة الطقوس الأسطورية، التي مارسها الإنــسان في بداية وجوده، عندما كان يبحث عن معرفة الكون، من خلال ما يصنعه من أساطير، ويقيمه من طقوس دراماتيكية تعكس عمق احتماليته في رؤية الأشياء وتفسيرها، بهذا الحسّ الأسطوري يقــدم لنا الطيب صالح شخصيّة الزين بطل رواية "عرس الزين" دون أن يمنح هــذه الشخــصيّة صــورة الثبات والنهاية التي لم يستطع رسمها الطيب صالح في روايته، بل تركها مفتوحة لا نهائيّة، تبحــث عن ذاتها، وتتمحور حول نفسها، جاذبة الآخر الذي يرى فيها كل هذه الغريبيّة والعجيبيّة، فيما هــي عليه، من اغتراب، وما لها من قدرة، وطاقة كامنة، تحرك الواقع وتصنع به ما تشاء .

إن الحسّ الأسطوري، الذي وجه روح الإبداع عند الطيب صالح، جعله يرى حركة الكــون بما يحتويه من الزمكانيّة، التي تحمل في داخلها أيضا صورة الإنسان، وعلاقته مع الآخر وصــور هذه العلاقة، التي تتجسد في محاولة الإنسان بناء النمط الفكري، الذي مــن خلالــه يقــوم بتفــسير

(١) أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، ص ١٠٣.

(٢) **المرجع السابق**، ص١١٢.

الظواهر التي يعايشها ويحاول معها بناء الكون الذي يخصه .

هذا ما حدث بالفعل عندما اختار الطيب صالح صورة الزين النمطيّة (أي التي تمثل نمطاً في الوجود الإنساني) لكنّه نمطٌ لا يتوافق معه الواقع، الذي يشكل هذا النمط جزءاً منه، ولكن، أكان الطيب صالح إذن، يقدم صورة الإنسان البدئي في خلق نماذجه الأسطورية عندما كان يبني عالمه الذي يعيشه ؟ أكان الطيب صالح يبني الأسطورة التي يرى أنها يمكن أن تكون صورة لحركة الواقع غير المبرر ؟ ربما تكون كل هذه الاحتمالات موجودة وبقوّة فيما كان يعيشه الطيب صالح من حس أسطوري في رؤيته للأشياء .

إن الحسّ الأسطوري الذي يعيه الطيب صالح تماماً - إذ بنى منه شخصيّة الزين - هو ذاته استمرّ في بناء شخصية "مصطفى سعيد " في روايته " موسم الهجرة إلى الشمال ". ولعل - كما أشرت في بداية الدراسة- هذه التحولات في الشخصيّات الروائية لدى الطيب صالح، في أعماله عامة، تدور في إطار هذا الحسّ الأسطوري الذي شكل الجوهر في هذه الشخصيّات، فهي امتداد لبعضها، حيث تكمل كل منها ما أسند إليها من جزئيّة في إطار عام .

يرى الدارس الحالي أن الحسّ الأسطوري يُلحظ بقوّة في بناء شخصيّة "مصطفى سعيد " منذ اللحظة الأولى في الرواية، إذ يضفي الطيب صالح هذه الهالة الأسطورية على هذه الشخصيّة – كما فعل في شخصيّة الزين - من حديث الراوي الذي بدأه بالبحث عن مكونات هذه الصورة التي تفارق غيرها في كثير من الصفات، والتي يُختلَف عليها بين الناس لأنّهم لا يعرفون البعد الحقيقي لطبيعة هذه الشخصيّة ومدى ما تمثله في طبيعة وجودها بينهم .

إن الأسطورة بحد ذاتها تحمل في طبيعة وجودها هذه الروح الاحتمالية في نظرة الآخر إليها، وعدم قدرته على تفسيرها، فهي تحمل داخلها الازدواجيّة؛ بين ما هي عليه في ظاهرها وباطنها، من هنا فإن " كل الأساطير تعكس اجتماع الضدين في الإنسان، بالنسبة إلى العالم وبالنسبة إلى الذات ... العنصر المهم في الأساطير هو السعي نحو السعادة التي يجدها المرء فيها ... إنّها باختصار تعبر عن الإحساس بأن في الطبيعة ازدواجيّة، وأن في الإنسان ازدواجية وضديداً لن يجد حلاً له في حياته ...[(١)]".

إن الازدواجيّة التي حملها مصطفى سعيد منذ البداية، جاءت من خلال جهل الذات (أنا أكذوبة[(٢)])، (فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا[(٣)])، وجهل الآخر، ومحاولة البحث عن هذه الذات من

(١) **الأسطورة والرمز** (دراسة نقدية لعدد من النقاد)، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص٥٢

(٢) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ، دار الجيل ، بيروت، ص ٤٣

(٣) **المصدر السابق**، ص٦٣

جانب، وعن هذا الآخر من جانب، ولعل هذا البحث المستمر وعدم وصول الحقيقة المطلقة في المعرفة، أوصلت هذه الشخصيّة إلي الاعتراف بأسطوريّتها وغرائبيتها في لحظة التقييم للذات " كل شيء حدث قبل لقائي إيّاها، كان إرهاصاً . وكل شيء فعلته بعد أن قتلتها كان اعتذاراً، لا لقتلها، بل لأكذوبة حياتي .[1]" هذا هو جوهر أسطوريّة هذه الشخصيّة التي نمت عبر النص الروائي بالحسّ ذاته ؛الحسّ الأسطوري .

" فجأة تذكرت وجهاً رأيته بين المستقبلين لم أعرفه . ووصفته لهم . رجل ربعة القامة في نحو الخمسين أو يزيد قليلاً، شعر رأسه كثيف مبيض، ليست له لحية وشاربه أصغر قليلاً من شوارب الرجال في البلد، رجل وسيم وقال أبي : "هذا مصطفى "

مصطفى من ؟ هل هو أحد المغتربين من أبناء البلد عاد ؟

وقال أبي إن مصطفى ليس من أهل البلد، لكنّه غريب جاء منذ خمسة أعوام، اشترى مزرعة وبنى بيتاً وتزوّج بنت محمود ... رجل في حاله، لا يعلمون عنه الكثير[2] "

يتكرر هنا لدى الطيب صالح ما قدمه في بداية رواية عرس الزين، في جانب البحث عن روح الشخصيّة المفارقة للواقع، التي تمثل نمطاً مختلفا عمّا حولها، أو قل ازدواجيّاً، فشخصيّة مصطفى سعيد عبر الرواية كلّها لا نستطيع أن نقبض على مميزاتها الواقعيّة – وهذه صفة كل الشخصيّات التي بناها الطيب صالح في رواياته - بل هي دائماً إشكالية أو قل هي" مؤسطرة "– كما هو الزين وضو البيت، وبندر شاه، ومريود - غير قادرة على التوافق مع الآخر - أيّاً كان هذا الآخر -، ولعل الحسّ الأسطوري الذي يتمثّله الطيب صالح في فعله الروائي، هو ما يمكن أن نفسّر من خلاله طبيعة هذه الشخصيّة غير المتناهية والإشكاليّة في أبعادها السسيولوجيّة والسيكولوجية والفسيولوجيّة، فهذه الشخصيّة تتقاطع مع الواقع ولا تتقاطع معه في الوقت ذاته، تتقاطع مع الواقع في بعض صورتها الإنسانية، وتفارقه في صفاتها التي تحملها، وفاعليّتها في الآخر، وشكل العلاقة التي تبنيها مع هذا الآخر، مهما كانت درجته بالنسبة إلى هذه الذات، جاء على لسان مصطفى سعيد في حديثه للراوي :

" مات أبي قبل أن أولد ببضعة أشهر ... لم يكن لي أخوة ... كنّا أنا وهي – يعني أمه – أهلاً بعضنا لبعض، كانت كأنها شخص غريب جمعتني به الظروف صدفة في الطريق، لعلّني كنت مخلوقاً غريباً، أو لعل أمي كانت غريبة . لا أدري . لم نكن نتحدث كثيراً، وكنت، ولعلك تعجب، أحس إحساسا دافئاً بأنني حر، بأنه ليست ثمة مخلوق أب أو أم، يربطني كالوتد إلى بقعة معينة

---

(١) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص ٣٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص، ٦-٧

ومحيط معين . كنت أقرأ وأنام، أخرج وأدخل، ألعب خارج البيت، أتسكع في الشوارع، ليس ثمة أحد يأمرني أو ينهاني . إلا أنّني منذ صغري كنت أحسّ بأنني ... أنني مختلف . أقصد أنني لست كبقيّة الأطفال في سنّي، لا أتأثر بشيء، لا أبكي إذا ضربت، لا أفرح إذا أثنى عليّ المدرّس في الفصل، لا أتألم لما يتألم له الباقون كنت مثل شيء مكور من المطاط، تلقيه في الماء فلا يبتل، ترميه على الأرض فيقفز (١)"

إن صورة الأمومة، التي هي أعلى درجات التوافق بين الذات والآخر، بما هو إنساني، جاءت في إطار الحسّ الأسطوري الذي بنى شخصيّة مصطفى سعيد لدى الطيب صالح، مفارقة للواقع، إنها تحمل في داخلها روح الانفصال عما هو إنساني إلى ما هو أسطوري وغير مألوف، وهي تعيش في إطار العلاقة التي تربط الأم بابنها في الأساطير اليونانيّة، والفينقيّة والبابليّة أو غيرها، إن الشخصيّة بما تتمتع به من مفارقة للواقع ؛ لا تماثله في السلوك ، فهي حرّة، لاترتبط بأب أو أم، هي لا تفرح كما يفرح الآخرون، ولا تحزن كما يحزن الآخرون، بل هي لا تتأثر بشيء، بل هي لا تبكي إذا ضربت، فالجوهر الذي بنيت منه هذه الشخصيّة، هو الجوهر الأسطوري، الذي يجد القدرة والاستقلال فيما هو ذاتي، وهو الذي يمنح الآخر، ويرى الآخر من صنعه، إن الآخر هو الذي يتعلّق به، ها هو الإنسان يتعلّق بأسطورته يقدم لها القربان، ويبرر ما فعلته من أخطاء يسعى لها، وفي الوقت ذاته، فالأسطورة تنتقي إنسانها .

"في قاعة المحكمة الكبرى في لندن جلست أسابيع أستمع إلى المحامين يتحدثون عني، كأنهم يتحدثون عن شخص آخر لا يهمني أمره .كان المدعي العمومي سير آرثر هنغز عقلاً مريعاً، أعرفه تمام المعرفة، علّمني القانون في أوكسفورد، ورأيته من قبل، في هذه المحكمة نفسها وفي هذه القاعة، يعتصر المتهمين في قفص الاتهام اعتصاراً .نادراً ما كان يفلت متهمٌ من يده . ورأيت متهمين يبكون ويغمى عليهم، بعد أن يفرغ من استجوابهم .ولكنّه هذه المرّة كان يصارع جثّة .

هل تسببت في انتحار آن همند ؟

لاأدري .

وشيلا غرينود؟

لا أدري .

وإيزابيلا سيمور ؟

لا أدري .

هل قتلت جين مورس ؟

(١) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص، ٢٧ – ٢٨

نعم
قتلتها عمداً ؟
نعم [١]"

إن الحسّ الأسطوري الذي بنى لنا محاكمة هذه الشخصيّة قلب لنا ما هو واقعي إلى ما هو أسطوري، إن صورة الإنساني (الواقع، المحامي) بحثت عن تبرير ما فعلته أسطورتها، إنها تقدم قرابينها (الفتيات اللواتي انتحرن) إلى ما هو أسطوري، وتبرّر ذلك، ومن هنا فإن الأسطورة التي خلقها الطيب صالح بحسّه الأسطوري جعلت الواقعي مبرّراً، وما هو غير واقعي مبرّراً أيضاً، إنها صورة الإنساني في لحظة تقديس الأسطورة ومنحها التنزيه والنبل في كل ما تفعله "مصطفى سعيد يا حضرات المحلفين إنسان نبيل[٢] "

أي أسطوريّة أكثر مما بناه الطيب صالح، وأودعه في شخصيّته الروائيّة التي جعلها فوق القوانين الواقعيّة التي - في إطارها العام – تحكم الواقع لكنّها لا تحكم مصطفى سعيد، " مصطفى سعيد يا حضرات المحلفين إنسان نبيل " إنه يحوّل الواقع ويجعله يسير كيفما يريد، أصبح صورة سحريّة تؤثر في كل جوانب الآخر، إنها صورة الزين في فاعليتها ودورها في تحويل الواقع؛ تتكرر لدى مصطفى سعيد، وهذا ما سنجده في شخصيّات: ضو البيت، وبندر شاه ومريود أيضاً ، الزين قدمت له في يوم عرسه القرابين، ممن حوله إنها صورة الإله الأسطوري، ومصطفى سعيد تنتحر من أجله النساء، بل تقدم نفسها قرابين له، بل ويقوم هو باختيار قربان لنفسه "جين مورس " ورغم مشاهد القتل هذه فإن الواقعي يجعلها حالاً من النبل، وبالتالي فإن الأسطورة لا تُؤخذ في فعلتها، إنها تحمل في داخلها روح التقديس من الآخر وهي التي تمتلك كل شيء :

" أسطورة، فهو إله، وهو نبي، وهو عبقري، وهو معشوق وعاشق، وهو قاتل ومقتول، وهو الراغب والمرغوب في وقت واحد، وعندما تتساقط الضحايا عند أقدامه، فهو الذي أعد لهم الطريق، ورسم الخطى، لم تفلت واحدة ولم تنحرف عن قدرها الذي رسمه لها، وذهبت كل منهن إلى القبر في نفس القدر الذي سلكته الأخريات فالحياة نابعة منه، والموت هو صانعه [٣]"

لقد تعمّق الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح في بناء شخصيّته الروائيّة، إلى الحد الذي جعل الطبيعة تنسحب من خصائصها الزمنيّة والمكانيّة لتقدم مصطفى سعيد في صورة الإله الأسطوري، الذي نقرأ عنه في الروايات الخرافيّة، بما يمتلك من قدرة خارقة، فهو الذي يختار

(١) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص٤٢

(٢) **المصدر السابق**، ص، ٤٣

(٣) مجموعة من المؤلفين، **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، ص، ١٤٧ - ١٤٨

البدايات و النهايات، إنه هو الذي اختار نهاية نفسه غرقاً في النهر، وها هو النهر يفيض في الصيف، إنه شيء أسطوري؛ أن يفيض النهر في فصل الصيف فصل الجفاف، إنّه مخالفة النواميس الطبيعية، ولكن إرداة الأسطوري تحقق ما ترغب لدى الطيب صالح :

" إذا كان مصطفى سعيد قد اختار النهاية، فإنه يكون قد قام بأعظم عمل ميلودرامي في رواية حياته. وإذا كان الاحتمال الآخر هو الصحيح، فإنَّ الطبيعة تكون قد منّت عليه بالنهاية التي كان يريدها لنفسه. تصوّر عزّ الصيف في شهر يوليو العتيد . النهر اللامبالي، فاض كما لم يفض منذ ثلاثين عاماً . الظلام يصهر عناصر الطبيعة جميعاً في عنصر واحد محايد، أقدم من النهر ذاته وأقل منه اكتراثاً هكذا يجب أن تكون نهاية هذا البطل[(١)]".

هذا ما جاء على لسان الراوي في حديثه عن مصطفى سعيد، " إنه أقدم من النهر ذاته، وأقل منه اكتراثاً "، " مصطفى سعيد هو في الحقيقة نبي الله الخضر . يظهر فجأة ويغيب فجأة [(٢)]"، يغيب الواقع بكل مافيه من حقائق، ويحل الأسطوري مكانه .

وهنا يرى الدارس، أنَّ الاحساس بما هو أسطوري لدى المتلقي، هو ما دفع الناقد رجاء النقّاش إلى تعليل موت مصطفى سعيد من خلال رمزيته إلى التطهر والبعث من جديد، وهذا ما يتجسّد عادة فيما يطلق عليه أسطورة البعث والتجدد يقول :

لقد مات مصطفى سعيد ميتة كبيرة، لها مغزاها، كما كان كل شيء في حياته له مغزاه ... ولعل النهر نفسه أراد أن يتطهر، بالنور الذي وصل إليه مصطفى سعيد، بعد تجارب شاقة وبعد اصطدام حاد، وامتزاج عنيف بالحضارة الأوروبيّة. ولعل مصطفى سعيد أراد أن يتطهر هو أيضاً من آثامه الفكريّة والجسديّة في هذا النهر المقدس، لأنَّه مصدر الحياة التي تدب على شطآنه ! ولعل مصطفى سعيد أراد أن يبعث ويعود إلى الحياة بعد امتزاجه بالنهر... ليكون نوراً جديداً ينتشر في الأرض الأفريقيّة ويبدد الظلام ويهدي السائرين الحائرين إلى الطريق ...[(٣)]".

تسلل الأسطوري في الشخصيّة الروائيّة لدى الطيب صالح، حتى منحها ما هو خارق للعادة والواقع، فمصطفى سعيد لم يكن الجنس لديه ظاهرة إنسانية، تكتفي بحدود ما هو إنساني، من حيث القدرة على ممارسة هذه الغريزة، فكل من يقرأ هذه الرواية بروح التأني، والوقف عند التوظيف للجنس فيها، يصل إلى النتيجة الحتميّة في ذلك، وهي أن القدرة التي منحها الطيب صالح لمصطفى سعيد وبعض الشخصيّات الثانويّة في الرواية (ود الريس، وبنت محجوب) - حيث شغل هذا الجانب

(١) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص٨٤ .

(٢) **المصدر السابق**، ص، ١٣٢.

(٣) مجموعة من المؤلفين، **عبقري الرواية العربيّة**، ص، ٩٣.

الجزء الكبير من حواريّاتمها – تفوق ما هو واقعي، وتخرج إلى ما هو أسطوري، إنها تستعيد لنا الطقوس الجنسيّة فيما هو أسطوري، وأن صورة الجنس تصبح صورة طقسيّة مقدسة، فجل المشاهد الجنسيّة التي قدمتها الرواية كانت تقدم إحساساً بكل ما هو شبقي يتسم بعمق الحضور لهذا الشيء في حياة الطبيعة ككل، وليس في حياة الإنسان فقط . أسطوريّة مصطفى سعيد التي منحها الطيب صالح جعلته يعيش مع خمس نساء في آن واحد [١] إنها صورة زيوسيّة .

لعل كل ما يتعلق بهذه الشخصيّة من أمكنة وأزمنة. جاء في إطار هذا الحسّ الأسطوري الذي يتجاوز ما هو واقعي، ويضع المتلقي في حالة من الانبهار والإحساس بالتجاوز عما هو مألوف، لقد ورد في الرواية في أكثر من موقع وصف الغرفة التي كان يسكنها مصطفى سعيد، سواء في لندن أم في السودان وهو وصف يعيدنا إلى الأمكنة التي كان يسكنها ملوك الأساطير في الحضارات القديمة، إنك أمام مكان فرعوني أو فنيقي أو يوناني ... ولعل مثالاً على ذلك يبين ما يذهب اليه الدارس بأسطوريّة البناء لهذه الشخصيّة وما يتعلق بها من أزمنة وأمكنة، يقول مصطفى سعيد :

" غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة، ستائرها ورديّة منتقاه بعناية، وسجاد سندسي دافئ والسرير رحب مخداته من ريش النعام، وأضواء كهربائيّة صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجيّة، موضوعة في زوايا معينة . وعلى الجدران مرايا مرايا كبيرة ... تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفي الحمام عطور شرقيّة نفاذة وعقاقير كيماوية، ودهون ومساحيق، وحبوب، غرفة نومي كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى، ...[٢]"

لقد استجمع المشهد قبل الأخير في الرواية كل ما هو إحساس أسطوري لدى الطيب صالح في بنائه شخصيّته الروائيّة وتميزها في الفعل الذي تقدمه، حيث جعلها في حالة من الأسطورة التي سيعرفها الناس بعد زمن، والتي يمكن أن تسمى أسطورة " مصطفى سعيد " كما هي مثلاً أسطورة بيجماليون، أو أسطورة نرسيس، أو برموثيوس، أو أدونيس أو غيرها إنها أسطورة "قتل النشوة "، والتطهير من الألم الروحي الذي يعيشه الإنسان، وفي لحظة حاسمة في حياته يقتل كل ما يؤدي إلى هذا الألم، "جين مورس " لم تكن إلا صورة ذلّ وضعف بالنسبة إلى مصطفى سعيد، إنّها الحالة الوحيدة التي يمكن أن تعيده إلى ما هو واقعي، لم تستطع آن همند، وشيلا غرينود، وايزبيلا سيمور، أن تضعف مصطفى سعيد، لقد حاول أن يتمرد ما هو واقعي (جين مورس) على ما هو أسطوري (مصطفى سعيد) حاول الأسطوري أن ياسر الواقعي ويطوّعه، لكنه لم يستطع، فقتله:

(١) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص ٤٦

(٢) **المصدر السابق**، ص٤١، وانظر الصفحات ، ١٣٢،

" ولكن لم تكن لي حيلة . كنت صيّاداً فأصبحت فريسة . وكنت أتعذّب وبطريقة لم أفهمها كنت أستعذب عذابي ... أنا الملاح القرصان، وجين مورس هي ساحل الهلاك ولكنني لا أبالي...[(١)]" .

من هنا فإننا نجد تحويل الواقعي إلى أسطوري مشابه، ومن ثم التخلص منه، لقد تزوّجها لكنه في لحظة اللذة غير المتوافقة بين ما هو أسطوري وما هو واقعي قتلها، قتلها في مشهد أسطوري، طقسي، يمتد عبر الجوهر الأسطوري وليس الجوهر الإنساني، يتوافق وروح الأسطورة التي بناها الطيب صالح، لقد كان القتل في لحظة لا يستطيع الإنساني أن يفكر بالقتل، إنها لحظة الممارسة الجنسيّة التي تلغي كل ما هو اختلاف، لكن الأسطوري يتمرد ويصنع مكانه وزمانه ولذّته وطقسيّته كما يريد :

" ها هي ذي سفني يا حبيبتي تبحر نحو شواطئ الهلاك. ملت عليها وقبلتها .وضعت حد الخنجر بين نهديها، وشبكت رجليها حول ظهري .ضغطت ببطء ببطء. أي نشوة في هذه العيون . وبدت لي أجمل من كل شيء في الوجود، قالت بألم : يا حبيبي . ظننت أنك لن تفعل هذا ابداً .كدت ايأس منك .وضغطت الخنجر بصدري حتى غاب كلّه في صدرها بين النهدين . وأحسست بدمها الحار ينفجر من صدرها . وأخذت أدعك صدرها بصدري وهي تصرخ متوسّلة : تعال معي، تعال. لاتدعني أذهب وحدي . وقالت لي : أحبك – فصدقتها – وقلت لها :أحبك وكنت صادقاً. ونحن شعلة من اللهب، حواف الفراش ألسنة من نيران الجحيم، ورائحة الدخان أشمه بأنفي وهي تقول لي : أحبّك يا حبيبي، وأنا أقول لها أحبك يا حبيبتي، والكون بماضيه وحاضره ومستقبله اجتمع في نقطة واحدة ليس قبلها ولا بعدها شيء [(٢)]"

أي طقسيّة أسطوريّة قدمها الطيب صالح ! ومنحها لمصطفى سعيد، لقد امتزج الواقعي بالأسطوري وأصبح من الصعب الوقوف على الخط الفاصل بينهما، لقد أزال الطيب صالح ما هو إنساني عن شخصيّته ومنحها كل ماهو أسطوري .

الحسّ الأسطوري في الأعمال الروائيّة لدى الطيب صالح شكل ما سمّاه جاكبسون " القيمة المهيمنة "، ولعل هذا القول لا يدعيه الباحث الحالي، بل مايؤيّد ذلك : تمثُّل هذا الخط الأسلوبي في بناء الشخصيّة الروائيّة لدية في جميع أعماله، فها هو في ثنائيته الروائيّة (ضوّ البيت /بندر شاه) (و مريود) التي جاءت بعد" موسم الهجرة إلى الشمال"، ينفتح على حسّ أسطوري يشكل مساحة أكبر مما كان عليه في عمليه السابقين (عرس الزين، وموسم الهجرة)، فإذا كان الطيب صالح يبني

---

(١) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص ١٩٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٩٥ -١٩٦ .

شخصيّة أسطوريّة **أحاديّة**، فإنه أصبح فيما بعد يبني شخصيّة أسطوريّة لها عمقها الأسطوري من خلال صورة الأب الأسطوري والجد الأسطوري، والحفيد الأسطوري، وبيان الصراع بين هذه الأصول للوصول في النهاية إلى تصور أسطوري مكتمل لهذه الشخصيّات .

إن متلقي السلسلة الروائيّة – كما يسميها الطيب صالح – (بندرشاه و مريود [1])، أول ما يشغله، البحث عن صورة الشخصيّة الروائيّة **الممتدة** من ضو البيت إلى ابنه عيسى ولقبه (بندر شاه) ومريود (حفيد ضوّ البيت)، بل ويصل الامتداد إلى صورة بلال (حسن[2]) وكيف اختلفت الروايات التي بنيت حول هذه الشخصيّة، حيث منحها الحسّ الأسطوري الذي تمثّله الطيب صالح هذه الهاله التي وصلت إلى حد (الولي) .

إن الشخصيّة الأسطوريّة التي يسميها الدارس الحالي (**الممتدة**)، والتي شغلت العملين الروائيين الأخيرين للطيب صالح، جاءت في إطار تسلسل زمني مثّل ثلاثة أزمنة هي : الماضي والحاضر والمستقبل (الجد، و الأبن " الأب" والحفيد)، إذ بنيت هذه الشخصيّات، من خلال حس أسطوري، منح هذه الشخصيّات عدم الوضوح لكينونة هذه الشخصيّات، بالمفهوم المعرفي العام لأي شخصيّة روائيّة، فأنت تخرج من النص الروائي وأنت لا تمتلك المعرفة المحددة لهذه الشخصيّات، فهي متحوّلة، زئبقيّة، لا نستطيع الإمساك بها، ليست هي" سي السيد " عند نجيب محفوظ، أو أي شخصيّة روائيّة واضحة، المعالم، لقد فعل الحسّ الأسطوري فعلته في تغيير ملامح هذه الشخصيّات، ومنحها ما هو غير إنساني في معظم ملامحها، ها هي شخصيّة (ضو البيت) تولد من لا شئ، تولد مما هو بين السماء والأرض وفوق الماء، وتختفي كذلك، كما اختفى مصطفى سعيد، إنها أسطورة في حد ذاتها، ولعل هذا المقطع من الرواية على طوله يبيّن عمق الحسّ الأسطوري الذي أنتج الشخصيّة :

"أنزل حسب الرسول، النير عن رقبة الثور، قبل طلوع الفجر بمقدار ما تروي ستة أحواض. كان الوقت شتاءً في أمشير، فيما روى ابنه مختار بعد ذلك بأعوام وأعوام .وكانت على حَجْرة القِيفْنار من خشب الطلح، تؤنس وحدته وتعطيه بعض الدفء، كان وحده على الساقية يسير خلف ثوره الوحيد " الأَقوُق" ثم يجري ليحبس الماء عن حوض امتلأ، ويفتح مجراه في حوض فارغ، كان الرجال قليلين في تلك الأيام، وقاده إلى مراحه غير بعيد، ووقف عند النار ينظر إلى ضوئها الشحيح ينعكس على الماء . وبغتة سمع حركة في الماء كأن تمساحاً طفا، ونظر فإذا الضوء المنعكس من النار الموقدة، يتأرجح فوق حفافي الموج، ونظر ثانية فإذا دهمة تتجه نحوه، قال حسب

(١) مجموعة من المؤلفين، **الطيب صالح عبقري الرواية العربيّة**، ص٢٢٠.

(٢) الطيب صالح، **مريود**، الأسوار للطباعة والنشر، ط ٢، عكا، ١٩٧٩، انظر الصفحات ٤٦ - ٦٦.

الرسول فيما روى ابنه مختار: رأيت الدهمة تتشوبح بين النهر والسماء، كأنّها ممدّدة بين النار على الشاطىء وقبس الفجر الباهت تحت خط الأفق. وأحسست بنفسي أضيع وفيما أن أهوي تذكرت أنني متوضئ لصلاة الصبح، وأن وضوئي لم ينتقض، بدأت أطفو وأنا اتشبث بتلابيب القرآن أردد الأسماء بلا وعي حال رجل من الأميين، أشرعت أسلحتي، يس، حاميم، كاف لام ميم، قاف صاد عين، وكل اسم يدفعني إلى أعلى حتى عدت إلى قريب في حالتي الأولى وقلبي يتقافز وعرقي يتصبب وحالتي من الكرب والبلاء ما لايعلمه الا الله، رأيت الدهمة صارت شيطاناً واحداً بدل جمع شياطين، وقلت الذي كفاني شرّهم يكفيني شر هذا كمان، تشجعت وتماسكت وبلعت ريقي، وقلت للمارد الواقف في الماء بين الأرض والسماء، " السلام على من اتبع الهدى " لم يرد على سلامي ومضى يخوض الماء قاصداً مكاني، فأكثرت من التهليل والتكبير، وبين كل بسم الله ولا حول ولا قوة الإبالله أحس بملك من ملائكة السلام يحل في قلبي حتى وجدت الذي ضاع من لساني وجناني. سألته وأنا على تلك الحالة، وما بي حاجة إلى سؤال : أنت شيطان أم إنسان ؟ فأجابني وهو واقف أمامي وكأن ما بيني وبينه مقدار مائة فرسخ . قال بلغة عربيّة ولَكنةٍ أعجميّة " شيطان [(١)]"

ويستمر الحسّ الأسطوري في بناء هذه الشخصيّة ليعيدها إلى بعض ما هو إنساني - فتعطى الاسم (ضو البيت)، وتعطى الدين الإسلامي، وتختن، وتزوّج - حيث تصبح هذه الشخصيّة على الرغم من ضياع المعرفة الحقة بها، تصبح الشخصيّة المسيطرة على المكان والزمان بالنسبة للآخر، وتصبح هي الأمتداد والجذر الأصيل بالنسبة لهذا الآخر وتصبح هي " الأكسير " لأنها جلبت معها علبة قالت : " فيها الأكسير [(٢)] "

ولكن هذه الشخصيّة التي ولدت من الحسّ الأسطوري تختفي من خلال الحسّ الأسطوري أيضا، كما اختفى الزين، ومصطفى سعيد، إنها تجمع بين النهايتين ؛نهاية الزين بين الناس راقصاً يقول " ابشروا بالخير [(٣)]"، ونهاية مصطفى سعيد الذي اختفى في النهر دون أن يعرف عنه أحد شيئاً، ولعل ما جاء في الرواية في مشهدها الأخير، الذي يعرض الدراماتيكيّة الأسطوريّة التي اختفى خلالها" ضو البيت "، يبين هذا الالتقاء بين هذه الشخصيّات، ويعكس مدى الملحميّة الأسطوريّة التي بناها الطيب صالح في شخصيّاته الروائيّة :

" تصايح الناس أبشروا بالخير أبشروا بالخير* "... كان واقفاً في قلب الدائرة يهز فوق

(١) الطيب صالح، **ضو البيت/ بندر شاه**، دار الجيل، بيروت، دون تاريخ، ص١١١- ١١٣

(٢) **المصدر السابق**، ص١١٥

(٣) الطيب صالح، **عرس الزين**، ١١٢

* هذه العبارة قالها الزين في المشهد الأخير من الرواية، وكذلك مشهد الرقص الذي قيلت فية العبارة تكرّر

الراقصات، بسوط من جلد عجل البحر، ويتقافز الرجال في الحلقة للمبارزة فيضربهم كيفما يشاء ... مضى كالحلم وكأنه ما كان، لكنه ترك ابنه عيسى، الذي سار عليه فيما بعد اسم " بندر شاه " ولد بعد موته بثلاثة أشهر وجهه أسود مثل أمه، وعيونه خضر مثل أبيه، وهو في الناس نسيج وحده لا يشبه دا ولا دا ...ونحن على تلك الحال رأيت ضو البيت يضرب في اليم، متجهاً صوبنا وكان عمي محمود قد ضاع لا أرى له أثراً ... بعد ذلك هاج الناس وماجوا، بعضنا نزل الماء وبعضنا جرى على امتداد الشاطىء، وضوت المشاعل على الضفتين ونادى الناس من مكان إلى مكان ومن شاطىء إلى شاطئ، إلى أن صارت الدنيا كلّها تنادي في جوف الظلام " ضو البيت " انتظرنا يوماً بعد يوم، بين اليأس والرجاء نقول لعل وعسى، ولكن ضو البيت اختفى، لا خبر ولا أثر، ذهب من حيث أتي، من الماء إلى الماء ومن الظلام إلى الظلام *، وحسب الرسول يبكي ويقول " غير معقول، غير معقول ... كنّا نتذاكر ماذا حصل عند المغيب ذاك اليوم . عمي محمود قال إنه يذكر أنه لمح ضو البيت كأنه معلق بين السماء والأرض، يحيط به وهج أخضر . بعد ذلك لا يذكر إلا أنه وجد نفسه على الشاطىء كأنه يستيقظ من حلم ...[(١)]"

يمتد الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح خلال الرواية، ليبني الجزء الآخر من شخصيّة (ضو البيت) وهي شخصيّة " بندر شاه " وأبنائه الأحد عشر، وحفيده مريود ؛ ويبني الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح هذه الشخصيّات من خلال الرواية التي تروى على ألسنة الشخصيّات الثانويّة في الرواية، حيث تشترك هذه الروايات في تقديم الخبر ذاته عن طريق الحلم المتشابه، الذي يروي الخبر ذاته، ولعل هذا يشير إلى أن هذه الشخصيّات الممتدة في بعضها أصبحت من خلال الحسّ الأسطوري للكاتب تشكل "اللّاوعي الجمعي" لدى الناس وأن الشخصية التي بناها الطيب صالح نمت إلى الحد الذي جعلها تتمتع بالقدسيّة التي كانت تتمتع بها الأسطورة التي بناها هوميروس مثلاً حول شخصيّات مثل هكطور وفطرقل وأجاممنون أدوسيس وغيرهم من الشخصيّات التي بنها الحسّ الأسطوري عنده .

لقد حوّل هذا الحسّ -الذي سيطر على الطيب صالح في لحظة إبداعه شخصيّاته الرئيسة في رواياته- الشخصيّات إلى حالة "أنصاف الآلهة "التي كانت عند الأمم والشعوب الوثنيّة، فتحققت لدى الطيب صالح " أسطورة البطل، وهي الأكثر انتشاراً في العالم [(٢)]" إذ انتجتها العقليّة البشريّة في مرحلة من مراحل حياتها .

---

* مشهد اختفاء ضو البيت في ماء النهر هو ذاته مشهد اختفاء مصطفى سعيد، انظر الروايتين

(١) الطيب صالح، **ضو البيت /بندرشاه** مرجع سابق، ١٣٨ - ١٤٤

(٢) كارل يونغ، **الإنسان ورموزه**، ترجمة عبد الكريم ناصيف، دار منارات للنشر، ١٩٨٧، ص ٨٧

" بندر شاه " وحفيده" مريود " وهما الامتداد الأسطوري لضو البيت، أصبحا الحلم الذي يتكرر لكل الناس، بندر شاه تُروى عنه الروايات التي يحملها أهل المكان والزمان، لا يستطيع أحد أن يجزم برواية كاملة عن هذه الشخصيّة، فهي غائبة في وجودها المادي حاضرة في وجودها الروحي[١]، محيميد، وعشا البايتات، والطريفي، يحلمون الحلم ذاته، لدرجة أن محيميد يكمل قصّة الحلم الذي حلمه الطريفي [٢]. ولعل جزءاً من هذا الحلم تقدمه الدراسة يبيّن الحسّ الأسطوري الذي غلّف شخصيّة " بندر شاه " وحفيده " مريود "، فقد جاء على لسان عشا البايتات :

" الشتاء الفائت ...وقف فوق رأسي . قال لي بنهرة " قوم ".شيخنا الحنين اللهمّ ارضى عنه ... قال قوم قلت له على وين يا شيخنا ؟ قال لي امش القلعة .قلتله الخرابات ؟ قال لي ما ها خرابات . امش القلعة تلقى قصر . قلت له قصر منو ؟ قال لي قصر بندر شاه قلت له بندر شاه يبقى منو ؟ قال لي واحد من سلاطين الدنيا الزائلة ... كان عنده ولد واحد وحداشر عبد ... تلقى باب مفتوح ادخله وامشي لحد ما تدخل ديوان . تلقى بندر شاه وولده ينتظروك . عندهم أمانة على شانك . لاتسلم عليهم، لاتتكلّم معاهم، لاتتلفت يمين، ولا شمال . أدخل استلم الأمانة وامرق . الحذر ثم الحذر تقول بم ولاّ بفم تدخل دار الهلاك وال يكوسَك ما يلقاك ...[٣]"

يكتمل الحلم ويرى عشا البايتات ما يصفه له الحنين، وينفّذ الوصيّة التي أوصاها إياه الحنين (الحنين هي الشخصيّة التي أحبت الزين ومنحته البركة في رواية عرس الزين). ثم يعود بالكنز، لكنه عندما يصحو من نومه لا يجده فيبكي، ما أقرب هذا الحلم مما فعله جلجامش، عندما نزل العالم السفلي ليبحث عن عشبة الخلود لحبيبته عشتار ! إنهما يشتركان في الحسّ الذي بنى هذه الرؤى إنه الحسّ الأسطوري .

يمتد الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح ليبني شخصيّة "مريود " باعتبارها امتداداً لشخصيّة الجد " بندر شاه "، إنه يلغي الزمن الحقيقي (الواقعي)، الذي يتباين من خلاله الناس فيما بينهم، من حيث قدرة الزمن على تغيير الجسد، إلا أن الحسّ الأسطوري عند الطيب صالح يسلب (الزمن) خاصيّته ولا يكون له أثر فيزيائي، فالحفيد، والجد لا يكبر أحدهما الآخر " كانا مثل أخويين توأمين كأنّهما اقتسما حصيلة أعمارهما بالتساوي، فلا هو يصغر جدّه ولا الجد يصغر حفيده. ما كان أعجب من ذلك !يتسابقان ويصلان معاً كتفاً بكتف ...[٤]"، "إن الزمن مقهور في الأسطورة : زماننا حركة تاريخيّة ذات ماض وحاضر ومستقبل، وزمان الأسطورة معجزة تسحق المسافات

(١) الطيب الصالح، **مريود**، ص ٥٠ -.

(٢) الطيب الصالح، **ضو البيت**: ٥٥- ٦٤، ٧٣ -٧٨، ١٠٥ -١١٠.

(٣) **المصدر السابق**، ص٧٣ -٧٤ .

(٤) **المصدر السابق**، ١٥.

والأبعاد وتعود إلى زمن الحلم [(١)]"

لقد ظهرت شخصيّة مريود في رواية ضو البيت/ بندر شاه ملازمة صورة الجد الأسطورية، إذ أخذت هذه الشخصيّة امتدادها الأسطوري في الأحلام التي كان يراها الناس من خلال الجد، كانت دائماً جالسة علي يمين الجد "بندر شاه [(٢)]" وهي في مرحلتها الأخيرة من الرواية تستقلّ في أسطوريّتها لتشكل الحلقة الأخيرة في سلسلة الشخصيّة الأسطوريّة الملحميّة التي بناها الطيب صالح.

يروي محيميد في رواية مريود ما يدور حول هذه الشخصيّة وعلاقتها مع الآخر، من خلال تقنية الاسترجاع Flash back المتداخلة، فهي شخصيّة أسطوريّة بكل ما للأسطورة من وجود روحي في حياة من يصنعها ويمجدها، إن محيميد، ممثلاً لروح الواقع يروي لنا قصّة الاختفاء لهذه الشخصيّة والأمل في عودتها إلى ما هو واقعي، وذلك على لسان مريم وانتظارها الزواج من مريود، تبدأ الرواية بهذا المشهد الأسطوري في اختفاء الشخصيّة (مريود)، ولعل مشهد الاختفاء هذا تكرر في كل الروايات التي قدمها الطيب صالح.

" ملأ صدره بالهواء، وترك وجهه يغتسل بنسيم الفجر .لكن روحه لم تنتعش . تريث قبل أن ينحدر في الأرض المسوّاة الممتدة، وراءها غابات النخيل . ووراء ذلك النهر، يلوح هنا وهنا بين فرجات الشجر . المنظر، كأنه محيميد يراه آخر مرة [(٣)]"

إن صورة الاختفاء التي صنعها الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح تنقل الاختفاء الجسدي إلى حضور روحي، يمتد عبر رؤيا ميتافيزيقيّة للأشياء، وتصل إلى مرحلة الاعتقاد بالرجوع لما هو غائب من أجل الخلاص، لقد مثّل مريود في غيابه الجسدي حالة من التهيؤ والاستعداد لدى الواقعي(مريوم)، من أجل الاستمرار في حالة الوجود المادي، إذ لا يستطيع ما هو واقعي ان يقوم بالدور الذي يؤديه الأسطوري في الفعل الروائي . مريوم تتفق على الزواج مع بكري (مجتمع واقعي)، لكنها تموت، وموتها هو حالة من الطقسيّة الأسطوريّة التي يستحضر فيها الغائب (مريود) ويصبح حضوره حالة من التلبس التي تخفي كل شيء وتحلّ محلّه، وتسبغ الواقعي بما هو أسطوري .

لقد تكرر مشهد الموت الأسطوري(لجين موريس) في رواية موسم الهجرة إلى الشمال من خلال المشهد الأسطوري لموت (مريوم)، إن القاسم المشترك بين الحدثين لهاتين الشخصيتين ما هو

---

(١) أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، مرجع سابق ، ص ١١٦

(٢) انظر: الطيب صالح، **مريود**، ص٥٧ – ٥٨، ٧٦

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٣

(أسطوري)، ويرى الدارس هنا أن يعرض المشهد الطقسيّ لموت(مريوم)، لبيان حضور الحسّ الأسطوري الذي بنى هذه الشخصيّة، ومنحها ديناميكيتها الروائيّة عند الطيب صالح :

"لم تكن بها علة، ولم تلزم فراشها غير يوم واحد، كأنها قررت أن ترحل فجأة، كأن كل الذي حدث لم يحدث، هو على يمينها وأنا على يسارها، وحدنا معها، كما أرادت، كانت خضلة مثل عروس، ليس بها شيء سوى بعض حبات العرق على جبهتها . كان وجهها متألقاً وعيناها تتلامعان مثل البروق . نظرت إلي أول وهلة كأنها لا تعرفني، ثم قالت وهي تنظر إلى محجوب :-

بس مريود لسه ما وصل .كيف يحصل الزواج ومريود لسه ما رجع من السفر "

حينئذ فهم محجوب، فأجهش بالبكاء . قال لها وهو يبكي : " مريود وصل . كل شيء حاضر للزواج قالت بفرح:-

" رجع ؟متين ؟"

قلت لها :-

" أنا مريود يا مريوم . طبعاً العقد يتم الليلة . كل شيء جاهز "

تمعنت في وجهي، وبان الغضب في عينيها، وعادت كما أذكرها منذ أربعين عاماً أو يزيد :-

أنت ما مريود . انت بكري . ابداً ما اتزوج بكري . أبداً . أبداً ...

قلت لها :-

انت "غبيانة ولاّ شنو يامريوم ؟"

قالت بصوت آخر كأنّها شخص آخر:-

العيون عيون مريود .والخشم خشم مريود . والحسّ حس مريود . لكين انت ما مريود. مريود أصغر، أبداً انت ما مريود . انت منو؟"... كانت مثل طائر . رفعها محجوب من نعشها فشهق ضوء المصابيح على حافة القبر، وسمعت هبوب أمشير تناديني بلسان مريم " لا شيء. لا أحد " خطا بها نحو القبر، فاعترضتُ طريقه ومددت يدي، نظر إليّ برهة، ورأيت عينيه ترقان وتغرورقان، فتركها لي . كانت خفيفة مثل فرخ طائر وأنا أسير بها في طريق طويل يمتد من بلد إلى بلد، ومن سهل إلى جبل . ولم يكن حلماً . أبداً كانت مريم نائمة على كتفي، سرت بها على ضفة النهر، إلى وقت الضحى فأيقضها لفح الشمس على وجهها انفلتت مني، قفزت في الماء، كانت عارية، أشحت عنها، ولكنني لم أطق صبرا فأدرت لها وجهي . نظرت فإذا هي بركة من الضوء، وكأن أشعة الشمس هجرت كل شيء وتعلقت بجسدها ... في تلك اللحظة عاد الشعاع إلى منبعه، وذهب الطيف لا أعلم إلى أين . ناديت بأعلى صوتي " يا مريوم . يا مريوم ." فعاد الصدى مجسّماً

بألسنة شتى " يا مريود . يا مريود " ....[١]"

إن الطقسيّة الأسطوريّة التي يقدمها الطيب صالح تخلق شخصيّة إشكاليّة حيث تتوزع هذه الشخصيّة بين لحظة وأخرى إلى حالة من عدم الثبات والتحول المستمر، إنّها حالة من التشكل المستمر، إنّها انتقال بين الموت والحياة، ".. ثم إذا شجرة طلح يلمع نورها . تهالكت عندها . فجأة أحسست بمريم .بعيد العشاء أو قبيل الفجر، لاأعلم . لكنني أذكر ظلاماً رهيفاً وضوءاً ينسكب على وجهي من عينيها، شربت منه حتى بلغ مني الظمأ غايته . قلت لها :-

" ألا أسير معك ؟ فإنني الآن أقوى. "

قالت لا. أنت تعود أدراجك وأنا أسير من هنا وحدي ."

قلت :" لكنني .."

قالت : " إنك لن تستطيع معي صبرا . فوراء هذه البيداء جبال . ووراء الجبال بحر . ووراء البحر لاذا ولاذا . النداء لي وحدي أنت تعود وأنا أمضي . " ....

قلت :- "إذا اجعلي لي آية "

قالت :" آيتك ماء . آيتك ماء . أبداً تتلفت خلفك آيتك أن تظل يقضان إلى آخر العهد . ستراني وسوف أعينك قدر المستطاع ...ثم أبعدت . وسمعت صوتها كأنه ينزل من السماء، ويحيط بي من النواحي كافّة، تطويه رياح وتنشره رياح :-

يا مريود . أنت لاشيء . أنت لا أحد يا مريود ...[٢]"

لقد أصبحت مريوم شخصيّة ميتافيزقيّة، تمنح الآخر كل شيء وتضع النهايات للواقع، ولعل هذا قد منح لكل الشخصيّات التي صنعها الطيب صالح في رواياته التي قدمتها الدراسة .

وبعد، " ... فأنا لاأزعم بأنّه توجد استنتاجات يمكن التمسك بها، ولكن من المستحيل كما أعتقد أن ندرك المعنى دون نظام [٣]" هذا القول لكلود ليفي ستراوس (Cloud Levi Strauss)، والدارس يتبنّاه في استنتاج ما ذهب اليه من أن الحسّ الأسطوري كان له الدور الأكبر في بناء الشخصيّة الروائيّة لدى الطيب صالح.

---

(١) الطيب صالح، **مريود**، ص، ٨٠ – ٨٣ .

(٢) **المصدر السابق**، ص ٨٣ – ٨٨ .

(٣) كلود ليفي ستراوس، **المعنى والأسطورة**، ص ٣١.

# جماليات التشكيل المكاني
# في مقامات بديع الزمان الهمذاني

د. عبدالله محمد عيسى الغزالي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/٢/٤ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٥/١٦


## ملخّص

ترك بديع الزمان الهمذاني مدينته همذان، رحالاً من مدينة إلى أخرى، بحثاً عن المدينة الأفضل، بعد انتشار مظاهر الفساد السياسي والاجتماعي خلال حكم البويهيين.

إن كثرة رحلات الهمذاني أكدت له أن المكان، سواء أكان عاماً أم خاصاً، كان واحداً، حيث انتشر اللصوص والعيارون والمحتالون والـمُكْدون. وجاءت الدراسة لإبراز جماليات المكان، للكشف عن المحتالين، وتنبيه الناس على السذاجة والغفلة، كي لا يقعوا ضحايا لهم. وركزت الدراسة على هيمنة المكان على باقي مكونات السرد في مقامات الهمذاني، وإبراز جماليات التشكيل المكاني: العام والخاص، مع التركيز على جماليات أبعاد المكان الزمنية، والاجتماعية، والفيزيائية، والنفسية، فضلاً عن إبراز جماليات المكان الفنية.

وانتهت الدراسة إلى بيان نجاح الهمذاني في توظيف ذلك كله في خدمة غاياته، الأخلاقية والتربوية والسياسية، في فضح المحتالين، والكشف عن حيلهم، والحد من انتشارهم، بعد أن وجدوا في كل مكان، لتكون مقاماته صرخة احتجاج فنية على سوء الأحوال في عصره، وتنبيهاً للناس على السذاجة والغفلة، وأخذ الحيطة والحذر من هؤلاء المحتالين.



## Abstract

**Aesthetics of Spatial Structure in Badii' Al-Zaman Al-Hadhani's *Maqamat***

**Dr. Abdullah Al-Gazali**

Badii' Al-Zaman Al-Hamathani left Hamathan city traveling from one city to another in search of better conditions after the spread of political and social corruption during the Buwayhids' rule. Al-Hamathani's voyages confirmed to him that space, whether it is public or private, was one and the same, as it was infested with burglars, bluffers and conspirators. This study aims to bring out the aesthetics of space, in order to uncover swindlers and warn people of falling victims to naivety and gullibility. It focuses on the predominance of space over other components of narration in Al-Hamathani's *maqamat* and the disclosure of the aesthetics of the spatial structure, whether it is public or private, along with highlighting the chronological, social, physical and psychological dimensions of space. The study concludes by showing how Al-Hamathani succeeds in putting all this to the service of his ethical, educational and political purposes. He does that by scandalizing swindlers who were everywhere and revealing their tricks. His *maqamat* were an artistic outcry against the corrupt conditions of his time and a warning for people to beware of these impostors.


---

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكويت.

**الفرضية:**

تتغيا هذه الدراسة الكشف عن أحوال الدولة البويهية، السياسية والاجتماعية، بإيجاز، وأثرها في وضع بديع الزمان الهمذاني مقاماته. ولما كان الهمذاني رحالاً من مدينة إلى أخرى، ومن مكان إلى آخر، كانت الدراسة تحاول الكشف عن سر تلك الرحلات، وعما كان ينشد الهمذاني من ورائها، ومعرفة الأمكنة العامة والخاصة في مقاماته، وهل كانت مكاناً واحداً، بأشكال مختلفة أم لا؟ كما تركز الدراسة على الكشف عن علاقة المكان، في مقامات الهمذاني، ببقية المكونات السردية الأخرى، وإبراز جماليات التشكيل المكاني، وأبعاد المكان، فضلاً عن إبراز جماليات المكان الفنية أيضاً، ثم تكشف الدراسة أخيراً عن مدى نجاح الهمذاني في توظيف ذلك كله في خدمة غاياته وأهدافه، التي وضع مقاماته من أجلها.

**١ - المفتاح:**

ولد أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى الهمذاني، في مدينة همذان، الفارسية الجبلية الباردة، سنة ٣٥٨هـ/٩٦٩م، ولقبه بديع الزمان، وهو عربي الأصل، كما قال في رسالته الأولى إلى أبي العباس الفضل أحمد الإسفرائيني "…. إني عبد الشيخ، واسمي أحمد، وهمذان المولد، وتغلب المورد، ومضر المحتد، وعبد بهذه الصفه غريب نادر…" (١) وهو سُنّي المذهب، واتهمه الخوارزمي وغيره بالانتماء إلى مذهب الأشعريه، كما قال ياقوت الحموي"…. وكان أحد الفضلاء والفصحاء، متعصباً لأهل الحديث والسنة، ما أخرجت همذان بعده مثله….، وكان في الحديث ثقة، ويتهم بمذهب الأشعريه…. (٢).

كان الهمذاني كثير الشكوى من همذان، مدينةً وصبياناً وشيوخاً، مما شجعه على حب الرحلة، والابتعاد عن همذان، رحالاً من مدينة إلى أخرى، في المدن الفارسية، قال عن همذان:

همذان لي بلد أقول بفضله … لكنه من أقبح البلدانِ
صبيانه في القبح مثل شيوخه … وشيوخه في العقل كالصبيانِ (٣)

ولربما كانت وفاة أبي عامر، عدنان بن محمد الضبي، دافعاً دفع الهمذاني لبداية رحلته،

(١) الأحدب الطرابلسي، إبراهيم أفندي (ت ١٣٠٨هـ / ١٨٩١م): **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان**، دار التراث، بيروت، دون تاريخ، ص٨-٩.

(٢) الحموي، ياقوت (ت ٦٢٦ هـ / ١٢٢٩م): **معجم الأدباء**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دون تاريخ ، ج٢، ص١٦٢.

(٣) الحموي، ياقوت (ت ٦٢٦ هـ / ١٢٢٩م): **معجم البلدان**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧، ج٥، ص ٤١٧.

بعيداً عن همذان، وهو في أول العقد الثالث من عمره، حيث توجه إلى مدينة هَـرَاة سنة ٣٨٠هـ/٩٩٠م. وفي ذلك قال الهمذاني:

| | |
|---|---|
| يا زفرة لي لايكاد أزيزها | يسع الضلوع إليك يا همذانُ |
| قسماً لقد فقد الفراق لي امْرأً | ليست تجود بردِّه البلدانُ |
| يا دهر إنك لا محالةَ مزعجي | عن خطتي ولكل دهر شانُ |
| فاعمد براحلتي هراة فإنها | عدن وأنت رئيسها عدنانُ[١] |

ثم ترك هَرَاة، وظل رحالاً متنقلاً في المدن الفارسية، فنزل الري عند الصاحب بن عباد، وزير الدولة البويهية، ثم رحل إلى جُرجان، عند أبي سعيد محمد بن منصور، ثم غادرها إلى خُراسان، ثم رحل إلى نيسابور سنة ٣٨٢هـ/ ٩٩٢م، عند الأمير أبي نصر الميكالي، حيث ناظر عالم العصر في ذلك الزمان، أبا بكر الخوارزمي، وانتصر عليه في تلك المناظرة. ثم اعتكف في نيسابور، بعد أن حجزه الثلج،فألف مقاماته الواحدة والخمسين، وألقاها على تلاميذه ومحبيه، الذين تلقوها بقبول حسن، ثم نراه ترك نيسابور بعد عام واحد، سنة ٣٨٣هـ/ ٩٩٣م إلى سجستان، بعد أن بدأ القتال بين السامانيِّين والغزنويين، ونزل ضيفاً على الأمير خلف بن أحمد، الذي أعجب به، وألف فيه ست مقامات، ربما تكون مختلفة عن بقية المقامات. وظل الهمذاني رحالاً، فترك سجستان إلى هَراة عند محمود الغزنوي " وألقى عصاه بهراة، فاتخذها دار قراره، وصاهر بها أبا علي الحسين بن محمد الخشنامي... وانتظمت أحواله بمصاهرته، واقتنى بمعونته ضياعاً فاخرة، وحين بلغ أشده وأربى على أربعين سنة، ناداه الله فلباه..." [٢]

وهكذا كان الهمذاني رحالاً متنقلاً، في المدن الفارسية، خلال فترة حكم الدولة البويهية، التي استمرت من سنة ٣٣٤هـ/ ٩٤٥م إلى سنة ٤٤٧ هـ /١٠٥٥م، فيما كانت الخلافة العباسية قائمة في بغداد.

وربما شكلت الرحلة، وحب الترحال، المكون الأول الذي دفع الهمذاني إلى تسجيل مشاهداته

(١) الهمذاني، أبو الفضل أحمد بن الحسين، بديع الزمان (ت ٣٩٨هـ/١٠٠٨م): **الديوان**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٣٧، وانظر الأبيات عند النيسابوري، أبو منصور، عبدالملك الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ / ١٠٣٨م)، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية،١٩٨٣، ج٤ ص ٣٣٤.

(٢) الحموي، **معجم الأدباء**، ج٢، ص١٦٧. وتجدر الإشارة إلى أن المصادر والمراجع لم تتفق على ترتيب المدن التي زارها، غير أني اعتمدت على ما أورده الدكتور شوقي ضيف، الذي يبدو أنه وثق خط رحلة الهمذاني من أوله إلى آخره، انظر: ضيف، شوقي، **المقامة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤، ص١٣ وما بعدها، الثعالبي، **يتيمة الدهر**، ج٤، ص٢٩٣ وما بعدها، الحموي، **معجم الأدباء**، ج٢، ص١٦١ وما بعدها، والزركلي، خير الدين، **الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين**، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ج١، ص١١٥.

في تلك المدن التي زارها حقيقة.

فما مشاهداته الشخصية ؟ وكيف رأى الهمذاني تلك المدن ؟ وما أبرز المظاهر السياسية والاجتماعية والثقافية التي وقف عليها ؟ وكيف بدا ذلك كله في مقاماته ؟

في الوقت الذى بقيت الخلافة العباسية في بغداد انشق بعض القواد، العرب والأتراك والفـــــرس، وكونوا دويلاتهم في شرق بغداد وغربها، كالدولة المروانية، والسامانية، والزيارية، والحمدانية، والبويهية، والغزنوية، والفاطمية. وامتد حكم البويهين من سنة ٣٣٤هـ/٩٤٥م إلى سنة ٤٤٧هـ ١٠٥٥م، في العراق وشرقه،ولا سيما خوارزم، وشيراز، وخراسان، وهمذان، والري، وأصبهان، والأهواز، وجرجان، وطبرستان.

إن قيام الدولة البويهية جاء بعد صراعات عنيفة بين السنة والشيعة، ولا سيما في أثناء خلافة المتوكل، المقتول سنة ٢٤٧هـ /٨٦١ م الذي حارب الشيعة وقرب الأتراك. وعلى الرغم من حب البويهيين للعلم وتشجيعهم للعلماء، وشهرة عضد الدولة البويهي بالشعر، واستيزارهم الكتاب والأدباء مثل ابن العميد، والصاحب بن عباد، فإن فساداً كبيراً وقع في الكثير من المدن هناك، نتيجة كثرة الحروب والفتن في بغداد، وشرقها. فعن حوادث سنة ٣٦٢هـ / ٩٧٣م ذكر ابن الأثير حريق الكوفة بقوله: " في هذه السنة في شعبان احترق الكرخ حريقاً عظيماً... وكان عدد من احترق فيه سبعة عشر ألف إنسان، وثلثمائة دكان، وكثير من الدور، وثلاثة وثلاثين مسجداً، ومن الأموال مالا يحصى..." (١).

كما حدث الكثير من الحروب والفتن، وعمليات النهب والسرقة، أيام الدولة البويهية، التي عاشها الهمذاني، ولا سيما أيام عضد الدولة، الذي خاض حروباً كثيرة مع خصومه في بلاده، مع بختيار، وحسنويه، وقابوس، والأكراد. يقول ابن الأثير في حوادث سنة ٣٦٩هـ/ ٩٧٩م: "... وفيها كانت فتنة عظيمة بين عامة شيراز من المسلمين وبين المجوس، نهبت فيها دور المجوس وضربوا وقتل منهم جماعة، فسمع عضد الدولة الخبر فسير إليهم من جمع كل من له أثر في ذلك، وضربهم وبالغ في تأديبهم، وفيما أرسل سرية إلى عين التمر وبها ضبة بن محمد الأسدي، وكان يسلك سبيل اللصوص وقطاع الطريق...، وكان قبل ذلك قد نهب مشهد الحسين..."(٢). ولقد صاحب هذه الحروب والفتن انتشار اللصوص والعيارين، والمحتالين، في مجتمع الدولة البويهية، كما هو في بغداد أيضاً. وظهرت آنذاك طبقة واسعة من العامة، السُذج

(١) ابن الأثير، على بن محمد (ت ٦٣٠ هـ / ١٢٣٣م): **الكامل في التاريخ**، ط٣، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠م، ج٧، ص٤٩.

(٢) **المصدر السابق**، ج ٧، ص ١٠٢- ١٠٣.

النازحين من القرى إلى المدن الكبرى، وكانوا صيداً سهلاً لهؤلاء اللصوص والعيارين والمحتالين.

ولا شك أن بديع الزمان الهمذاني عاش هذه الظروف السياسية، وما صاحبها من الفتن والحروب، وكثرة المحتالين والسذج من عامة الناس. وبطبيعة الحال لم يقبل الهمذاني كل ذلك الفساد السياسي والاجتماعي في بلده،فجاءت مقاماته صرخة احتجاج فنية، لتنبيه الناس على خطر انتشار ظاهرة الاحتيال والكُدية في مجتمعه. وعلى الرغم من أن مقاماته وضعت بأسلوب ساخر غير أنها حملت في طياتها نقداً عنيفاً لوأد ظاهرة الاحتيال والكُدية، التي أصبحت ظاهرة اجتماعية بارزة في عصره.

إن الاحتيال والكُدية ظاهرتان قديمتان عرفتهما المجتمعات الإسلامية قبل الهمذاني، وظلت نشطة في عصر الدولة البويهية، عصر الهمذاني، واستفحل أمرهما مما دفع البويهيين إلى احتوائهم. فبعد عجز البويهيين عن القضاء على العيارين " شرعوا يستقطبون بعض زعماء العيارين، ممن لهم طموح سياسي من مثل " ابن حمدي " " وعمران شاهين " " وضبة بن محمد الأسدي " "وابن مروان " و ددا بن فوذلا " وغيرهم..." [١]، ولم يقف الأمر عند هذا فقط بل استفحل أمرهم أكثر من ذلك، حتى أصبحوا خطراً على السلطان وسلطانه، فأقر بلصوصيتهم "فلم يملكوا إلا أن يعترفوا بهم...، ويقروهم على لصوصيتهم، فيتحولون حينئذ من متمردين خارجين على القانون إلى "لصوص رسميين "...." [٢]. ولما كانت السلطة قد استمالت هؤلاء العيارين والمحتالين واللصوص، وأعطتهم صفة رسمية، فإن العامة قد أحبوهم، وعدوهم طبقة اجتماعية مقبولة بينهم، وكأنهم بمثابة اللصوص الشرفاء الذين يسرقون الأغنياء انتصاراً لطبقة الفقراء [٣]. وعلى الرغم من أن الاحتيال والعيارة والشطارة تتسم بشيء من الفروسية من خلال سرقة طبقة معينة غنية في المجتمع، فإن الكُدية لا تلتزم بالاحتيال على طبقة معينة، ولأناس معينين، فهي احتيال على طبقات الناس في المجتمع كافة، والـمُكْدي يدخل كل الأماكن، حتى الخاص والمقدس منها، ليمارس خداعه وحيله في سلب أبسط الناس وأفقرهم. والدراسة لا تهدف إلى تناول تلك المصطلحات، وعقد مقارنة بينها، بقدر ما تؤكد انتشار ظاهرة الشطار والعيارين واللصوص والـمُكْدين في العصر البويهي، على المستويين: الرسمي والشعبي.

إن هذه الظواهر الاجتماعية أنتجت أدباً، حيث وُضِعت المؤلفات في ذكر أخبار الشطار

---

(١) النجار، محمد رجب. **حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي**، دراسة تاريخية وأدبية وفولكلورية، ط٢، الكويت، ١٩٨٩ م، ص ١٢٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٢٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص٧٩ وما بعدها، حيث أفرد النجار فصلاً كاملاً تحت عنوان: " العيارين والثورة على الدولة والمجتمع ".

والعيارين والـــمُكْدين، ونوادرهم، وأسمائهم، وأسماء شعرائهم، وأشهرهم أبو دلف الخزرجي، والأحنف العكبري، حيث ضمّن الهمذاني بعض مقاماته بمضامين شعرهما، كحيل أهل الكُدية التي أوردها في المقامة الرصافية.

كما انتشرت في الدولة العباسية ظاهرة الليالي، ومجالس السمر، والظَّرْف والظُرُفاء، وكانت أخبار هؤلاء الـــمُكْدين ونوادرهم وطرائفهم مادة مسلية لتلك الليالي. وكان بديع الزمان الهمذاني واحداً من هؤلاء الذين وضعوا تلك الأخبار والنوادر والطرائف في شكل أدبي جميل، وبلغة حية مموسقة، في قالب سردي، له مكوناته السردية، حتى عده النقاد المعاصرون جنساً أدبياً مستقلاً.

وبذلك نستطيع الزعم بأن بديع الزمان الهمذاني سجل ظاهرة اجتماعية انتشرت فـــي عصره، وهي ظاهرة الكُدية، وأراد نقدها، وتنبيه العامة على خطر انتشارها، وذلك بصياغتها بشكل مقامات سردية، لها مكوناتها الخاصة بها، لتكون جنساً أدبياً، يُزادُ على الأجناس الأدبية الأخرى، التي سجلت ظواهر اجتماعية، وغير اجتماعية، وفقاً لمكوناتها السردية الخاصة بها.

**٢ - البنية السردية لمقامات الهمذاني:**

تعد المدينة في مقامات الهمذاني بنية سردية صغرى، ويكوِّن مجموع تلك المدن، التي جرت أحداث المقامات فيها، البنية السردية الكبرى لمقامات الهمذاني.

وكما أن الـــمُكْدي يرحل من مدينة إلى أخرى، وينتقل من مكان إلى مكان، حتى لا يعرفه الناس فينكشف أمره، فإن الهمذاني كان رحالاً من مدينة إلى أخرى، متنقلاً من مكان إلى آخر، من خلال شخصيتين سرديتين صنعهما، ليؤديا دورهما السردي: هما: الرواي/السارد عيسى ابن هشام، والبطل / الإسكندري، فيما تحول هو/ السارد الحقيقي، شاهداً.

لم يسم الهمذاني واحدة من مقاماته بالمقامة الهمذانية، على الرَّغْم من أن إحدى وعشرين من مقاماته حملت أسماء بعض المدن والمناطق والبلدان. ويبدو أن مرد ذلك هو ضيقه ببلده الذي وُلد فيه، وتعلم، وعاش فيه، حتى الثانية والعشرين من عمره. وقد صور بلده همذان تصويراً دل على ضجره منها، ومن ناسها كباراً وصغاراً، كما تقدم(١).

وكانت همذان باردة شديدة البرودة، قال عن بردها عبد الله بن المبارك متأففاً:

أقـــول لــــه ونـــحن علـــى صـــلاء ... أمــا للنـــار عنـــدك حَـــرٌّ نـــــــار؟
لــئن خيـــرت فـــي البلـــدان يومـــاً ... فمـــا همـــذان عنـــدي بالخيـــار(٢)

(١) أورد هذين البيتين الدكتور شوقي ضيف، وعلق عليهما بقولـــه: " ما يدل على أنه لم يكن معجباً بها " انظر، ضـــيف، **المقامة**، ص١٤، والبيتان عند الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤١٧.

(٢) الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤١٣.

كما كانت همذان فقيرة، على حسب ما أنشد والد ابن السرح :

النـــارُ فـــي همـــذان يبـــرد حرُّهـــا          والبـــردُ فـــي همـــذان داءٌ مُـــسقِمُ
والفقرُ في همذان مـــالا يُكتَـــــــمُ          والفقرُ يُكتم فـــي بـــلادٍ غيرهـــــــا[١]

وعند قراءة رسائل الهمذاني لاحظت جفوة شديدة بين الهمذاني ووالده، كقوله عن والده:"..... ولعمري لقد قضى سيدنا ذاته في أمري، وفعل ما لم يفعله غيره بغيري، ثم قسا قلبه، وجفت رحمُهُ وانقطعت كتبه بعدما تواترت عِداته بالزيارة، فإلى الله المشتكى..." [٢]. وكتب الوالد إلى ولده واصفاً إياه بالعاق، وبسوء معاملة الوالد:" جعلني الله فداك، إن كان للفراق غاية فقد بلغتها وزدت، أو للعقوق مطية فقد ركبتها أو كِدت، وإن كان صدرك ينبوع صبر وقلبك جلمود صخر فقد آن له أن يلين، ولك أن تذكرني في الذاكرين، جُعِلْتُ فِداك ما كان أبوك امرأ سوء يعامل بما عاملت، ومُسْلِف شر يُقابل بما قابلت، فما هذه البذاءة..." [٣].

إن ضجر الهمذاني من شيوخ همذان وصبيانها، وشدة بردها، وفقرها، والجفوة الواقعة بينه وبين والده هي الأسباب التي دفعته إلى الرحيل عن همذان، والسفر متنقلاً جسدياً، بين مدن تلك البلاد الفارسية. كما أن كثرة الحروب والقتل والفتن في تلك البلاد، وما صاحبها من انتشار اللصوص والمحتالين والـــمُكْدين دفع الهمذاني إلى معاودة الرحلة إلي بلاد أخرى، لعلها تكون أفضل حالاً. غير أن الحقيقة التي شاهدها الهمذاني هي تكرار المأساة، في كل مدينة حط رحاله فيها، فامتلأت نفسه حسرةً وكمداً على فساد الحياة السياسية والاجتماعية في عصره، وقد اختزل ذلك كله في نفسه. وعندما حبسه الثلج في نيسابور، سنة ٣٨٢هـ /٩٩٢م، حوَّل مشاهداته في البلاد التي زارها، وما رآه من فساد سياسي واجتماعي، وانتشار أصحاب الحيلة والكُدية، إلى صرخة احتجاج فنية، فوضع مقاماته، ناقداً مجتمعه، محذراً العامة من خطر الـــمُكْدي المحتال، الذي جعل منه شخصية نمطية، تتكرر في مقاماته بأشكال مختلفة، وتدخل كل الأماكن، دون استئذان؛ لأن الناس قد ألفوها. ويجب ألا نُغفل جانباً آخر في مجتمع الهمذاني، حَرَصَ على إبرازه في مقاماته، وهو ازدهار الحياة الفكرية، وكثرة المجالس الأدبية، وما دار فيها من مناظرات، ومثاقفات، وأسمار شعرية، فضلاً عن انتشار ظاهرتي: الزهد والمجون. ولم يختلف الأمر عند الهمذاني، في أسباب حسرته وكمده، هنا أو هناك، فقد انتشر الـــمُكْدون المحتالون في جميع هذه الأماكن، فهم موجودون

(١) الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص ٤١٣.
(٢) الأحدب الطرابلسي، **كشف المعاني والبيان**، ص ٤٤٨.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٤٤٨.

في مجالس الوعظ، ومجالس الزهد، وفي المساجد والخمارات، وفي الأسواق والمطاعم والحوانيت والبيمارستانات والحمامات، إنهم موجودون في كل مكان.

فما هذه الأمكنة ؟ وكيف أضفى التشكيل المكاني بُعداً جمالياً لمقاماته ؟

من هنا نستطيع أن نحدد أبعاد المكان عند الهمذاني، في مقاماته، فلاشك أن قبح صورة همذان وأهلها في متخيل الهمذاني، والجفوة بينه وبين والده، شكلتا بُعداً نفسياً للمكان، تَكوَّن في وجدانه منذ أن كان طفلاً صغيراً.

كما أن فساد الحياة السياسية، في العراق وفارس، وكثرة الحروب والفتن والقتل والحرائق، أعطت بعداً سياسياً رافضاً للمكان، وهذا أمر كشف عنه كثرة رحلاته من مدينة إلى أخرى، وعدم الاستقراره عند واحد من الوزراء والأمراء الذين نزل عندهم.

كما أن كثرة المحتالين والـــمُكْدين، وتكوينهم طبقة اجتماعية قبلها الناس، واعتراف السلطة الحاكمة بهم، وتكرار أنماط الناس في كل مجتمع يحط به، أعطى المكان بُعـــداً اجتماعيا، رفضه الهمذاني، وحاول التنبيه على شروره.

وعلى الرغم من ذلك كله لم ينس الهمذاني أن لتلك المدن / الأماكن تاريخاً طويلاً، كان مشرقاً، بمن كان فيه من العلماء والفضلاء، وبما عُرِف عن المدينة من قدم وعراقه وجمال طبيعي، فكوَّن ذلك بعداً تاريخياً للمكان عنده.

كما لم يستطع أن يغفل الحياة الأدبية والفكرية النشطة في عصره، أو ينس الأدباء والشعراء والمتكلمين، أصحاب الأخبار، الذين امتلأت بهم مجالس السمر والمثاقفة والمناظرة التي أحب، فأعطى ذلك كله بُعداً أدبياً للمكان.

لقد بدت هذه الأبعاد المكانية واضحة في مقامات الهمذاني، وكانت الأساس الذي بنيت عليه جماليات المكان وتشكيلاتها المختلفة.

كانت القضية الأولى عند الهمذاني هي قضية المكان، فهمذان المكان / الموطن لم يَرُق له، لا في مظاهر الحياة السياسية، التي امتلأت حروباً وقتلاً وخراباً، ولا فـــي المظاهـــر الاجتماعية، حيث انتشار الـــمُكْدين المحتالين، في كل مكان، فترك همذان، المكان الذى أحب، ولم يحب ما فيه من فساد، بحثاً عن مكان آخر،أكثر أمناً سياسياً، ونقاء اجتماعياً، لكن المأساة تتكرر عندما يكتشف في كل مرة أن المكان واحد؛ لذا نرى أن إحدى وعشرين مقامة من مقامات الهمذاني تحمل أسماء مدن ومناطق وبلدان.

لم يكن المكان عند الهمذاني، في مقاماته هندسياً تحكمه المساحة، من حيث الطول والعرض

والارتفاع [١]، بل كان الهمذاني يختزل المكان في عميق وجدانه، مكوناً معه علاقة حب وخوف، في آن واحد. فهو يحب تلك الأمكنة،ويحب ناسها البسطاء من ناحية، ويخاف عليها من الـمُكْدين المحتالين من ناحية ثانية، إن هذه الثنائية في الحب والخوف، وإن كانت في اتجاهين متضادين، فإنها كانت الملهم الأول للهمذاني، والسر الذي يفسر رحلته من مكان إلى آخر، بحثاً عن المدينة التي طالما حلم بها، ورسمها في خياله. لقد عاش الهمذاني صراعاً عنيفاً بين الذات والمكان، في محاولة توفيقية منه، بين حب المكان وكره ما فيه. غير أن الصراع يتجدد في كل مكان / مقامة، عندما يرى أن المأساة تتكرر، والمكان أصبح نمطياً، بجميع مكوناته الآساسية، ونماذجه البشرية، ليعاود الرحلة، حتى تنتهي المقامات، الواحدة والخمسون، ويظل المكان ممتدا، وتظل المأساة قائمة.

**٣ - جماليات المكان والمكونات السردية للمقامة:**

إذا كان " البطل هو البؤرة التي تجذب وقائع الحكاية إليها " [٢] فإن المكان يعد المركز الذي تتكثف فيه المكونات السردية للمقامة. وتظهر جمالياته، عند الهمذاني في مقاماته، بعلاقة المكان بالمكونات السردية الأخرى.

**٣-١- جملة استهلال السرد:**

تعد جملة الاستهلال السردي "حدثنا عيسى بن هشام قال" مكوناً سردياً مهماً من مكونات السرد في المقامة الهمذانية. وهي الأداة الفنية التى يسند السارد الحقيقي المجهول / الهمذاني مهمة السرد إلى السارد المعلوم / عيسى بن هشام، ليتنحى الهمذاني شاهداً، وتبدو جماليات المكان من خلال خلق جملة استهلال السرد، فالسارد المعلوم / عيسى بن هشام ينشئ عبارته الاستهلالية في مكان لابد أن يكون مجلس تعليم، إن صح خبر تأليف الهمذاني لمقاماته ليلقيها على طلابه في نيسابور، بعـــد أن حبسه الثلج هناك، أو أن يكون المكان مجلس سمر ثقافي. إن طبيعة المكان، سواء أكانت تعليمية، أم سمرية، تتطلب سرداً، لا بد من أن ينطلق من عبارة استهلال السرد، وافتتاحه، لتبدأ الحكاية، وتتحقق الغاية السردية من وراء ذلك السرد المقامي.

**٣-٢- الموضوع:**

تعد الكُدية، واحتيال الـمُكْدي على السُذج والبسطاء من عامةالناس، الموضوع الأساس

---

(١) ذهب باشلار إلى أن جماليات المكان تستبعد " الإشارة إلى الأشكال الهندسية البسيطة " بل تبدو من خلال العلاقة النفسية مع المكان. انظر في ذلك: باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٦٧، ضمن الفصل الثاني: البيت والكون.

(٢) إبراهيم، عبدالله، **السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي،** ط١، المركز الثقافي العربـــي، بيروت، الدار البيضاء،، ١٩٩٢م، ص ٢٠٧.

لمقامات الهمذاني، في الغالب، باستثناء " مقاماته الست التي كتبها ليشيد فيها بخلف بن أحمد، صاحب سجستان، فإنه لم يجعل موضوعها الكُدية "(١) والكُدية، التي أصبحت السمة الأبرز في الحياة الاجتماعية في عصر الهمذاني، ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمكان، سواء أكان عاماً كالمدينة، أم خاصاً محدداً كالبيت، أو المسجد، أو البيمارستان، أو المطعم، أو الحانة، أو غيرها. ففي المقامة الأزاذية ظهر المُكْدي / الإسكندري في سوق بغداد، وفي الأسواق يكثر المُكْدون المحتالون، كما يكثر السذج والبسطاء من الناس،ممن تنطلي عليهم حيل المحتالين، وهنا تبدو جماليات المكان / السوق في تكوين الخيال السردي سيميائياً لدى القارئ، الذي أيقن، منذ بداية المقامة، بقرب وقوع عملية احتيال من مُكْدٍ، على مَنْ في السوق من البسطاء والسُذج من الناس. ولم يتأخر السارد / عيسى بن هشام حتى اقترب من البطل المُكْدي / الإسكندري، دون أن يعرفه، حيث اقترب من بائع فواكه ورطب:

**" قد لَفَّ رأسه ببرقع حياءً، ونَصَبَ جسده، وبسط يده، واحتضن عياله، وتأبَّط أطفاله وهو يقول..........:**

| | |
|---|---|
| **ويْلي على كَفَّيْن من سَوِيقِ** | **أو شحمة تُضرَبُ بالدَّقيقِ** |
| **أو قَصْعةٍ تُملأ من خِرْدِيقِ** | **يفثأُ عنَّا سَطوات الرِّيقِ" (٢)** |

وبذلك تَشَكَّلَ موضوع المقامة / الكُدية من خلال المكان / السوق.

**٣-٣- الشخصيات**

أوكل السارد الحقيقي / الهمذاني مهمة السرد إلى عيسى بن هشام، وأوكل إلى الإسكندري مهمة البطولة، في الكُدية والاحتيال، وأذن له أن ينطلق حاضراً، دون استئذان، في كل مكان. وبدا واضحاً، بالنسبة لي، أن المكان أوجد البطل المُكْدي / الإسكندري، إذ إن طبيعة المكان / السوق، أو المسجد مثلا تُنبئ بوجود المُكْدين المحتالين. كما أن المكان شَكَّل هيئات المُكْدين، كقوله في المقامة المكفوفية يصف الإسكندري؛ وقد لقيه، دون أن يعرفه، في رقعة فسيحة، في بلاد الأهواز:

**"...حتى وصلتُ إلى الرجل، وسرَّحتُ الطَّرف منه حُزُقَّة كالقَرَنْبي ، أعمى مكفوف، في شَمْلة صوف، يدور كالخُذروف، متبرنساً بأطول منه، معتمداً على عصا... "(٣).**

---

(١) ضيف، **المقامة**، ص ٢٥.

(٢) الهمذاني، أبو الفضل، أحمد بن الحسين، بديع الزمان (ت ٣٩٨هـ / ١٠٠٨م): **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، حققه وشرحه، يوسف البقاعي، ط١، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٠م، ص ١٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٥٧.

كما أسهم المكان في رسم الأبعاد النفسية للمُكْدي، كقوله في المقامة المكفوفية، يصف حال الأعمى، السالف ذكره، بقوله:

**"........ معتمداً على عصا فيها جَلاجل، يخبط الأرض بها على إيقاعٍ غَنِجٍ، بلحن هَزِجٍ، وصوتٍ شَجٍ من صدرٍ حَرِجٍ، وهو يقول:**

**يــا قــومُ أثقــل دينى ظهري وطـــالبتني طَلَّتِـــي بـــالمَهْرِ**
**أصبحتُ من بعد غنى ووَفْرِ ساكنَ قفرٍ وحليــفَ فَقْــرِ..."[١]**

إن هذه الشخصية، بهذه الهيئة،والحالة النفسية، كوَّنها المكان؛ إذ لا يمكن لها إلا الوجود في هذه الرقعة الفسيحة، حيث يجتمع عامة الناس. أما عندما يكون المحتال قاضياً، في جامع، يوم الجمعة، فلا بد أن يظهر بهيئة يُشَكِّلها المكان، كما في المقامة النيسابورية، حيث وصف القاضي وقد لبس القلنسوة، وعمامة أهل السنة:

**".... ولما قضيتها اجتاز بي رجل قد لبس دَنِّيَةً، وتحنَّك سُنِّيَةً...." [٢].**

**٣-٤- الزمن**

ارتبط زمن الحدث، في مقامات الهمذاني، بالمكان ارتباطاً وثيقاً أيضاً، وهو غير زمن سرد الحدث، الذي يكون أقصر من زمن الحدث نفسه. إن مكاناً حُدِّدَ لشرب الخمر، مع إخوان في سهرة، ليحدد زمان تلك السهرة، الذي قد يطول حتى الصباح، لا أطول. وهذا هو السارد / عيسى بن هشام حدد زمن السهرة في المقامة الخمرية بقوله:

**"....... واجتمع إليَّ في بعض لياليَّ إخوان الخلوة، ذوو المعاني الحلوة، فما زلنا نتعاطى نجوم الأقداح، حتى نَفِد ما معنا من الراح.... فلما أخذنا في السَّبْح، ثَوَّبَ مُنادي الصُّبح......" [٣].**

أما في المقامة الوصية، حيث أوصى الإسكندري ابنه، فقد أجلسه في مجلس / مكان ومضى يوصيه :

**"...... يابُني إني وإن وثقت بمتانة عقلك، وطهارة أصلك، فإني شفيق، والشفيق سَيِّئُ الظن....." [٤].**

واستمرت وصية الإسكندري لابنه لأقل من عشر دقائق، ولا شك أن المكان هنا، وهو مجلس

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٥٧ - ٥٨.
(٢) **المصدر السابق**، ص ١٥١.
(٣) **المصدر السابق**، ص ١٧٨- ١٧٩.
(٤) **المصدر السابق**، ص ١٥٤.

وصية، لا يتطلب أكثر من ذلك الزمن، وهو ما تنبأ به المسرود له عندما عرف المكان، وما خُصِّص له.

**٣-٥- السرد والحوار:**

ظهرت جماليات المكان من خلال السرد والحوار أيضاً، فمنذ بداية المقامة ارتبط السرد بالمكان ارتباطاً وثيقاً؛ إذ لا يكون السرد إلا في مكان ما، فالسارد / عيسى بن هشام انطلق، في بداية المقامة، ليسرد من مكان، هو مجلس السرد، فبدأ سرده مستخدماً الفعل الماضي، بعد أن أسند إليه مهمة السرد السارد الحقيقي / الهمذاني، وذلك باستخدام جملة استهلال السرد " حدثنا عيسى بن هشام قال ". ولما كان السارد / عيسى بن هشام رحَّالاً، من بلد إلى بلد، ومن مدينة إلى مدينة، وجوَّال آفاق، فإن سرده ارتبط بالمكان، الذي حل فيه، بعد أن ترك مكاناً أبى أن يبقى فيه. ومنذ المقامة الأولى / القريضية التزم الهمذاني بربط السرد بالمكان، وحالة الرحلة الدائمة، حيث قال بعد عبارة استهلال السرد:

"... **طرحتني النوى مطارحها حتى إذا وطئت جُرجان**....." (١).

وفي المقامة الثانية / الأزاذية ربط فعل السرد بالمكان أيضاً بقوله، بعد عبارة استهلال السرد:

"... **كنت ببغداذ، وقت الأزاذ، فخرجت**......" (٢).

وفي المقامة الثالثة / البلخية ربط تجارته بالأنسجة القطنية بفعل ماض، لينطلق سرده، بعد عبارةاستهلال السرد بقوله :

"... **نَهَضَتْ بي إلى بلْخَ تجارة البَزِّ، فوردتها وأنا بعذرة الشباب**..." (٣)

كما ظهرت جماليات المكان بتأطيره الحوار بين الشخصيات أيضاً، واختيار مفرداته اللغوية، ومستواه الثقافي، المناسب للشخصية. فحوار بين الـمُكْدي / الإسكندري و محاوره، في سوق المربد في البصرة، لابد أن يكون بلغة عربية قاموسية، صعبة الفهم على المبتدئ، حيث قال:

"**.... أنا رجل من أهل الإسكندرية من الثغور الأموية، قد وطأني الفضل كَنَفَه، ورحَّب بي عيش، ونماني بيت، ثم جَعْجَعَ بي الدهر عن ثَمَّةٍ ورَمَّة، وأتلاني زغاليل حُمْر الحواصل:**

**كـــأنهم حيـــات أرض مَحْلَـــةٍ فلــو يعضُّــون لَذَكَـــى سَــمُّهُمْ**

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٤.

**إذا نزلنـــا أرســـلوني كاســـباً          وَإِنْ رَحَلْنَـــا رَكَبـــوني كُلُّهُـــمْ**

**ونشزت علينا البيض، وشمست منا الصُّفر، وأكلتنا السُّود، وحطمتنا الحُمْر، وانتابنا أبو مالك، فما يلقانا أبو جابر إلا على عُفْر....." (١).**

أما حوار بين شحاذين، في مكان ضمهم، في بغداد، فلابد أن يكون مناسباً لمستواهم الثقافي السيِّئ، ولغتهم المبتذلة، بل تحول الحوار إلى شتائم، بين الإسكندري / الشحاذ وشحاذ آخر، في المقامة الدينارية، حيث تَشاتَمَا ليفوز الأقذع شتماً بدينار: -

**"..... فقال الإسكندري: يا بَرْد العجوز، يا كُربة تموز، يا وَسَخ الكوز، يا درهماً لا يجوز، يا رَمَد العين، يا غداة البَيْن، يا فِراق الــمُحِبِّين، يا ساعة الحَيْن، يا مقتل الحسين....وقال الآخر: يا قرَّاد القرود، يا لَبُود اليهود، يا نكهة الأسود، يا عَدَماً في وجود، يا كلباً في الهِراش، ويا قِرداً في الفراش، يا دخان النّفط، يا صنان الإبط...." (٢).**

**٣-٦- لحظة التعرف:**

ومن جماليات المكان ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بلحظة تعرف السارد / عيسى بن هشام البطلَ الــمُكْدي / المحتال الإسكندري. وتأتي لحظة التعرف بشكلين: الأول، أن يتعرف السارد / عيسى بن هشام البطلَ في آخر المقامة، وهي ثلاثون مقامة. وهنا التقي السارد بالبطل في أول المقامة، دون أن يعرفه، مهما كان نمط شخصيته، فيقوم البطل بالحيلة، ويظل السارد طوال المقامة / الحيلة / الحكاية جاهلاً ما يدور من حوله، أهي حقيقة، أم حيلة، وقد أدى الــمُكْدي / المحتال دوره بإتقان تام، وانطلت حيلته على الناس. ثم ترك البطل / الإسكندري مكان الحيلة / الكُدية خارجاً، غير أن السارد / عيسى بن هشام تبعه ليعرف حقيقة أمره، فيُميط لثامه، أو يسأله فيعرف، في نهاية المقامة، أنه الإسكندري. وبدت جماليات المكان هنا بأن جاءت فيه لحظة تعرف السارد البطل، لتنتهي الحكاية، ويتأكد للسارد أن الذي حدث كان حيلة، فينفرج موقف الشك، الذي كان فيه السارد، ويحقق الهمذاني غايته بأن الحيلة والكُدية منتشرة حقيقة في كل مكان يرحـــل إليه. ومن ذلك لحظة التعرف في المقامة القريضية، التي جاءت في نهاية المقامة، بعد أن التقى السارد / عيسى بن هشام الشاب:

**"..... فجلسنا يوماً نتذاكر القريض وأهله، وتلقّانا شابٌ قد جلس غير**

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٤٦.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٦٤-١٦٥.

**بعيد.....**" (١)

وبعد أخذ رأيه في امرئ القيس، والنابغة، وطَرَفة، وجرير، والفرزدق، والمحدثين من الشعراء والمتقدمين، غادر الإسكندري المكان / مجلس الشعر إلى خارجه / مكان آخر، وفي المكان الجديد انكشفت شخصية البطل بالاستفهام الإقراري:

"..... **ونهضتُ على إثره، ثم قبضتُ على خَصْره، وقلت: ألست أبا الفتح؟....**"(٢)

أمـــا الشكل الثانى فيتعرف السارد / عيسى بن هشام البطلَ / الإسكندري في أول المقامـــة، كما في المقامة الموصلية:

"... **حدثنا عيسى بن هشام قال: لما قفلنا من الموصل، وهممنا بالمنزل، وملكت علينا القافلة، وأُخِذَ منا الرحْلُ والرَّاحلةُ، جَرَت بي الحُشاشة إلى بعض قراها، ومعي الإسكندري أبو الفتح....**" (٣)

أتت جماليات المكان هنا في تضليل البطل / الإسكندري السارد / عيسى بن هشام، بتلفيق حكاية / حيلة، ليكتشف السارد بعدها أنه وقع ضحية البطل المحتال، وإن كان صاحبـــه. فبعد أن التقى عيسى بن هشام الإسكندري، أخذ الإسكندري عيسى بن هشام إلى " دار قد مات صاحبها " وبدأ حيلته على أهل الميت، بأنه سيعيد ميِّتهم حياً:

"..... **فقال الإسكندري: لنا في هذا السواد نَخْلة، وفي هذا القطيع سَخْلة، ودخل الدار ينظر إلى الميت..... فقال: يا قوم اتقوا الله لا تدفنوه فهو حي، وإنما عرتْه بهتة، وعَلَتْه سكتة، وأنا أسلِّمه مفتوح العينين، بعد يومين.......**" (٤).

وانطلت الحيلة على أهل الميت، فيما بدا عيسى بن هشام شاهداً صامتاً، مندهشاً لما يحدث أمامه، حتى تحول كواحد من أهل الميت، ينتظر نتيجة ما يشاهد، وهل الرجل مازال حياً، كما يؤكد الإسكندري؟ ثم مضى الإسكندري فقدم الدليل على أنه حي:

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١١، وانظر: **السردية العربية**، ص٢٠٥ وما بعدها وقد بيّن عبدالله إبـراهيم أن عـدد مقامـات الهمذاني إحدى وخمسون مقامة، وأن التي ليس فيها تعرف عددها أربع عشرة مقامة، وأن المقامات التي فيها تعـرف عددها سبع وثلاثون مقامة، منها سبع مقامات يحصل تعرف السارد فيها البطلَ قبل الحكاية، وثلاثون مقامة يحصل فيها التعرف بعد الحكاية، ووضع جدولاً بذلك، ص٢٠٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٧٢.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٧٢.

**"...... إن الرجل إذا مات برد استه، وهذا الرجل قد لمسته فعلمت أنه حي، فجعلوا أيديهم في استه فقالوا: الأمر على ما ذكر...."** (١)

وكما انطلت الحيلة على أهل الميت بدا عيسى بن هشام أكثر اقتناعاً بما زعم الإسكندري، ثم استمر الاسكندري في حيلته مداوياً الميت، على أنه حي:

**"... فنزع ثيابه ثم شَدّ له العمائم، وعلَّق عليه تمائم، وألعقه الزيت، وأخلى له البيت...."** (٢)

واقترب عيسى بن هشام من التصديق بأن الرجل لم يكن ميتا عندما:

**".... شاع الخبر وانتشر، بأن الميت قد نُشر "** (٣).

وهكذا بدت جماليات المكان / الدار التي مات صاحبها بأنه المكان الذي انطلت فيه الحيلة على عيسى بن هشام، كما انطلت على أهل الميت.

**٤ - جماليات التشكيل المكاني في مقامات الهمذاني.**

لجأ الهمذاني، الذي ترك بلدته الأم / همذان دون رجعة، لانتشار مظاهر الفساد السياسي والاجتماعي فيها، إلى السفر بحثاً عن المفقود ؛ لذا جاء التشكيل المكاني عنده، في مقاماته، كما في حياته الواقعية، تعبيراً عفوياً لا إرادياً عن محاولاته الفاشلة في البحث عن المدينة الآمنة، سياسياً واجتماعياً. فكلما حط رحاله في مدينة، رآها المدينة التي تركها نفسها، فيغادرها مسافراً إلى مدينة أخرى، لتتكرر المأساة. فالحيلة / الكُدية قد انتشرت في كل مكان، وأخذت طرائق وأشكالاً مختلفة:

**" قال عيسى بن هشام: فقلت يا سبحان الله! أيّ طريق الكُدية لم تسلكها؟"**(٤).

خصص الهمذاني المقامة الرصافية ليعرض فيها مختلف أنواع اللصوص والطرّارين والـمُكْدين والمحتالين، وحيلهم:-

**".... فذكروا أصحاب الفصوص من اللصوص، وأهل الكف والقف... والطف... والصف... والدف... والرف... والمسح... والمزح... والنصح... والصرف... والطرف... والنَّرد... والقرد... والريط... والقفل... وشق لأرض**

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٧٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٧٣.

(٤) **المصدر السابق**، ص ١٠١.

**من سُفْل.......**" [١]

واتخذ هؤلاء أشكالاً نمطية مختلفة، لكنها متكررة، كالواعظ، والزاهد، والشاعر، والشريف، والتائب، والـــمُدَّعي بأنه يرجع الميت حياً، والـــمُدَّعي بأنه رأى رسول الله ﷺ في منامه، والفصيح البليغ، والبائع، والجائع، والعالم الناصح، ونديم الخمـــر، الحجام، والخباز، واللبان، وبائع الفاكهة والتمور، ومن يوصي ابنه ليحتال على الدنيا، وتاجر الذهب، حتى إبليس صوَّره الهمذاني لصاً محتالاً فقد سرق قصيدة جرير ونسبها لنفسه، غير أن إبليس الذي احتال على الناس على مر العصور احتال عليه الإسكندري.

وليحقق الهمذاني غايته في نقد مجتمعه، سياسياً واجتماعياً، وتنبيه ناسه الذين أحبهم إلى خطر هؤلاء، وليحذرهم من السذاجة والغفلة، لجأ إلى التشكيل المكاني ليؤكد أن الفساد والحيلة منتشرة في كل مكان، وأن الانتباه والحذر من هؤلاء واجب.

لذا ظل السارد/عيسى بن هشام، والبطل / الإسكندري في نفس المكان، مهما تغير، فهو مكان الحيلة والكُدية، فهما "... أينما عَبَرا فهما في بيتهما، ومهما كانت الأرض التي يطآنها يظلان مواطنين من مواطني مملكة الإسلام التي تشكل على طول امتدادها منزلهما الأبوي...." [٢]

فما هذه الأماكن ؟ وما الحيل التي انتشرت فيهما ؟ وكيف بدا التشكيل المكاني مؤدياً وظائفه في تحقيق غايات الهمذاني في كشف هؤلاء وفضحهم، والتنبيه على حيلهم ؟ ويمكن تقسيم التشكيل المكاني عند الهمذاني إلى نوعين: عام وخاص.

**٤ - ١ - التشكيل المكاني العام:**

تأتي أهمية دراسة التشكيل المكاني في مقامات الهمذاني من كونها مدخلاً إلى نماذج أكثر دلالة على الحياة، وإسهاماً في تطوير أحداث المقامة؛ لأنّ المكان في المقامات يُعد أساساً جوهرياً يعكس الفضاء الاجتماعي والتاريخي والثقافي والجغرافي في المقامة. كما يُعد دليلاً على رؤية الهمذاني الواعية لسلوك الطبقة المحتالة. فضلاً عن عدِّ المكان لا يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الحكاية فحسب، بل الإطار الذي يحتويها، والعنصر الفاعل في تحديد موضوع المقامة، بحيث تصبح علاقة جدلية بينها وبين المكان، انطلاقاً من أن المكان في المقامات يقوم بدور البطولة، ويهيمن على بقية المكونات السردية للمقامة.

إذا كانت إحدى وعشرون مقامة، من مقامات الهمذاني، حملت اسم مدينة أو منطقة أو بلدة

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١١٥ وما بعدها.

(٢) عبدالفتاح كليطو، المقامات، **السرد والأنساق الثقافية**، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٣م، ص ١٣.

فإن إحدى وأربعين مقامة وقعت حكايتها في مدن أو مناطق أو بلدان، أغلبها فارسية وعراقية، فضلاً عن حمص ودمشق وحلب وحُلوان واليمن. لقد حرص الهمذاني على تحديد المكان الذي ستحصل فيه الحيلة، في أول المقامة، ليكون عاماً، دون تحديد المكان الخاص، الذي ستحصل فيه، كقوله في المقامة القريضية:

".. **طرحتني النوى مطارحها حتى وطأت جُرْجان....**" (١)

وكقوله في المقامة الأزاذية: "**.. كنت ببغداذ، وقت الأزاذ....**" (٢)

وكقوله في المقامة البلخية: "**نَهَضَتْ بي إلى بَلْخَ تجارة البَزِّ.....**" (٣)

وتكمن جمالية هذا التعميم المكاني، قبل بدء الحكاية، في فتح آفاق المتخيل السردي لدى المسرود له للتفكير في نوع الحيلة القادمة، ونمط المحتال، الذي يجب الحذر منه. كما يثير هذا التعميم المكاني الأبعاد التاريخية والثقافية والجغرافية والاجتماعية لهذا المكان في متخيل المسرود له. ولا شك أن جميع هذه المدن والمناطق والبلدان، التي كانت مكاناً عاماً في مقامات الهمذاني، لها صورة مثالية جميلة لدى المسرود له. ويتعمق الإحساس بضرورة المحافظة على تلك المثالية والجمال لهذه الأماكن في نهاية المقامة، عندما يتضح للمسرود له أن هؤلاء المحتالين يشوِّهون كل مكان مثالي وجميل، فلابد من الحذر منهم، وهذا غاية ما هدف إليه الهمذاني.

**٤ - ٢ - التشكيل المكاني الخاص :**

إن المسرود له، الذي تهيأ لاستقبال السرد، وتحمس لمعرفة نوع الحيلة ونمط المحتال القادم، مع كل مقامة، بعد معرفة المكان العام، بدا أكثر شوقاً لمعرفة المكان الخاص، الذي ستحدث فيه الحكاية،كما بدأ خياله السردي في التساؤل عن طبيعة هذا المكان الخاص، الذي سيرسم نمط المحتال، ومضمون الحكاية، فهل هو مجلس سمر، أو مسجد، أو جامع، أو دار فيها وليمة، أو جنازة، أو حمام، أو خمارة ؟ أو غيرها ؟

فما هذه الأماكن الخاصة ؟ وما نمط الحيلة والمحتال فيها ؟ وكيف بدت جمالياتها ؟

**٤ - ٢ - ١ مجالس السمر والمثاقفة:**

ثلاث عشرة مقامة، من إحدى وخمسين، دارت الحكاية فيها في مجلس سمر / مثاقفة، شعراً ونثراً، وهى القريضية، والغيلانية، والجرجانية، والأهوازية، والحمدانية، والإبليسية، والناجمية، والدينارية، والشعرية، والسارية، والتميمية، والخمرية، والمطلبية. وتنوع المكان الخاص فيها بين

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٤.

الدار، والمجمع، والنزل، ومجلس الوالي أو السلطان. ودارت الحكاية في ثلاث مقامات: القريضية، والغيلانية، والجرجانية، في مجالس سمر ومثاقفة في مدينة جُرجان، التي "... بناها يزيد بن الـمُهَلَّب بن أبي صُفْرَة، وقد خرج منها خلق من الأدباء والعلماء والفقهاء والمحدِّثين....، وأهلها أحسن وقاراً وأكثر مروءةً ويساراً من كبرائهم... ولجُرجان مياه كثيرة وضياع عريضة.... بها الثلج والنخل...." (١). وفي المقامة القريضية حدد السارد جُرجان مكاناً عاماً، فاستدعى أبعادها التاريخية والاجتماعية والثقافية في متخيل المسرود له، استعداداً لبدء الحكاية. فما نوع الحكاية في مدينة مثل جُرجان ؟ وهل دخل المحتالون إليها؟ وبَدَت الإجابة أكثر وضوحاً عندما انتقل السارد إلى المكان الخاص / مجلس السمر والمثاقفة الشعرية:

**" طرحتني النوى مطارحها، حتى إذا وطئتُ جُرجان.... وجعلت للدار حاشيتى النهار، وللحانوت بينهما، فجلسنا يوماً نتذاكر القريض وأهله، وتلقانا شاب قد جلس غير بعيد ينصت....** " (٢).

إن الانتقال من المكان العام / جُرجان إلى المكان الخاص / مجلس السمر والمثاقفة حيث الرفقة ليشعر بالدفء، والارتياح، واعتدال المزاج، وتوقد الذهن وانشراح النفس، والطرب لمـــا يُسْمَعُ، شعراً ونثراً. إن هذا المكان الخاص، الذي حمى الرفقة من شدة برد جُرجان، لم يحمها من الـــمُكْدين والمحتالين، وما ذاك الشاب الذي جلس غير بعيد ينصت إلا واحِدٌ منهم. وكوَّن هذا المكان الخاص قيمة ثقافية عالية للمجتمع الجرجاني، حيث دارت المثاقفة في إبداء الرأي والمفاضلة بين امرئ القيس والنابغة وزهير وطَرَفَة، وبين جرير والفرزدق، كما أسهم هذا المكان الخاص في بيان عراقة المجتمع الجرجاني، وتاريخه القديم، وكثرة علمائه وأدبائه. وأضفى المكان / الدار/ مجلس السمر والمثاقفة بعداً إنسانياً له، حيث تم فيه السمر و لقاء الأصحاب، وتذاكر الشعر، والمتعة الذهنية. وبدت جمالياته أكثر وضوحاً في أن الهمذاني حقق غاياته في تنبيه الناس على المحتالين والـــمُكْدين، الذين دخلوا كل مكان، مهما كان خاصاً، حتى مجالس السمر والمثاقفة.

**٤ - ٢ - ٢ - الأسواق:**

أتت الأسواق بعد مجالس السمر والمثاقفة، ثانيةً، حيث دارت الحكاية في خمس مقامات في الأسواق، هي الأزاذية، والسجستانية، والأذربيجانية، والبغداذية، والبصرية. وفي المقامة البغداذية جعل السارد بغداد مكاناً عاماً، له أبعاده التاريخية والاجتماعية والثقافية، فهي "... أم الدنيا وسيدة

(١) الحموي، **معجم البلدان**، ج٢، ص ١١٩.

(٢) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧.

البلاد...." [(١)]. وهي المدينة التي جمعت كل المتناقضات، ودارت في أحد أسواقها حكاية البطل / الإسكندري، الذي احتال على السوادي، فأكل، فيما دفع السوادي ثمن الأكل نقداً ولكماً. وجاءت جمالية هذا المكان / بغداذ في إثارة حماسة المسرود له لمتابعة السرد، ومعرفة نــوع الحيلة القادمة، ونمط المحتال، وشَكْل المكان الخاص، الذي ستدور حكاية المقامة فيه. فالحيلة في كل مكان في بغداذ، في أسواقها، ومساجدها، وجوامعها، وخماراتها، ومجالس السمر والمثاقفة، ودور القضاء، وبيوت الناس، وغيرها، كما أن الحذر واجب من هؤلاء المحتالين:

" **اشتهيت الأزاذ، وأنا ببغداذ، وليس معي عَقْدٌ على نَقْدٍ....**" [(٢)].

ثم لجأ الهمذاني إلى تخصيص المكان:

"**.... فخرجتُ انتهز محالَّه، حتى أحلَّني الكَرْخ...**" [(٣)].

وهنا انتقل المسرود له، بخياله السردي، إلى هناك، فمحلة الكرخ ببغداذ محلة كبيرة، كثيرة الدكاكين والمطاعم، مزدحمة بطبقات مختلفة من الناس، وبالكثير من المحتالين، فمن سيكون الضحية، في هذه المحلة ؟ فيأتي الجواب، مصحوباً بـــ "إذا" الفجائية:

"**....فإذا أنا بسوادي، يسوق بالجَهْدِ حماره...**" [(٤)].

ثم عمل المتخيل السردي للمسرود له ليعرف المكان الأضيق، الذي ستحدث فيه الحكاية/ الحيلة، أفي دكان، أم في مطعم، أم شارع ؟ غير أن الهمذاني مهد للانتقال إلى ذلك المكان، بعد أن التقى البطل المحتال / الإسكندري بالسوادي:

"**.... فقلت: ظَفِرْنا والله بصيد، وحيَّاك الله أبا زيد...**" [(٥)].

وبدت الحيلة منطلية على السوادي الذي قال:

"**... لست بأبي زيد، ولكني أبو عُبيد...**" [(٦)].

وجاء ذلك التمهيد من الإسكندري لجر السوادي إلى مطعم بقوله:

"**.... فقلتُ: هلم إلى البيت نُصِب غداء...**" [(٧)].

إذ إن الحيلة ستنكشف إذا أخذ السوادي إلى بيته، لذ أكمل قائلاً:

---

(١) الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص ٤٥٦.

(٢) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٤٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٤٣.

(٤) **المصدر السابق** ، ص ٤٣.

(٥) **المصدر السابق** ، ص ٤٣.

(٦) **المصدر السابق** ، ص ٤٣.

(٧) **المصدر السابق** ، ص ٤٣.

**"... أو إلى السوق نشتر شِواء، والسوق أقرب وطعامه أطيب.... ثم أتينا شَوَّاءً يتقاطر شواؤه عرَقاً..." (١)**.

وهكذا انتقل الخيال السردي، مع المحتال والسوادي، إلى ذلك المكان الخاص في السوق / المطعم، الذي ستتم فيه الحيلة على ذلك السوادي. فطلب الإسكندري من الشَّوَّاء أن يفرز لأبي زيد من الشِّوَاء والخبز واللحم، ثم طلب له الحلواء، فأكل الاثنان، فيما بدت الحيلة منطلية على السوادي، الذي لم يكتشفها حتى تلك الساعة:

**"... افرز لأبي زيد من هذا الشِّواء، ثم زِنْ له من تلك الحلواء، واختر له من تلك الأطباق، وانضد عليه من أوراق الرقاق، و رُشَّ عليه من ماء السُّمَّاق، ليأكله أبو زيد هنيئاً..." (٢)**.

ثم بعد أن طلب اللوزينج للسوادي هَمَّ الإسكندري بالهرب، مغادراً المكان الذي احتال فيه على السوادي، بعد أن طلب الماء له:

**"... اجلس يا أبا زيد حتى نأتيك بسقَّاء، يأتيك بشربة ماء، ثم خرجتُ وجلستُ بحيث أراه ولا يراني.... "(٣)**.

ولم يكتف الإسكندري بالهرب، بل اختبأ بحيث يرى السوادي، الذي بدا غير مدرك للحيلة بعد، فَهَمَّ خارجاً:

**".... فاعتلق الشَّوَّاء بإزاره، وقال: أين ثمن ما أكلت ؟ فقال أبو زيد: أكلته ضيفاً، فَلَكَمَهُ لَكْمَةً، وثنى عليه بِلَطْمة...." (٤)**.

وهكذا بدت بغداد، مكاناً عاماً، جمع أهل الزهد وأهل المجون، أهل العلم والأدب وأهل الحيلة والكُدية، ولا شك أن تلك الأبعاد التاريخية والاجتماعية والثقافية كانت حاضرة في متخيل المسرود له، منذ بداية المقامة، عندما انتقل المسرود له ذهنياً إلى بغداذ. كما جاءت جماليات المكان الخاص / السوق ثم المطعم مناسبةً لهذا النوع من الحيل على البسطاء والسُذَّج من عامة أهل القرى الزراعية، النازحين إلى المدن وأسواقها، حيث كانوا صيداً سهلاً لهؤلاء المحتالين، وجاءت هذه المقامة تحذيراً لهؤلاء من الغفلة والسذاجة، وتنبيهها على عدم الاطمئنان إلى أهل المدن الكبيرة، التي غدا محتالوها في كل مكان.

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٤٤.
(٢) **المصدر السابق** ، ص ٤٤.
(٣) **المصدر السابق** ، ص ٤٤.
(٤) **المصدر السابق** ، ص ٤٤.

**٤-٢-٣- طرق السفر:**

زادت حركة الرحلة والسفر من مدينة إلى أخرى أيام الهمذاني، للتجارة،أو طلب العلم، أو البحث عن الرزق، أو الرحلة للتقرب من سلطان أو والٍ. وكان الهمذاني خير مثال على ذلك، فقد انتقل مسافراً بين الكثير من المدن الفارسية للغايات المذكورة. وكانت طرق السفر، ومحطات المغادرة والوصول بين تلك المدن، مكاناً يتكاثر فيه الـمُكْدون والمحتالون واللصوص. ولقد ظهر هؤلاء بأنماط مختلفة: فمنهم من ظهر بشكل رجل صالح، يدعو للمسافر بالسلامة، ويقدم له النصيحة، كما في المقامة البَلْخية، أو يستميل المسافر حتى يثق فيه ثم ينقض عليه سارقاً ما عنده، كما في المقامة الأسدية، أو يحتال في مسجد، قرب محطة سفر، بأنه رأى رسول الله ﷺ في المنام، كما في المقامة الأصفهانية، أو يحتال بتجارة الذهب، كما في المقامة الصفرية، وغيرها.

حدد السارد، في المقامة البَلْخية، المكان العام لمقامته بقوله:

**"..... نَهَضَت بي إلى بَلْخَ تجارة البَزِّ فوردتها وأنا بِعُذرة الشباب...."** [(١)].

وهنا انفتح المتخيل السردى لدى المسرود له، وأخذ يسأل: ما نوع الحيلة التى ستكون في مدينة مثل بَلْخ ؟ التي قيل إن "..... الإسكندر بناها... فافتتحها الأحنف بن قيس من قِبَل عبد الله بن عامر بن كريز أيام عثمان بن عفان... وينسب إليها خلق كثيرة..." [(٢)]. من أهل العلم. فهل ستصمد أمام المحتالين ؟ أم ستنهار أمام حيلهم ؟ وهل ستنطلي الحيلة على تاجـــــــــر، جرَّب الناس، فاشترى وباع وربح مالاً كثيراً ؟ ثم خصص السارد المكان الخاص، فهو الطريق إلى الوطن، وهنا التقى بشاب بدت عليه علامات الغنى، لا علامات الفقر:

**"... دخل عليَّ شاب في زي مِلْءِ العين... ثم قال: أَضَعْنَاً تريد ؟ فقلت: أي والله...."** [(٣)].

وبدا واضحاً أن الحيلة قد انطلت على السارد / عيسى بن هشام، لكن ما نوعها ؟ وأي المحتالين هذا ؟ وسرعان ما ظهرت ملامح الحيلة عندما دعا المحتال للمسافر بالبركة له والنماء، ثم سأله عن جهته، ودعا له بالعودة ثانية إلى بلخ:

**"... فأين تريد ؟ قلت : الوطن، فقال: بُلِّغْتَ الوطن، وقضيت الوَطَر فمتى العودة؟ فقلت القابل، فقال: طويت الرَّيْط، وثنيت الخيط...** [(٤)].

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٤.

(٢) الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص ٤٧٩-٤٨٠.

(٣) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٤.

(٤) **المصدر السابق**، ص ١٤.

وسرعان ما كشف عن حقيقته فطلب ديناراً :

"**.... إذا أرجعك الله سالماً من هذا الطريق، فاستصحب لي عدواً في بردة صديق، من نِجَار الصُّفر...**" [(١)].

وهكذا كان المكان العام / بَلْخ بأبعاده التاريخية والاجتماعية والثقافية فضاءً واسعاً في المتخيل السردي للمسرود له، لينتقل إلى المكان الخاص / طريق السفر منها، لتدور فيه أحداث الحيلة / الكُدية، فيحقق السارد غاياته في التنبيه على خطر هؤلاء المحتالين، الذين لم يسلم هو نفسه من حيلهم. ولا شك أن طريق السفر كان مناسباً لهذا النوع من الحيل، حيث حاجة المسافر النفسية إلى من يدعو له بالسلامة مغادراً أو عائداً، وهو يعيش حالة السفر والغربة ومخاطر الطريق.

**٤-٢-٤- المساجد والجوامع :**

جاءت حكايات خمس مقامات في مساجد وجوامع، هي المقامة الأصفهانية، والبخارية، والرصافيـــــة، والنيسابورية، والخمرية. والمسجد أو الجامع مكان للنقاء الروحي، والطمأنينة والسكينة، فهو بيت الله في الأرض. وهو مكان الصلاة، والعبادة، والإقبال على الله بالدعاء، والخشوع، بعيداً عن ملذات الدنيا ومحتاليها، فلا وجود للحيلة فيها، أو هكذا يجب أن تكون، فهل كانت كذلك في عصر الهمذاني ؟

ففي المقامة الأصفهانية كان السارد / عيسى بن هشام في أصفهان، وقد عزم على السفر إلى الري، فما نوع الحكاية التي ستحكى عن مثل هذه المدينة ؟

".. وهي مدينة مشهورة من أمهات البلاد وأعلام المدن، كثيرة الفواكه والخيرات... وقال لوط بن يحيى: كتب عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، إلى عمّار بن ياسر، وهو عامله على أهل الكوفة... يأمره بأن يبعث عروة بن زيد الخيل الطائي إلى الري... في ثمانية آلاف، ففعل...فأظهره الله عليهم فقتلهم واستباحهم، وذلك في سنة ٢٠ وقيل ١٩..." [(٢)].

وهل الري / المكان العام سيكون مسرحاً للمحتالين واللصوص ؟ وهل مساجدها وجوامعها حصينة آمنة من حِيَلِهِم ؟ وعند الانتقال من هذا المكان العام إلى المكان الخاص / المسجد قد يخيل إلى المسرود له بأن لا حيلة هنا، وقد تكون الحكاية موعظةً أو درساً. لكن عندما تقدم السارد / عيسى بن هشام إلى أول الصفوف في المسجد، بعد سماع النداء، اضطر إلى إكمال الصلاة ولو غادرت الراحلة:

"**... فصرتُ إلى أول الصفوف، ومثلتُ للوقوف، وتقدَّم الإمام إلى**

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٥.

(٢) الحموي، **معجم البلدان**، ج٣، ص ١١٧-١١٨.

**المحراب، فقرأ فاتحة الكتاب بقراءة حمزة، مدةً وهمزة..."** [١].

وعند الانتهاء من الصلاة، بدأت الحيلة عندما:

**"... قام رجل وقال: من منكم يحب الصحابة والجماعة، فليعرني سمعه ساعة....."** [٢].

وما كان للسارد / عيسى بن هشام إلا البقاء والاستماع إلى الرجل وحكايته:

**"... فربطني بالقيود، وشدَّني بالحبال السود، ثم قال: رأيته ﷺ في المنام، كالشمس تحت الغمام، والبدر ليل التمام...."** [٣].

وحتى هذه اللحظات لم يَبْدُ أن الرجل محتال، وبدت روايته في حدود التصديق، حتى قال:

**"... ثم علَّمني دعاءً أوصاني أن أُعَلِّمَ ذلك أمَّتَه، فكتبته على هذه الأوراق بِخَلُوق ومِسْك، وزَعفران وشك، فمن استوهبه مني وهبتُه، ومن رَدَّ عليَّ ثمن القرطاس أخذته. قال عيسى بن هشام: فلقد انثالت عليه الدَّراهم حتى حيَّرته..."** [٤].

إن الأبعاد التاريخية والاجتماعية والثقافية لمدينة الري العريقة لم تحمها من المحتالين والـمُكْدين، كما أن قدسية المسجد، ووقار المصلين لم تمنع هؤلاء المحتالين والـمُكْدين من الدخول. فقد استباحوا تلك المدن، واعتدوا على حرمة المساجد، واستغلوا طيب نفوس المسلمين، ولم يتورعوا عن الكذب حتى على رسول الله ﷺ. ولاشك أن المكان الخاص / المسجد، وجزئياته، كالصفوف الأولى والمحراب، أعطت بعداً نفسياً للمكان، حيث الطمأنينة النفسية، والسكينة الروحية، لتضخم مأساوية الحيلة والخداع والكذب، التي يمارسها هؤلاء المحتالون والـمُكْدون، في مثل هذا المكان، وفي غيره، على البسطاء الطيبين من الناس. ولا شك أن الألم كان يعتصر نفس الهمذاني وهو ينبه الناس، في هذه المقامة، على خطر هؤلاء المحتالين والـمُكْدين الذين دنَّسوا حرمة كل الأماكن، حتى المقدس منها.

**٤-٢-٥- الدور:**

وإذا كان المحتالون والـمُكْدون قد انتهكوا حرمة المساجد والجوامع فأبوابها مفتوحه لمن شاء أن يدخلها دون استئذان. لكن للدور والبيوت أبواباً مقفلة. فهل استطاع أولئك المحتالون والـمُكْدون

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٣٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٣٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٣٨.

(٤) **المصدر السابق** ، ص ٣٨.

دخولها ؟ وهل احتالوا على من بداخلها ؟

لقد دارت الحكاية في خمس مقامات للهمذاني في الدور والبيوت، هي: الكوفية، والجاحظية، والساسانية، والموصلية، والمضيرية. وإذا كان المحتال / الـمُكْدي جائعاً عندما طرق الدور الأربع، في أرْبَع المقامات السابقة، فدخلها، فإن دخوله المكان في المقامة الموصلية، محتالاً، لم يتوقعه أحد، ولن يقدم على فعلها إلا من فقد معاني الإنسانية. ففي أول المقامة الموصلية قفل السارد/ عيسى بن هشام من الموصل إلى قرية:

**"... لـمـا قفلنا من الموصل، وهممنا بالمنـزل... جرت بي الحاجة إلى بعض قُراها..."** [١].

فبعد أن حدد السارد المكان العام / الموصل تبادر إلى متخيل المسرود له كل الأبعاد التاريخية والاجتماعية الثقافية لهذه المدينة العراقية، فهي: " المدينة المشهورة العظيمة، إحدى قواعد بلاد الإسلام، قليلة النظير كِبراً وعظماً، وكثرة خلق، وسعة رقعة، فهي محط رجال الركبان، ومنها يقصد إلى جميع البلدان، فهي باب العراق، ومفتاح خراسان، ومنها يقصد إلى أذربيجان.... وأما من ينسب إلى الموصل من أهل العلم فأكثر من أن يحصوا "...[٢]. ومدينة بهذه الأبعاد عصية على محتال، أو هكذا يتبادر إلى متخيل المسرود له، غير أن الانتقال إلى إحدى قراها، قد يعيد السؤال ثانية، ويفتح مجالاً للشك، فقد يحدث في هذه القرية ما لا يحدث في مركزها، ثم انتقل السارد إلى مكان أكثر تخصيصاً، في تلك القرية، حيث دارٌ مات صاحبها:

**"... وقامت نوادبها، واحتفلت بقوم قد كوى الجزع قلوبهم، وشقت الفجيعة جيوبهم، ونساء قد نشرن شعورهن، يضربن صدورهن..."** [٣].

ولا شك أن تغييراً كبيراً سيلحق بمتخيل المسرود له، فالمحتالون يتحينون الفرص، وانشغال الناس، ويكدون على مآسيهم. ولا شك أيضاً أن مكاناً مثل هذا مطلب المحتال وضالته:

**"... فقال الإسكندري: لنا في هذا السواد نَخْلة، وفي هذا القطيع سَخْلة،، ودخل الدار لينظر إلى الميت، وقد شُدَّت عصابته لينقل، وسُخِّن ماؤه ليغسل، وهُيِّئ تابوته ليحمل، وخِيطت أثوابه ليكفَّن، وحُفِرَت حفرته ليُدفن..."** [٤].

وإذا كان الميت بهذه الحالة، فما الحيلة التي سيحتالها محتال على ميت وأهله ؟ وهنا تقدم

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧٢.

(٢) الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص ٢٢٣.

(٣) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧٢.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٧٣.

المحتال / الإسكندري من الميت ثم:

"**.... أخذ حَلْقَة، فجسَّ عِرْقَه، فقال: يا قوم اتقوا الله لا تدفنوه فهو حيّ، وإنما عَرَتْه بَهْتَة...**" (١).

وأمام هذا الادعاء لابد له من تقديم الدليل على أن الرجل حي لم يمت:

"**.... فقالوا: من أين لك ذلك ؟ فقال: إن الرجل إذا مات برد استه، وهذا الرجل قد لمسته فعلمت أنه حي....**" (٢).

ونتيجة لهيبة الموقف وجرأة المحتال / الإسكندري بدت الحيلة منطلية على السارد / عيسى بن هشام نفسه، لا على أهل الميت فحسب، لذا نراه صامتاً مندهشاً، أحقيقة ما يحصل أمامه أم حيلة ؟ ثم صَدَّق أهل الميت هذا الإدعاء، عندما فعلوا ما فعل بالميت، ثم انتشر الخبر وانثالت عليه الدراهم، فاحتال عليهم ثانية، بأنه سيعود بعد يومين لإكمال علاج صاحبهم، ثم هرب إلى غير رجعة.

وإذا كانت جماليات المكان العام / الري ظهرت بأبعاده التاريخية والاجتماعية والثقافية، فإن جماليات المكان الخاص / القرية بدت في بساطة أهلها، وقبولهم لحيلة مُسَوّغاتها ضعيفة، من رجل لم يعرفوه من قبل، ولم يجربوه، أما المكان الأضيق داخل القرية / دار الميت فبدت جمالياته بأجواء الفجيعه والبكاء، وضرْب النساء صدورهن، ولطمهن خدودهن، واستلقاء الميت في كفنه. ولا شك أن هذا المكان أخذ أبعاداً نفسية وإنسانية عميقة، ولم يكن مكاناً هندسياً، إذ لم نعلم مساحته، أو أثاثه، أو لونه، بقدر ما كان مكاناً حزيناً. ولقد لعب المكان هذا في تجسيد غاية الهمذاني في التنبيه على ضرورة الانتباه إلى هؤلاء المحتالين، الذين لا يتورعون عن استغلال ظروف الناس، في أصعب الأوقات ليحتالوا عليهم.

**٤-٢-٦- الأماكن المفتوحة:**

جاءت حكايات سبع مقامات، من مقامات الهمذاني، في أماكن خاصة مفتوحة، فهي : رقعة فسيحة في المقامة المكفوفية، وتحت أثله في المقامة القزوينية، وعلى شاطئ دجلة في المقامة القِردية، وفرضة في المقامة الوعظية، وظل خيمة في المقامة الأسودية، وفناء خيمة في المقامة النهيدية، وفلاة في المقامة الأرمنية، وذلك بعد تحديد المكان العام.

حدد السارد / عيسى بن هشام في المقامة القردية مدينة السلام / بغداد مكاناً عاماً لحكايته. وبغداد كثيرة المحتالين والـمُكْدين والعيارين واللصوص، فأي هؤلاء سيكون بطل الحكاية القادمة؟

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٧٣.

وأين سيكون مكانها الخاص ؟ فبينما كان السارد / عيسى بن هشام يميس في بغداد، قرب شاطئ دجلة، وهو في حالة استرخاء ذهني وصفاء نفسي، اقترب أكثر إلى المكان الخاص:

**"... إلى حلقة رجال مزدحمين يلوي الطرب أعناقهم، ويشق الضحك أشداقهم...."** [(١)].

ثم بين سبب ضحك الناس :

**".... فإذا هو قَرَّاد يُرَقِّص قِرْدَه، ويُضحك مَن عنده.... "**[(٢)].

ولقد كان الـــمُكْدي أكثر احترافاً من غيره، عندما دفع السارد / عيسى بن هشام إلى الانغماس في :

**".... فرقصتُ رقصاً الـــمُحَرِّج، وسرتُ سَيْر الأعرج، فوق رقاب الناس...."**[(٣)].

وعندما تعرف السارد / عيسى بن هشام البطلَ الـــمُكْدي / الإسكندري في نهاية المقامة وسألَه عن دناءته في وسيلة الكُدْية، أجابه الإسكندري:

**" الذنـــــــب للأيـــــــام لا لـــــــي فاعتــب علـــى صـــرف الليـــالي**
**بــــــالحمق أدركـــــــتُ الـــــــمُنى ورَفَلْــتُ فــي حُلَــل الجمـــالِ"**[(٤)].

أثار المكان العام / بغداد، كما في كل المقامات، تساؤلاً في متخيل المسرود له، عن نوعية الحيلة القادمة في بغداد ؟ فحيل المحتالين فيها متعددة. غير أن المكان الخاص المفتوح / شاطئ دجلة كان مدخلاً لحاكية مرحة لا حزينة، كحكاية الدار التي مات صاحبها مثلا. ثم جاء المكان الأخص، في ذلك الشاطئ، حيث حلقة الرجال وبينهم قَرَّاد يُرِّقص قِرده، لتعطي بعداً جمالياً مرحاً، لا هندسياً، لهذا المكان؛ إذ لم يكن المكان مغلقاً موحشاً، أو مخيفاً، كدار الميت، بل مكاناً للضحك.

كما أن الهمذاني قد حقق غاياته في التنبيه على أن المحتالين والـــمُكْدين يوجدون في كل الأمكنة، حيث يتجمع الناس، سواء أكانوا في مأتم، أم سمر، أم في مسجد، أم جامع، أم في لحظة مرح وضحك.

**٤-٢-٧- الخمَّارات:**

المقامة الخمرية هي الوحيدة التي دارت حكايتها في خمارة، عند الهمذاني، في مقاماته. ولما

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧٠.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٧٠.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٧٠.
(٤) **المصدر السابق**، ص ٧١.

كانت الخمرة والخمّارات منتشرة انتشاراً كبيراً، في مدن العراق وفارس آنذاك، لم يحرص الهمذاني على تحديد المكان العام لمقامته الخمرية الوحيدة، قدر حرصه على ذكر المكان الخاص/ الخمارة:

**"... دعتنا دواعي الشَّطارة، إلى خان خمارة، والليل أخضر الديباج، مغتنم الأمواج... [١].**

وبينما هم على حالهم في الشرب في الخمارة نودي لصلاة الصبح:

**"......فخنس شيطان الصبوة، وتبادرنا إلى الدعوة، وقمنا وراء الإمام...... "[٢].**

وعندما شَمَّ الإمام رائحتهم أشار إليهم، فاجتمع مَن في المسجد وقاموا بضربهم، غير أنهم أفلتوا منهم بصعوبة:

**"..... إني لأجد منذ اليوم ريح أم الكبائر من بعض القوم،.....وأشار إلينا، فتألبت الجماعة علينا، حتى مُزّقت الأردية، ودمِيت الأقفية.... وأفلتنا من بينهم......" [٣].**

وحتى اللحظة لم تبدر بوادر حيلة، غير أنهم عندما عادوا، في الليلة التالية، للخمارة دعتهم امرأة جميلة إلى الدخول، وأغرتهم بطيب الشراب، والطرب، وأن هناك شيخاً ظريفاً ماجناً سيسليهم:

**".... فدُفعنا إلى ذات شَكْلٍ ودَلٍّ، ووشاحِ مُنحلّ.... وسألناها عن خمرها فقالت:**

**خمـــرٌ كريقـــي فـــي العُـــذو ـــــبـــةِ واللـــــذاذة والحـــــلاوهْ**
**تَـــذَرُ الحلـــيم ومـــا عليـــــــــه لِحِلْمِـــهِ أدنـــى طـــلاوهْ**

**قالت: إن لي شيخاً ظريف الطبع، طريف المجون...." [٤].**

ثم انكشفت الحيلة:

**"... فدعت بشيخها فإذا هو إسكندريُّنا أبو الفتح.... قال عيسى بن هشام: فاستعذت بالله من مثل حاله..." [٥].**

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٧٨.
(٢) **المصدر السابق**، ص ١٧٩.
(٣) **المصدر السابق**، ص ١٧٩.
(٤) **المصدر السابق**، ص ١٧٩.
(٥) **المصدر السابق**، ص ١٨٢.

تبين أن وقع الصدمة باستخدام إذا الفجائية، إذ لم يتوقع أحد أنَّ مؤنسهم، في الخمارة، هو إمامهم في صلاة الفجر. واتضحت جماليات المكان في تقديم مكانين متضادين / الخمارة والمسجد، فهل يعقل أن يكون شارب خمر إماماً في مسجد ؟ كما اتضح أن المكان الخاص / المسجد لم يَسْلم من حيل المحتالين، ولم يكن بمنأى عنهم. كما اتضح أن الخمارة كانت مكاناً للمحتالين من أدعياء الدين، وهم كُثْرٌ في عصر الهمذاني. كما استطاع الهمذاني أن يؤكد غاياته في تنبيه أهل المسجد وأهل الخمّارة، على حد سواء، من خطر المحتالين وتلونهم بألوان وأشكال مختلفة لخداع الناس، والاحتيال عليهم.

**٤-٢-٨- المارستانات:**

جاءت المقامة المارستانية وحيدة، حيث حصلت حكايتها في مستشفى للمجانين، عند الهمذاني. وقد حدد السارد / عيسى بن هشام البصرة مكاناً عاماً في أول المقامة، وظهرت جماليات هذا المكان العام بأبعاده التاريخية والاجتماعية والثقافية، منذ أن فَتحت البصرة أيام عمر بن الخطاب(١)، وعندما تبين أن حكاية هذه المقامة تتعلق بأصحاب علم الكلام، والفِرَق، التي امتلأت بهم البصرة، كالمعتزلة والأشاعرة:

" **دخلت مارستان البصرة، ومعي أبو داود المتكلم....** "(٢).

وإن صحت تهمة الخوازمي للهمذاني فيبدو أن هذه المقامة جاءت رداً من الأشاعرة على المعتزلة. ولوحظ أن المكان الخاص / المارستان قد سبق المكان العام / البصرة، وأن السارد مَهَّد للدخول إلى موضوع حكايته، كما كان يفعل في المقامات الأخرى. ويبدو أن مرد ذلك راجع إلى حماسة الهمذاني للرد على فكر المعتزلة، في عدة مسائل. ولقد ظهر البطل / الإسكندري محتالاً بهيئة مجنون، وما إن عرف أن القادم معتزلي حتى بدأ في الرد على فكره المعتزلي، فيما ظل السارد / عيسى بن هشام وأبو داود المتكلم مندهشين من حكمة هذا المجنون، وسعة علمه، وعظيم حججه، وحسن بلاغته:

> "**.....تعيشون جَبْراً، وتموتون صبراً،...وتقولون:خالق الظلم ظالم ! أفلا تقولون: خالق الهُلك هالك ؟ أتعلمون يقيناً، أنكم أخبث من إبليس ديناً، قال:رب بما أغويتني، فأقر وأنكرتم، وآمن وكفرتم، وتقولون:خير فاختار، وكَلاَّ فإن المختار لا يبعج بطنه.... قال عيسى بن هشام: فبقيت وبقي أبو داود لا نَحِير**

---

(١) الحموي، **معجم البلدان**، ج ، ص ٤٣٠.

(٢) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٧.

**جواباً "...**[١].

وبدت الحيلة منطليةً على السارد / عيسى بن هشام ومعه أبو داود، حتى قال أبو داود:

**"...... يا عيسى هذا وأبيك الحديث ". ثم رجعا إليه لمعرفة حقيقة أمره**[٢]**، فكشف عن نفسه، في نهاية المقامة:**

| | |
|---|---|
| **" أنـــا ينبـــوع العجائـــب** | **فـــي احتيـــالي ذو مراتـــبْ** |
| **أنـــا فـــي الحـــق ســـــنام** | **أنـــا فـــي الباطـــل غـــاربْ** |
| **أنـــــا إســــــكندر داري** | **فـــي بـــلاد الله ســـــاربْ** |
| **اغتـــدي فـــي الـــدير قِـــسِّيـــ** | **ساً وفـــي المـــسجدِ راهـــبْ "**[٣] |

وبدت جماليات المكان الخاص / المارستان، الذي فرض أن يكون المحتال بهيئة مجنون، في انطلاء الحيلة على السارد / عيسى بن هشام وأبي داود، اللذين ظلا إلى آخر المقامة يستمعان إلى آرائه، في الرد على المعتزلة، دون مقاطعة.

كما بدت عندما حقق الهمذاني غاياته بالتنبيه على أن المحتالين يوجدون في كل مكان، حتى في المارستانات، وأنهم يخرجون بكل الهيئات، حتى هيئة المجانين. كما كان المارستان مناسباً للحيلة، إذ إنّ الذهاب إلى متكلم في مجلسه، بهيئة عالم، من شأنه أن يجعل المتكلم مستعداً للرد، وعندها سيكون المكان لمناظرة بين معتزلي وأشعري. لكن ذهاب السارد / عيسى بن هشام، ومعه أبو داود، إلى المارستان جعلهما غير مستعدين لمناظرة أحد، إذ لم يكونا قد توقعا رؤية أحد غير المجانين، لذا كانا مندهشين لبلاغة هذا " المجنون " وسعة عِلمه، حيث استطاع الرد على المعتزلة بينما ظل المعتزليان صامتين مندهشين دون رد.

**٤ - ٢ - ٩ - الحَمَّامات:**

انتشرت الحَمَّامات في المدن العراقية والفارسية انتشاراً ملحوظاً، أيام الهمذاني، وكان الناس يرتادونها للعلاج، والحِجامة، والتدليك، وغمز المفاصل، أكثر منها للاستحمام.

لقد حدد الهمذاني مدينة حُلْوان العراقية مكاناً عاماً، لمقامته الحلوانية، منذ أول المقامة، وذلك لِما عُرِف عن عُيونها الكبريتية، فيما يبدو:

**" لما قفلتُ من الحجِّ فيمن قَفَل، ونزلتُ حُلْوان مع مَنْ نزل قلتُ لغلامي:**

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٧-٨٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٩٠.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٩٠.

**أجد شعري طويلاً، وقد اتسخ بدني قليلاً..... "**[١].

وحُلْوان ".... مدينة عامرة ليس بأرض العراق بعد الكوفة والبصرة وواسط وبغداد وسر من رأى أكبر منها... وبها رُمَّان ليس في الدنيا مثله، وتين في غاية الجودة... وحواليها عدة عيون كبريتية ينتفع بها من عدة أدواء.... "[٢]. وبدت جماليات المكان العام للمقامة بأبعاده التاريخية، والنفسية أيضاً، فهل ستكون مدينة عُرِفت بعيونها الكبريتية، وحماماتها العلاجية مكاناً للحيلة أو الكُدية ؟ وسرعان ما انتقل السارد / عيسى بن هشام إلى المكان الخاص:

**".... فاختر لنا حمَّاماً ندخله وحَجَّاماً نستعمله... "**[٣].

وبهذه العبارة انتقل السارد إلى المكان الخاص / الحمَّام. وهنا بدأ السؤال في متخيل المسرود له: هل المحتالون موجودون في الحمامات أيضاً ؟ وإن كانوا كذلك فما نوع الحيلة التي سيلجؤون إليها ؟

وما إن دخل الساردُ الحمَّام، مع غلامه، حتى أتاهما رجلان حمّامان، أحدهما لغسل الرأس والحجامة، والثاني للتدليك وغمز المفاصل.

**"... ودخل على إثري رجل، وعمد إلى قطعة طين فلطَّخ بها جبيني، ووضعها على رأسي، ثم خرج ودخل آخر، فجعل يدلكني... ويغمزني....**[٤].

ثم اختلف الحمَّامان، كل يدَّعي أن الرأس له، فتخاصما وتضاربا، ثم احتكما إلى صاحب الحمَّام:

**"... ثم تلاكما حتى عَيِيا... فأتيا صاحب الحمَّام، فقال الأول: أنا صاحب هذه الرأس... وقال الثاني: بل أنا مالكه... فقال الحمَّامي: يا رجل... هذا الرأس لأيهما؟ فقلت:.... هذا رأسي...... "**[٥].

وأمام هذه الحماقة من الحمامين وصاحب الحمام أيضاً، خرج عيسى بن هشام خَجِلاً، غير أن الحيلة لم تبدأ بعد، فلا بد من ظهور المحتال في هذه اللحظة، وما كان له أن يظهر إلا بدعوة:

**"... وقلت لآخر اذهب فأتني بحجّام، يحط عني هذا الثقل، فجاءني برجل لطيف البنية، مليح اللحية،...فارتحت إليه، ودخل فقال: السلام عليك، ومن أي بلد**

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٢٥.

(٢) الحموي، **معجم البلدان**، ج٢، ص ٢٩١.

(٣) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٢٥.

(٤) **المصدر السابق**، ص ١٢٥.

(٥) **المصدر السابق**، ص ١٢٥.

**أنت ؟ فقلت مِن قُم، فقال: حياك الله من أرض النعمة والرفاهية وبلد السُنَّة والجماعة.....** [(١)].

ثم استمر الحوار بينهما، وظهرت بلاغة الرجل وحسن علمه بالنحو، حتى غدا عيسى بن هشام محتاراً من بيانه، ثم سأل عنه فعرف أنه الإسكندري:

**".... ولكن كيف كان حَجُّك ؟ هل قضيت مناسكه كما وَجَب... ولكن أحببت أن تعلم أن المبرد حديد الموسى، فلا تشتغل بقول العامة... قال عيسى بن هشام: فبقيت متحيراً من بيانه... وسألت عنه من حضر، فقالوا: هذا رجل من بلاد الإسكندرية....** "[(٢)].

وهكذا انطلت الحيلة على عيسى بن هشام، الذي أعجب ببيان المحتال، ولم يعرف أنه محتال إلا في نهاية المقامة.

وبدت جماليات هذا المكان الخاص ببعده التاريخي، وما اشتهرت به حُلْوان بحماماتها، وببعده الاجتماعي، حيث انتشار المحتالين فيه، وهو ما لم يتوقعه عيسى بن هشام نفسه، وهذا أمر جعل المسرود له يتلقى سرداً مشوقاً، مستمتعاً ذهنياً به. كما بدت جماليات المكان الخاص / الحمَّام أيضاً في تحقيق غاية الهمذاني بتنبيه الناس على حيل المحتالين الذين وجدوا بأنماط مختلفة، في كل مكان.

**٤-٢-١٠- السفينة:**

ظل السارد / عيسى بن هشام مسافراً براً من مدينة إلى أخرى في مقاماته كلها، باستثناء المقامة الحِرْزية، حيث كان مسافراً بحراً. وفي بداية المقامة الحرزية حدد السارد المكان العام لمقامته وهو باب الأبواب، وهي " مدينة على بحر طبرستان، وهو بحر الخَزَر، وهي مدينة أكبر من أردبيل نحو ميلين، ولها زروع كثيرة وثمار قليلة... وهي محكمة البناء موثَّقة الأساس من بناء أنوشروان.."[(٣)]. وبدت جماليات هذا المكان العام / باب الأبواب، والسارد المسافر / عيسى بن هشام في سفينة، مع مسافرين آخرين إليها، في غاية الجمال، حيث انفتح المتخيل السردي لدى المسرود له لتصوُّر هذا المكان العام، ونشطت ذاكرته لاستدعاء المعلومات التاريخية والجغرافية عن طبيعة هذا المكان، في محاولة لطرح السؤال المحيّر: أي حيلة عساها أن تكون هناك ؟. قال السارد / عيسى بن هشام في بداية المقامة:

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٢٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٢٨.

(٣) الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص ٣٠٣.

**" لما بَلَغَت بي الغربة باب الأبواب، ورضيت من الغنيمة بالإياب، ودونه من البحر وثَّاب بغاربه، ومن السفن عَسَّاف براكبه، استخرت الله في القُفول..."** (١).

وهنا اتضح المكان الخاص للمقامة، وهو سفينة في بحر عاصف، وليل مظلم ماطر، وجميع من فيها لا حيلة لهم إلا الدعاء:-

**"... ولما ملكنا البحر وجَنَّ علينا الليل غشيتنا سحابة تَمُدُّ من الأمطار حِبالاً... بريح ترسل الأمواج أزواجاً والأمطار أفواجاً... لا نملك عُدَّةً غير الدعاء، ولا حيلةً إلا البكاء، ولا عِصمةً غير الرجاء... "**(٢).

لقد كان رُكَّاب هذه السفينة / المكان الخاص، وهم في وسط البحر، في طريقهم إلى مدينة باب الأبواب، وفي ذلك الليل الممطر، والرياح الشديدة، في حالة نفسية سيئة للغاية، لا حيلة لهم إلا الصبر والدعاء. وهنا نشطت ذاكرة المسرود له، واتسع متخيله السردي ليتساءل بحزن شديد: وهل يمكن أن يخرج محتال في هذا المكان ؟ وفي تلك الحال ؟ إنه لأمر مستبعد. غير أن السارد تقدم قليلاً في سرده ليكشف عن رجل واثق من نفسه، في الوقت الذي كان الجميع فيه يبكون خوفاً من الغرق والموت:

**"... وأصبحنا نتباكى ونتشاكى، وفينا رجل لا يَخْضَلُّ جفنه، ولا تبتلُّ عينه، رخيُّ الصدر مُنْشَرِحُه، نَشِطُ القلبِ فَرِحُه.... (٣)**.

وأمام حيرة مَن في السفينة، وعجبهم من ثقته بنفسه، تقدم ذلك الرجل، وأعلن أن لديه حِرزاً لا يَغرق صاحبه. وأمام إلحاح مَن في السفينة عليه بأن يعطيهم ذلك الحرز، رضي الرجل شريطة أن يعطوه ديناراً مقدماً، وديناراً بعد النجاة، فقبلوا:

**"... فقال: حِرْزٌ لا يغرق صاحبه... فَكُلٌّ رَغِبَ إليه، وألَحَّ في المسألة عليه، فقال: لن أفعل حتى يُعْطِيني كلُّ واحد منكم ديناراً الآن، ويَعِدني ديناراً إذا سَلِم. قال عيسى بن هشام: فَنَقَدْناه... (٤)**.

وهكذا انطلت الحيلة على جميع مَنْ في السفينة، حتى عيسى بن هشام، فهل يُعقل أن يفكر المحتال بالحيلة على الناس، وهو يواجه الموت غرقاً ؟ ثم كتب الله لهذه السفينة، ومَن فيها النجاة،

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٥.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٨٥.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٨٦.
(٤) **المصدر السابق**، ص ٨٦.

ووفّى الجميع بوعدهم له. ثم انكشف أمره، فلم يكن ليخسر شيئاً إذا غرقت السفينة، ومات هو وجميع من فيها:

**" فلما سلمت السفينةُ، وأحلّتنا المدينة، اقتضى الناس ما وعدوه فنقدوه... فأنشأ يقول:...**

**ولو أني اليوم في الغَرْ قى لما كُلّتُ عذرا"(١)**

وإذا بدت جماليات المكان بأبعاده التاريخية والجغرافية لمدينة باب الأبواب، فإن جماليات المكان الخاص / السفينة ظهرت بالبعد النفسي، وليس بالبعد الهندسي، للمكان؛ إذ لم تكن السفينة في نزهة بحرية قرب شاطئ هادئ ؛ ومياه زرقاء جميلة، بل كانت مكاناً للخوف، والهلع، وترقب الموت، مما جعل الحيلة غير متوقعة، وقد انطلت على جميع من فيها، حتى عيسى بن هشام. كما بدت جماليات المكان الخاص ببعده الاجتماعي المتمثل بعلاقة الهمذاني اللاإرادية، وغير المتوقعة، بالمحتالين الذين لم يكتفوا بالوجود، والحيلة، في المجتمع بأماكنه المختلفة في الأرض، بل في وسط البحر أيضاً. كما بدت جماليات هذا المكان الخاص في أن الهمذاني جسَّد فكرته، وأكّدها للناس، في أن المحتالين موجودون في كل مكان، حتى في وسط البحر؛ لأخذ الحيطة والحذر منهم، في أصعب الظروف، وأقسى الأحوال.

**٥ - جماليات أبعاد المكان:**

تؤدي أبعاد المكان دوراً بارزاً في إظهار جماليات المكان، في مقامات بديع الزمان الهمذاني،واتخذت تلك الأبعاد أشكالاً مختلفة:

**٥-١– البعد الزمني / التاريخي:**

حدثت الحكايات / الحِيَل، في مقامات بديع الزمان الهمذاني، في زمن الدولة البويهية، من سنة ٣٣٤هـ /٩٤٥م إلى سنة ٤٤٧هـ / ١٠٥٥م.

إن قراءة مقامات الهمذاني تنقل المتخيل السردي لدى القارئ إلى ذلك الزمن / التاريخ. ولا شك أن ذلك الانتقال مرتبط بمكان دارت فيه الحكاية / الحيلة في ذلك الزمن، تمهيداً لاستقبال السرد، إذا كانت المقامة تحمل اسم مدينة، أما إذا كانت تحمل اسم شخصية كالمقامة الجاحظية، أو الغيلانية، أو الخَلَفية، أو البِشْرية، فإنها تُحيل إلى زمن تلك الشخصيات، فتنشط عندها ذاكرة القارئ لمعرفة ما تميز به هؤلاء وزمنهم.

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٦.

**٥-٢- البعد الاجتماعي:**

دارت الحكايات / الحيل، في مقامات الهمذاني، في مجتمعات معينة، داخل أمكنة مختلفة، في مدن مختلفة. وأتت الحيل مناسبة لطبيعة المجتمع في ذلك المكان / المدينة. فلا غرابة أن يكون المحتال، في المقامة البغدادية، والبصرية، والمجاعية، مكدياً، وذلك لكثرة الكدائين في العراق آنذاك. فيما أتت المقامة السجستانية، والأهوازية، والبخارية في الوعظ والزهد، لكثرة الوعّاظ والزهاد هناك. وجاءت المقامة القريضية والفزارية، والساسانية، والأسودية، والعراقية في الشعر. وجاءت المقامة الحلوانية في الحِجامة والاستحمام وغمز المفاصل، لما عُرِف عن حُلْوان العراق بمياهها الكبريتية. ولا شك أن مسؤولية كبيرة لابد أن يتصدى لها القارئ لإعمال ذاكرته، واستدعاء معلوماته لمعرفة طبيعة المجتمع في ذلك المكان الذي ستدور فيه الحكاية / الحيلة، وما اشتهر به أهل ذلك المكان.

**٥-٣- البعد الفيزيائي:**

أعطى البعد الفيزيائي بُعداً جمالياً ضوئياً لبعض المقامات الهمذانية. ففي المقامة الحرزية، ركب عيسى بن هشام، مع آخرين، سفينة إلى مدينة باب الأبواب، وفي عُرْض البحر أتتهم ريح عاتية، ومطر غزير، في ليل مظلم،

**" ولما ملكنا البحر وجَنّ علينا الليل غشيتنا سحابة تمدّ من الأمطار حِبالاً، وتحدو من الغيم جبالا، بريح ترسل الأمواج أزواجا، والأمطار أفواجاً... "**[(١)].

إن جملة " جَنّ علينا الليل " أنْسَنت المكان، وأعطت له بعداً مخيفاً، وجسدت الحالة النفسية الحزينة لركاب هذه السفينة، وهم يواجهون الموت جميعاً. ومن شأن تلك الجملة أن تفتح المتخيل السردي لدى القارئ ليسد بعض الفراغات في الصورة، إذ لا شك أن تلك الغيوم والأمطار وما صاحبها من برق ورعد، ضاعفت من هول الموقف، وحرج الحالة النفسية لراكبي السفينة.

وكقول الهمذاني في المقامة الأسودية:

**"... فأدتني الهَيْمة إلى ظل خيمة، فصادفت عند أطنابها فتىً، يلعب بالتراب، مع الأتراب، وَيُنْشِدُ شعراً... "**[(٢)].

ولقد أعطى ظل الخيمة، في أول المقامة، بُعداً جمالياً للمكان، ومَهَّد لسرد يناسب ظل الخيمة، وهو إنشاد الشعر. أما عبارة الهمذاني في أول المقامة الرصافية:

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٥.

(٢) **المصدر السابق** ، ص ٨٥.

**"... فلما نَصَفْتُ الطريق اشتد الحر... "[(١)].**

كما أن جملة " اشتد الحر " أعطت بُعداً جمالياً لذلك المكان، إذ ذهب المتخيل السردي لدى القارئ إلى افتراض الهروب من ذلك الحر الشديد إلى مكان ألطف جداً، فجاء المتوقع:

**"... فملتُ إلى مسجد، قد أخذ من كل حسن سِرَّه... "[(٢)].**

وبذلك دخل السارد، ودخل معه القارئ إلى مكان الحيلة، ليكتمل السرد.

**٥ - ٤ - البُعد النفسي:**

لم يهتم الهمذاني، في مقاماته بالبعد الهندسي، ولم يهتم كثيراً بشكل المكان مربعاً كان، أو مخمساً، أو مسدساً، أو مستطيلاً، أو دائرياً، قدر اهتمامه بأنسنة المكان، وإعطائه بُعداً نفسياً، ولعل من أحسن المقامات التي أعطى البعد النفسي فيها قيمة جمالية للمكان هي المقامة الموصلية، حيث دارت الحكاية / الحيلة في دار مات صاحبها. ولقد استطاع الهمذاني بنجاح أن يعطي بُعداً نفسياً للمكان الحزين، حيث مات صاحب الدار، فيما انشغل أهل البيت بميتهم استعداداً لدفنه:

**"... وقامت نوادبها، واحتفلت بقوم قد كوى الجزع قلوبهم، وشقَّت الفجيعة جيوبهم، ونساء قد نشرن شعورهن،يضربن صدورهن، وشددن عقودهن، يلطمن خدودهن... "[(٣)].**

إن صورة الجزع، والفجيعة، وشق الجيوب، ونشر الشعور، وضرب الصدور، وشد العقود، ولطم الخدود، وميتهن مسجى، وقد:

**"... سُخّن ماؤه ليُغسل، وهُيّئ تابوته ليُحمل، وخيطت أثوابه ليُكفن، وحفرت حفرته ليُدفن... "[(٤)].**

إن ذلك كله قد أعطى بُعداً نفسياً حزيناً للمكان، وأثَّر أثراً بالغاً في القارئ، في حين استغله المحتال للحيلة.

وعلى العكس من هذه الحالة النفسية، جاء المكان في المقامة القردية وقد أخذ بُعداً نفسياً آخر، حيث اجتمع مُرقِّص القرد يُرَقّص قرده أمام جمع من الناس:

**"... إذ انتهت إلى حَلْقة رجال مزدحمين يلوي الطرب أعناقهم، ويشق الضحك أشداقهم... فإذا هو قَرَّاد يرقِّص قِرده... "[(٥)].**

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١١٥.
(٢) **المصدر السابق**، ص ١١٥.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٧٢.
(٤) **المصدر السابق**، ص ٧٢.
(٥) **المصدر السابق**، ص ٧٠.

كما أن هذا المكان أخذ بُعداً نفسياً آخر، حيث القوم يضحكون على ذلك القرد وقرّاده.

وهكذا فقد ساعدت هذه الأبعاد المكانية المختلفة: الزمنية، والتاريخية، والاجتماعية، والفيزيائية، والنفسية، في إبراز القيمة الجمالية لمقامات الهمذاني.

**٦ - جماليات المكان الفنية:**

تسهم التقنية الفنية إسهاماً كبيراً جداً في إبراز جماليات المكان في الجنس المقامي، وتساعد على إبراز جماليات المكان مجموعة تقنيات فنية جاءت في مقامات الهمذاني، وتضافرت جميعاً، لتجعل من النص المقامي لوحة فنية جميلة. وأبرز تلك التقنيات ما يلي:

**٦-١- العنوان:**

عَدَّ النقاد المعاصرون العنوان علِماً مستقلاً أسموه علم التترولوجيا. فيما اهتم السيميائيون بالعنوان اهتماماً كبيراً، باعتباره دالاً على مضمون النص. فيما رأى جيرار جنيت العنوان نصاً موازياً[١]. فيما رأى الدكتور محمد مفتاح أن العنوان هو " المحور الذي يتولد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه... وهو بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه... "[٢].

وهكذا كان العنوان في مقامات بديع الزمان الهمذاني، عتبة النص، ومفتاحه. وإذا كان القارئ قد علم أن مقامات الهمذاني في الحيلة والكُدية، فإنه بلا شك في شوق إلى معرفة نمط الحيلة أو الكُدية في هذا المكان الجديد. ومن شأن العنوان في مقامات الهمذاني أن يحول المتخيل السردي لدى القارئ إلى هذا المكان الجديد منذ قراءة العنوان، إيذاناً بدخول المكان، واستعداداً لاستقبال السرد.

وأشار الدكتور مصطفي الضبع إلى خمسة مكونات للعنوان، من خلالها يتوقع القارئ سلفاً نوع الموضوع[٣]، وأمكن تطبيق هذه المكونات الخمسة على مقامات الهمذاني، بعد أن طبقها الدكتور مصطفي الضبع على الرواية، مع الفارق، كما يلي:

**٦-١-١- المكون الفضائي:**

حيث يحيل العنوان إلى الفضاء المكاني الجغرافي العام، الذي ستدور فيه الحكاية/ الحيلة. وقد أحالت عنوانات أكثر المقامات الهمذانية إلى ذلك الفضاء مثل: المقامة البلخية، والسجستانية، والكوفية، والأذربيجانية، والجرجانية، والإصفهانية، والأهوازية، والبغدادية، والبصرية، والبخارية، والقزوينية، والموصلية، والعراقية، والرصافية، والشيرازية، والأرمنية، والنيسابورية. فعند قراءة

(١) بو عزة، محمد، من النص إلى العنوان. **علامات**، مجلد ١٤،الجزء ٥٣، جدة، ٢٠٠٤م،ص ٤١١.

(٢) مفتاح، محمد. **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص ١٢٩.

(٣) الضبع، مصطفي. **إستراتيجية المكان**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القصر العيني، ١٩٩٨م، ص ١٥٦ وما بعدها.

القارئ عنوان واحدة من المقامات السابقة سينتقل خياله السردي إلى تلك المدن استعداداً لتلقي السرد. وإذا كان العنوان نصاً مكثفاً مختصراً، فعلى القارئ مسؤولية تنشيط ذاكرته في استدعاء معلوماته التاريخية عن المدينة، وتذكر حياتها الاجتماعية، والثقافية، والأدبية، والشعرية، والدينية، وغيرها، ليتمكن من حسن استقبال النص المسرود، وتذوقه.

**٦-١-٢- المكون الفاعل:**

ويقصد به العنوان الذي يحيل إلى شخصية بارزة تدور حولها الحكاية / الحيلة في المقامة. وذلك مثل المقامة الجاحظية، نسبة للجاحظ، والغيلانية، نسبة إلى ذي الرمة، والخَلَفيّة، نسبة إلى خلف بن أحمد، صاحب سجستان، والبِشرية، نسبة إلى بِشْر بن عَوَانَة العَبْدي. فعند البدء بقراءة العنوان هنا يتحول القارئ، بخياله السردي، إلى إعمال ذاكرته في البحث عن معلومات لتلك الشخصية، أدبية هي، أم شعرية، أم تاريخية، أم غير ذلك، تمهيداً لاستقبال السرد، وتوقع الحيلة.

**٦-١-٣- المكان الحدثي:**

ويقصد به العنوان الذي يحيل إلى حدث معين، دارت حوله الحكاية / الحيلة، في المقامة، مثل المقامة القِردية، حيث يشير العنوان سيميائياً إلى مُرَقّص القرود، والمارستانية، والوعظية، والمجاعية، والوصية، والعلمية.

**٦-١-٤- المكون الزمني:**

وهو أن يحيل العنوان إلى زمن تاريخي معين، تقع فيه الحكاية / الحيلة. مثل المقامة الحمدانية. إن قراءة هذا العنوان من شأنه أن ينقل القارئ، بمتخيله السردي إلى بلاط سيف الدولة الحمداني، وينشط ذاكرته في استدعاء مجالس سيف الدولة الثقافية والأدبية والفكرية، ووضع الافتراضات في نوع الحيلة التي سيقوم بها المحتال هناك، ونمط شخصيته.

**٦-١-٥- المكون الشيء:**

وهو أن يحيل العنوان إلى شيء مادي، كالطعام مثلاً. مثل المقامة الأزاذية، والمضيرية، والحرزية، والمغزلية، والصفرية، والدينارية. وهنا أيضاً يتوجب على القارئ استدعاء معلوماته بشأن سيمياء العنوان، استعداداً لتقبل السرد.

وتبدو جماليات العنوان، أياً كان ذلك العنوان، مما تقدم، بأنه يحيل إلى مكان عام كأسماء المدن، أو خاص. وهنا ينتقل قارئ المقامة إلى ذلك المكان ذهنياً، ويتوجب عليه استدعاء رصيده المعلوماتي، التاريخي والاجتماعي، والثقافي، والجغرافي، والديني، وغيره، استعداداً لاستقبال السرد، وسد الفراغات في النص، واستغلال قدراته في تخيّل المكان الذي ستدور فيه الحكاية / الحيلة، والكشف عن أبعاده النفسية، والاجتماعية والتاريخية والدينية والجغرافية والأدبية وغيرها.

**٦-٢- وصف المكان:**

إن وصف المكان تقنية إنشائية تتناول وصف الأشياء بالمكان في مظهرها الحسي، وهي نوع من التصوير الفوتوغرافي، كما مزج الهمذاني بين هذا الوصف و الوصف التعبيري الذي يصور الأمكنة من خلال إحساسه بها لتتناسب مع الحيلة.

يتداخل الوصف ضمن السرد تداخلاً كبيراً. وإذا كان السرد للأفعال فإن الوصف للأحوال، وعندما يبدأ الوصف يكون السرد قد توقف(١)، والسرد يبدأ بعبارة استهلال السرد " حدثنا عيسى بن هشام " ثم الدخول إلى عالم الحكاية / الحيلة، عند الهمذاني، انتهاءً عند لحظة التعرف، إيذاناً بانتهاء الحكاية، وكشف الحيلة، وصاحبها.، والوصف هو " ضرب من التوسعة الزخرفية حيث تبرز صنعة الكاتب الأسلوبية وحيث تتكدس الاستعارات والتشابيه، والنعوت، والمركّبات الاسمية والحرفية والجمل الحالية مختلف الأساليب البلاغية، وتتعلق مواضيعه بالمكان والشخصيات والأشياء... "(٢).

ويمكن تقسيم الوصف إلى نمطين، هما: الوصف بالقول، والوصف بالفعل(٣):

وجاء الوصف في مقامات الهمذاني، للمكان محققاً وظائفه الجمالية " الزخرفية "، حيث ظهرت صنعة الهمذاني، وقدرته التصويرية " الأسلوبية، والبلاغية واللغوية، ولاسيما في وصف المكان الذي دارت فيه حيل الإسكندري.

**٦-٢-١- الوصف بالقول:**

فيشترط " أن تكون الشخصية عارفة بموضوع وصفها، مالكة للمعجم المناسب، قادرة على أن تستخدم منه ما يفي بالحاجة، وما لا يقف حاجزاً أمام التواصل مع السامع "(٤) فبعد أن حدد الهمذاني ثغر قزوين، في المقامة القزوينية، مكاناً عاماً عمد إلى وصف تضاريس المكان وصفاً قولياً جميلاً:

**"... فما أجزنا حَزناً، إلا هبطنا بطناً حتى وقف المسير بنا على بعض قراها،**

(١) العمامي، محمد نـجيب، **في الوصف بين النظرية والنص السردي**، دار محمد علي للنشر، صفاقس الجديدة، ٢٠٠٥م، ص ٨١ وما بعدها، حيث خصصه للتمييز بين سرد قصة الأفعال ووصفها، وطرح فيه رأي آدم وريفاز ومولينو وغيرهم.

(٢) عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح، **أدبية الرحلة في رسالة الغفران**، دار محمد على الحامي، صـفاقس، ١٩٩٩م، ص ٤٨.

(٣) العمامي، **في الوصف**، ص ٧٤ وما بعدها.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٧٤.

**فمالت الهاجرة بنا إلى ظل أَثَلاَتٍ، في حجرتها عينٌ كَلِسان الشمعة... [١].**

وهنا توقف السرد، ليبدأ وصف حَزَن هذه الأرض وبطنها، حتى القرية، عند اشتداد الحر، والاحتماء بظل أثلة، قرب عين ماء. ولقد هيأ جمال الوصف لهذا المكان نمط الحيلة، وشخصية المحتال، حين تبين أنه شاعر تائب. وكقوله في المقامة الإبليسية يصف الوادي الأخضر:

**"... فإذا أنهار مصرَّدة، وأشجار باسقة، وأثمار يانعة، وأزهار منوِّرة، وأنماط مبسوطة، وإذا شيخ جالس... "[٢].**

وبدت جماليات وصف هذا المكان في خلق الأجواء السردية لنوعية السرد، ونمط الحيلة، حيث المثاقفة في شعر امرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، ولبيد بن أبي ربيعة، وطَرَفة بن العبد، وجرير وأبي نواس.

٦-٢-٢- **الوصف بالفعل:**

وهو وصف أشخاص يتحركون في مكان، أو وصف حيوان أو جماد، وأبرزها "... وصف شخصية وهي تعمل من الحيل أو الأساليب المتوخاة لتسويغ الوصف وإدراجه في السرد... "[٣]، ومنه وصف السوادي في نهاية المقامة البغدادية، عندما انطلت عليه الحيلة، فَهَمَّ خارجاً من المطعم لينهال عليه الشَّوَّاء ضرباً:

**"... فلما أبطأت عليه قام السوادي على حماره، فاعتلق الشَّوَّاء بإزاره، وقال أين ثمن ما أكلت ؟ فقال أبو زيد: أكلته ضيفاً، فلكمه لكمة، وثنَّى عليه بلطمة... [٤].**

إن وصف حركة السوادي في المكان، في تلك اللحظة، أعطت بُعداً جمالياً لذلك المكان، الذي انكشفت فيه الحيلة، وتسارعت اللكمات واللطمات على السوادي، الذي ما زال مقتنعاً بأنه كان ضيفاً. وبذلك حقق الهمذاني غاياته في تسليط الضوء على هذه الطبقة الساذجة الغافلة، والتنبيه على خطر هؤلاء المحتالين، الذين رأوا في تلك الطبقة أهلاً للاحتيال عليهم، لشدة غفلتهم. أما في المقامة القردية فقد وصف الهمذاني حركة القرد والقرّاد، ورقص عيسى بن هشام، بعد دخوله حلقة الرجال المزدحمين على شاطئ دجلة:-

**"... فإذا هو قُرَّاد يُرقِّص قِرده، ويُضحك مَن عنده، فرقصتُ رقص**

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٦٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٣٥.

(٣) العمامي، **في الوصف**، ص ٧٧.

(٤) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٤٤.

**الـــمُحَرَّج، وسرتُ سير الأعرج... "**[١].

إن حركة القرّاد، ورقص القرد، وضحك الناس، ورقص عيسى بن هشام، وسيره الأعرج جعلت المكان ممتلئاً بالحركة، والضحك، ولا شك أن ذلك كله أعطى بُعداً جمالياً نفسياً للمكان، يتناسب مع حيلة الإسكندري، الذي تبين أنه كان القرّاد هذه المرة.

وقد يتداخل وصف الأقوال مع وصف الأحوال تداخلاً فنياً يضفي بُعداً جمالياً للمكان، كقوله في المقامة الحَرزية: -

".. **ولما ملَكَنا البحرُ وجَنّ علينا الليل غشيتنا سحابة تمدّ من الأمطار حبالا..**"[٢].

حيث بدأ بالوصف القولي، ثم تبعه بوصف فعلي، مما أعطى بُعداً جمالياً نفسياً مخيفاً للمكان، وللحالة النفسية لركاب السفينة، في ذلك المكان الضيق، في تلك الظروف الصعبة.

**٦-٣ - حركة المكان:**

وقسم الدكتور مصطفى الضبع حركة المكان إلى ثلاثة أنواع: امتدادية، وارتدادية، ودائرية[٣]:

**٦-٣-١ - الحركة الامتدادية: -**

حيث يتم وصف المكان بَصَريًّاً من نقطة ما، دون العودة على تلك النقطة ثانيــة، مــع ثبــات الرأس والجسد.

والأمثلة كثيرة مثل: قول السارد / عيسى بن هشام في المقامة الأسدية:

"**.... ونظرت فإذا هو وجه يبرق برق العارض.. "**[٤].

وكقوله في المقامة الموصلية في وصف الميت:

"**.... ودخل الدار لينظر إلى الميت، وقد شُدَّت عِصابته... "**[٥].

**٦-٣-٢ - الحركة الارتدادية:**

حيث يتم وصف المكان بصرياً أيضاً، ابتداء من نقطة، والعودة إلى النقطة نفسها ثانية، مع ثبات الرأس والجسد، كقوله في المقامة المارستانية، يصف نظرة المجنون له، داخل البيمارستان: -

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧٧.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٨٥.
(٣) الضبع، **استرتيجية المكان**، ص ١٥٢ – ١٥٣.
(٤) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٢٤.
(٥) **المصدر السابق**، ص ٧٢.

**"... فنظرت إلى مجنون تأخذني عينه وتدعني... "** [١].

**٦-٣-٣- الحركة الدائرية**، وجعلها الدكتور مصطفى الضبع ثلاثة أنواع[٢]:

**٦-٣-٣-١- الحركة الدائرية:**

ويتم وصف المكان هنا بصريّاً، مع حركة الجسد، حركة دائرية، أو نصف دائرية، أو أقل، كقول السارد في المقامة الأصفهانية، عندما أطال الإمام صلاته، فخشي عيسى بن هشام فوات الرحلة والراحلة، وهو في أول الصفوف، فالتفت خلفه، بعد أن سجد الإمام والمصلون ليجد طريقه في الخروج، للحاق بالقافلة:

**".. ورفعت رأسي أنتهز فرصة، فما أرى بين الصفوف فرجة، وعدت إلى السجود.."** [٣].

إن التفات السارد /عيس بن هشام إلى الخلف كشف عن جماليات المكان، حيث الجميع سُجَّدٌ، ولا فرجة للهرب.

**٦-٣-٣-٢- الحركة الأفقية:**

حيث تم وصف المكان بصريّاً، بالعين مع حركة الرأس يميناً وشمالاً، كقوله في المقامة التميمية، يصف حركة من ولي الكتابة، بعد أن استقبله في مجلسه:

**"... وأقعدته من المجلس في صدره... فنظر ذات اليمين وذات اليسار فقال:...** [٤].

إن حركة الرأس ذات اليمين وذات الشمال، كشفت عن أبعاد المكان، بمن فيه من الكبراء والعمَّال، مما أعطى المكان بُعداً جمالياً للطبقة الاجتماعية الحاضرة في ذلك المجلس.

**٦-٣-٣-٣- الحركة الرأسية:**

حيث يتم وصف المكان بصريّاً، بالعين مع حركة الرأس من الأعلى إلى الأسفل، والعكس. وكم هو جميلٌ وصف سقف المسجد وزخارفه من خلال حركة رؤوس المصلين، في المقامة الرصافية:

**"... فملت إلى مسجد قد أخذ مِن كلِّ حُسْنٍ سرَّه، وفيه قومٌ يتأملون سُقوفه، ويتذاكرون وُقوفه... "**[٥].

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٧.

(٢) الضبع، **استراتيجية المكان**، ص ١٥٢ – ١٥٤.

(٣) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٣٨.

(٤) **المصدر السابق**، ص ١٧٦.

(٥) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١١٥.

إن حركة الرأس بالنظر إلى السقف والأعمدة كشفت عن جماليات ذلك المكان / المسجد، وأعطت له بُعداً زخرفياً جميلاً، وأشاع جواً من الطمأنينة والسكينة في نفوس المصلين.

**٦ - ٤ - الاقتباس / التضمين:**

الاقتباس " هو أن تدرج كلمة من القرآن أو آيه منه في الكلام تزييناً لنظامه وتضخيماً لشأنه... وقال الحلبي: " هو أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث... " (١).

وقد لجأ الهمذاني إلى اقتباس الآيات القرآنية لتزيين نصه وتضخيم شأنه، ليحقق غايات جمالية، ويعطي بُعداً نفسياً، يناسب المكان الذي ستحصل فيه الحيلة، استناداً إلى أن القرآن الكريم يمثل الإعجاز البياني، كما اعتمد الهمذاني على الاقتباس لدحض بعض أفكار المعتزلة، كقوله في المقامة المارستانية، على لسان المجنون، الذي بدا أشعرياً، هاجم أبا داود المتكلم، ورد على أقوال المعتزلة:

**"... فلْيُخْزِكم أنَّ القرآن بغيضكم، وأن الحديث يغيظكم، إذا سمعتم: " من يضلل الله فلا هادي له "ألحدتم...** [٢].

وقوله في المقامة نفسها مضمناً حديث رسول الله ﷺ:

**"... وأنتم ( يا مجوس هذه الأمة )، تعيشون جبراً، وتموتون صبراً، وتُساقون إلى المقدور قهراً... "**[٣].

ووظف الهمذاني الحديث النبوي ليؤكد مصداقية رأيه في تفنيد آراء المعتزلة، وقد أشار، من خلال تضمينه للحديث النبوي، إلى بعض المعتقدات الدينية عند المعتزلة، وتفنيدها، مثل: الجبر والاختيار.

ولقد أعطى اقتباس الآية رقم ١٨٦ من سورة الأعراف، وتضمين الحديث النبوي، الذي رواه أبو داود، في باب السنة رقم ١٦، المكان بُعداً روحانياً نفسياً، كما عضَّد رأي "المجنون" لتقديم الحجة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، مما كان له أطيب الأثر في إبراز جماليات المكان، مكان الحُجَاج بين أشعري ومعتزلي، حتى ظل المعتزلي ساكناً في مكانه دون ردّ.

**٦ - ٥ - الألوان والروائح والأصوات:**

لقد أعطت الألوان والروائح والأصوات بُعداً جمالياً للمكان الخاص، الذي دارت فيه الحيلة، ووجد فيه المحتال / الـمُكْدي. فعندما دخل السارد / عيسى بن هشام، في المقامة الأزاذية، سوقاً

---

(١) مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**. مكتبة لبنان، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ١٥٩.

(٢) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٨٧.

ببغداد، في موسم التمر / الأزاذ وقعت عينه على رجل عرض بضاعته من الفواكه والتمور:

**"... فسرتُ غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنفها، وجمع أنواع الرُّطب وصفَّفها... "**(١).

إن تصنيف الفواكه بألوانها، الحمراء والخضراء والصفراء، وصَفَّفها أنواع الرطب بدرجات ألوانها، من البني الفاتح إلى الغامق إلى الأحمر، بدرجاته المختلفة، أعطى بُعداً جمالياً لذلك المكان، وساعد على خلق الأجواء النفسية لدى القارئ ليستقبل سرداً في سوق، إذ لم يكن المحتال / الـمُكْدي بعيداً عن ذلك المحل.

وفي المقامة البغداذية ساعدت رائحة الشِّواء على انطلاء الحيلة على السوادي:

**"... ثم أتينا شَوَّاءً يتقاطر شواؤه عرقاً، وتتسايل جوذاباته مَرَقاً "...** (٢).

كما خلقت هذه الرائحة جواً يتناسب مع مطعمٍ في سوق ببغداد، وأعطته بُعداً جمالياً متحركاً، تناسب مع الحيلة على سوادي جائع. كما أن رائحة الخمر التي فاحت من أفواه السارد / عيسى بن هشام، وصحبه، فضحت أمرهم، وهم في المسجد لصلاة الصبح، وأعطت بُعداً جمالياً للمكان، الذي رفض، بمن فيه، سلوك هؤلاء، وأدى إلى ضربهم، ثم فرارهم راجعين إلى الخمَّارة، بعد أن أعلن الإمام:

**".... يا أيها الناس من خلط في سيرته، وابتُلي بقارورته، فليسعه ديماسُه، دون أن تنجسنا أنفاسه، إني لأجد منذ اليوم ريح أم الكبائر..."**(٣).

وفي المقامة المغزلية شبّه صوت المغزل بصوت السنّور:-

**"... دخل هذا الفتى دارنا، فأخذ فَنَجَ سنَّار، برأسه دُوَار، بوسطه زُنّار، وفلك دوَّار، رخيم الصوت إن صرَّ، سريع الكَرِّ إن فَرّ... "**(٤).

إن ذلك التشبيه أعطى بُعداً جمالياً للمكان، حيث المغزل وصوته الرخيم، الشبيه بصوت الهرّ، وقد جلس الشيخ والفتيان من حوله.

**٦-٦- البديع والبيان:**

لقد عُرف الهمذاني بعلْمه الواسع بعلوم العربية، ولا سيما البديع والبيان، من خلال رسائله ومقاماته وديوان شعره. وقد وظَّف علمه هذا في مقاماته، التي كشفت عن بُعد جمالي راق في

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٢.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٤٤.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٧٩.

(٤) **المصدر السابق**، ص ١٢١.

أسلوبه. حيث اعتمد على علم البديع في صياغة سرده، في مقاماته، القائمة على السجع والازْدِواج، والجناس، ليعطي بذلك بُعداً جمالياً موسيقياً للمكان، وليخلق جواً نفسياً مناسباً لطبيعة الحيلة.

ففي المقامة البغدادية قال الهمذاني، على لسان السارد / عيسى بن هشام:

**"... اشتهيت الأزاذ، وأنا ببغداذ، وليس معي عَقْدٌ على نَقْدٍ،فخرجتُ انتهز محالّه، حتى أحلَّني الكرخ، فإذا أنا بسوادي، يسوق بالجَهْد حماره، يطرّف بالعَقد إزاره.. "**[1].

إن هذه الجمل المسجوعة الأزاذ، بغداذ، وهذا الازدواج: فخرجت انتهز محاله حتى أحلني الكرخ، والجناس الناقص عَقْدٌ، نَقْدٌ، أعطت المكان بُعداً موسيقياً سريعاً، تناسب وطبيعة السوق السريعة، حيث يسرع الناس لقضاء حوائجهم، بينما جاء السجع في المقامة الموصلية بموسيقا بطيئة حزينة، حيث كان المكان داراً مات صاحبها:

**"... ودفعنا إلى دار قد مات صاحبها، وقامت نوادبها، واحتفلت بقوم قد كوى الجزع قلوبهم، وشقت الفجيعة جيوبهم... "** [2].

إن الجرس الموسيقي الذي أحدثه السجع تناسب مع طبيعة المكان، وأعطاه بُعداً جمالياً لاءم هول فجيعة أهل ميت بميِّتهم، على عكس ما أحدثه السجع في حركة الناس السريعة في السوق.

كما استعمل الهمذاني الطباق كثيراً جداً، كقوله في المقامة الناجمية، على لسان السارد/ عيسى بن هشام:

**"... قلنا: لا فُضَّ فُوك، ولله أنت وأبوك، ما يحرم السكوت إلا عليك، ولا يحل النطق إلا لك، فمن أين طلعت ؟ وأين تغرب..."** [3]

أما المقابلة فهي كثيرة أيضاً، كقوله في نفس المقامة، على لسان الـــمُكْدي:

**"... فأنا في الشرق أُذكر، وفي الغرب لا أنكر... "**[4].

لقد أعطى كُلٌّ من الطباق والمقابلة بُعداً موسيقياً جمالياً للمكان، بإيقاع متضاد ومتقابل، بشكل سريع، تناسب مع طبيعة المكان الذي وقف فيه الـــمُكْدي جائعاً.

كما استخدم الهمذاني الصور البيانية كثيراً جداً، ولا سيما الاستعارة والكناية والتشبيه، كقوله

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٤٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٧٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٤٦.

(٤) **المصدر السابق** ، ص ١٤٦.

في المقامة الكوفية، بعد أن تعرف رفيق دربه، الصوفي الكوفي، وهما في طريقهما لأداء فريضة الحج، حيث مال إلى بيته آخر النهار:

**"... وسرنا، فلما أحلتنا الكوفة ملنا إلى داره ودخلناها، وقد بَقَلَ وجه النهار، واخضرّ جانبه، ولما اغتمض جفن الليل وطَرَّ شاربه، قُرِع علينا الباب... "**(١).

لقد أعطت كنايته، بانتهاء النهار وقدوم الليل، واستعارته للجفن والشارب بُعداً جمالياً نفسياً، تناسب وهدوء ذلك المكان، غير أن الكَدّاء كان موجوداً ليخترق ذلك الهدوء، ووقار موسم الحج، ليبدأ حيلته.

أما التشبيهات فكثيرة أيضاً، منها تشبيهه الرسول ﷺ بالشمس والبدر، في المقامة الأصفهانية، فبعد أن أنهى الإمام صلاته، قام رجل / المحتال ليُحدِّث القوم بأنه رأى رسول الله ﷺ في منامه:

**"... ثم قال: رأيته ﷺ في المنام، كالشمس تحت الغمام، والبدر ليل التمام..."**(٢).

إن الهمذاني وظَّف التشبيه توظيفاً جميلاً، فإن تشبيه الرسول ﷺ بالشمس والبدر جاء مناسباً لمقامه الشريف أولاً، ثم إنه خلق جواً نفسياً وروحانياً أعطى المكان / المسجد بُعداً جمالياً، ومناسباً لحيلة هذا المحتال.

**٦-٧- الخاتمة الشعرية:**

تشكل الخاتمة الشعرية " قفلة المقامة " لما للشعر من فاعلية نفسية ومعنوية وفنية في نفوس السامعين وقدرة على شحذ مشاعرهم، استناداً إلى حضور الشعر في الذاكرة الوجدانية للإنسان العربي. ولهذا أنهى الهمذاني أكثر مقاماته بأبيات شعرية له، على لسان الإسكندري / المحتال. وتضمنت تلك النهايات نقداً حاداً للمجتمع وناسه، محذراً العامة من الغفلة، والسذاجة، وسرعة تصديق غيرهم، داعياً إلى اليقظة والانتباه، ومعرفة الآخر حتى لا يكونوا صيداً سهلاً للمحتالين المنتشرين، في عصره، في كل مكان.

وفي المقامة الساسانية أنهى الإسكندري المقامة، بعد أن احتال وحَصَّل درهماً بقوله:

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٩-٢٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٣٨.

" هــــــذا الزمــــــان مَــــشومُ    كمـــا تـــــــــراه غَـــشُومُ
الحُمْـــــــقُ فيـــــه مَلــــــيحٌ    والعقـــــلُ عَيْـــــبٌ ولُـــــومُ
والمـــال طيـــفٌ ولكـــــــــنْ    حـــول اللِّئـــام يحــــــومُ "[(١)]

ولقد أعطت هذه الأبيات بُعداً جمالياً لذلك المكان / باب دار بدمشق، حيث كشف عن مسوّغات هؤلاء المحتالين، الذين رأوا، على لسان الإسكندري، أن الحُمْق مليحٌ في ذلك المجتمع، وأن العقل عيبٌ ولوم، ما دام المال لا يملكه إلا اللئام.

**٧ – الخاتمة :**

إن فساد الحياة السياسية والاجتماعية في زمن الدولة البويهية، التي عاش فيها بديع الزمان الهمذاني، وما صاحبها من حروب وقتل وفقر، وانتشار اللصوص والعيارين والمحتالين والـمُكْدين، دفع الهمذاني إلى ترك مدينته همذان، مسافراً من مدينة إلى أخرى، في العراق وفارس، بحثاً عن مكان آمن سياسياً واجتماعياً؛ لذا جاء المكان عند الهمذاني، في مقاماته، واحداً متشابهاً، سواء أكان عاماً، أم خاصاً. وظهرت جماليات التشكيل من خلال قدرة الهمذاني على تصوير أمكنة الحيلة، وحيل المحتالين، لتنبيه الناس على خطرهم للحد من انتشارهم. ولقد تنوعت تلك الجماليات لترسم أبعاد ذلك المكان من خلال:

١ - سيطرة المكان على باقي مكونات السرد في المقامة.
٢ - إبراز جماليات التشكيل المكاني العام / أسماء المدن، والخاص / مجالس السمر والمثاقفة، والأسواق، وطرق السفر، والمساجد والجوامع، والدور، والأماكن المفتوحة، والخمارات، والمارستانات، والحمامات، والسفينة.
٣ - إبراز جماليات أبعاد المكان، الزمنية، والاجتماعية، والفيزيائية، والنفسية.
٤ - إبراز جماليات المكان الفنية مشتملة العنوان، والوصف، والحركة داخل المكان، والاقتباس والتضمين، والألوان والروائح والأصوات، والخاتمة الشعرية.

ولقد وظَّف الهمذاني ذلك كله ليحقق غاياته الأخلاقية والتربوية، ليجعل من مقاماته صرخة احتجاج فنية، لتنبيه الناس إلى الخطر الذي هدد المجتمع، بانتشار المحتالين.

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٦٩.

## كشاف الأمكنة، وأنماط الحيل

| الرقم | المقامة | المكان | المحتال / الـمُكْدي |
|---|---|---|---|
| ١ | القريضية | جرجان – مجلس سمر شعري | عالم بالشعر |
| ٢ | الأزاذية | بغداد – سوق | شحاذ يحتضن عياله |
| ٣ | البلخية | بلخ – طريق سفر | شريف قرشي يحتال على مسافر |
| ٤ | السجستانية | سجستان – سوق – محل بيع فواكه | زاهد جرب الحياة يبيع دواء |
| ٥ | الكوفية | الكوفة – دار | شحاذ يطرق الباب جائعاً |
| ٦ | الأسدية | حمص – الطريق إليها | لص يسرق مَن وثق به |
| ٧ | الغيلانية | جرجان – مجلس سمر شعري | لا الإسكندري ولا حيلة |
| ٨ | الأذربيجانية | أذربيجان – سوق | رجل دين معسر |
| ٩ | الجرجانية | جرجان – مجلس سمر | عزيز قوم ذل |
| ١٠ | الأصفهانية | طريق السفر إلى الري – مسجد | رأى الرسول ﷺ في المنام |
| ١١ | الأهوازية | الأهواز – مجلس سمر | واعظ يحمل جنازة |
| ١٢ | البغداذية | بغداذ – الكرخ – سوق – مطعم | جائع وسوادي |
| ١٣ | البصرية | البصرة – سوق – المربد | جائع بليغ |
| ١٤ | الفزارية | بلاد فزارة | شاعر مدّاح |
| ١٥ | الجاحظية | دار – وليمة | جائع بليغ |
| ١٦ | المكفوفية | الأهواز – رقعة فسيحة | شاعر أثقل الديْن ظهره |
| ١٧ | البخارية | بخارى – جامع بخارى | زاهد واعظ |
| ١٨ | القزوينية | قزوين – قرية – تحت أثلة | تائب بليغ شاعر |
| ١٩ | الساسانية | دمشق – باب الدار | شاعر جائع |
| ٢٠ | القردية | بغداد – دجلة – حلقة | قرَاد |
| ٢١ | الموصلية | الموصل – قرية – دار مات صاحبها | يرجع الميت حياً |
| ٢٢ | المضيرية | البصرة – دار – وليمة | جائع |
| ٢٣ | الحرزية | باب الأبواب – سفينة | يبيع حرزاً في سفينة ستغرق بمن فيها |
| ٢٤ | المارستانية | البصرة – مارستان | متكلم ينتقد المعتزلة |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٢٥ | المجاعية | بغداد | جائع بليغ |
| ٢٦ | الوعظية | البصرة – فرضة | زاهد واعظ |
| ٢٧ | الأسودية | البادية – ظل خيمة | شاعر |
| ٢٨ | العراقية | بغداد – الشط | شاعر عالم بالشعر وعروضه |
| ٢٩ | الحمدانية | حلب – مجلس سيف الدولة | فصيح وصف فرساً |
| ٣٠ | الرصافية | الرصافة – مسجد | لصوص يتذاكرون أنواع الحيل والكُدية ( دون الإسكندري ) |
| ٣١ | المغزلية | البصرة | الإسكندري ولا حيلة |
| ٣٢ | الشيرازية | شيراز | نكح خضراء دمنة |
| ٣٣ | الحلوانية | حلوان – حَمَّام | حجَّام |
| ٣٤ | النهيدية | فناء خيمة | جائع |
| ٣٥ | الإبليسية | وادٍ أخضر – مجلس سمر شعري | إبليس انتحل قصيدة جرير، الإسكندري يحتال على إبليس |
| ٣٦ | الأرمينية | أرمينية – فلاة – المراغة | جائع |
| ٣٧ | الناجمية | مجلس فصاحة | شحاذ مع عياله يطلب رغيفاً |
| ٣٨ | الخلفية | البصرة | مُحب لخلف بن أحمد |
| ٣٩ | النيسابورية | نيسابور – جامع | قاضٍ |
| ٤٠ | العلمية | مطارح الغربة مسافراً | عالم نصوح بإدراك العلم |
| ٤١ | الوصية | مجلس وصية والد لولده | ينصح ولده ليحتال على الدنيا بالبخل وخداع الناس |
| ٤٢ | الصيمرية | طريق من الصيمرة إلى بغداد | غني فقر وهجره صحبه، ثم استغنى ورجع بغداد وانتقم منه |
| ٤٣ | الدينارية | بغداد – مجلس اللصوص | لصوص يتشاءمون بدينار |
| ٤٤ | الشعرية | الشام – مجلس شعر | راوية عالم بالشعر |
| ٤٥ | الملوكية | من اليمن إلى الوطن | عيسى بطلا راويا للإسكندري فضائل خلف بن أحمد / لا حيلة |
| ٤٦ | الصفرية | القفول من الحج | تاجر ذهب |
| ٤٧ | السارية | سارية – مجلس الوالي | الوالي مخلفاً وعده |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٤٨ | التميمية | الشام – مجلس الوالي | نقد سذاجة الناس ومدح خلف بن أحمد / لا حيله |
| ٤٩ | الخمرية | مجلس سمر – خمارة – مسجد | واعظ عند صلاة الصبح، ثم شرب معهم في الليلة الثانية |
| ٥٠ | المطلبية | مجلس سمر | زاهد ناصح |
| ٥١ | البشرية | لا مكان | حكاية بشر بن عوانة/ لا حيلة |

# التناص القرآني في الشعر الأردني المعاصر: قصة يوسف عليه السلام نموذجاً

د. عبدالباسط محمد محمود الزيود *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/٣/٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٥/١٧

**ملخّص**

تحاول هذه الدراسة الكشف عن التناص القرآني في الشعر الأردني المعاصر بوصفه تقنية فنية، يسعى من خلالها الشاعر إلى شحن نصه بطاقات دلالية واسعة على المستويين: الفكري والفني.

وفي سبيل إنجاز هذا الهدف فقد اتخذت من قصة يوسف عليه السلام القرآنية نموذجاً، أدرس من خلاله التناص في نماذج مختلفة من الشعر الأردني، مستحضراً القصة القرآنية التي تتناص مع النص الشعري عبر شكلين: الأول غير مباشر، والثاني مباشر، مع بيان لدورهما: الفكري والفني.

وتوصلت الدراسة إلى أن التناص القرآني أسهم في تطوير تقنيات النص الشعري، بما يعزز قدرته على جذب المتلقي، وإشراكه في إنتاج الدلالات المختلفة للنص الشعري.

**الكلمات الدالة**: التناص القرآني، الشعر الأردني، التناص المباشر، التناص غير المباشر.

## Abstract

**Qur'anic Intertexuality in Contemporary Jordanian Poetry**
**Joseph's Story As A model**

**Dr. Abdel Basit M. Al-Zyoud**

This study tries to reveal the Qur'anic intertexuality in contemporary Jordanian poetry as an artistic technique through which the poet seeks to charge his text with semantic richness on both intellectual and artistic levels. In order to achieve this objective, the Qur'anic story of Joseph (Peace be upon him) is analyzed as a model of intertexuality in various examples of the Jordanian poetry introducing the Qur'anic narrative which intertexualizes with the poetic text through direct and indirect forms and demonstrating their intellectual and artistic roles.

The study shows that the Qur'anic intertexuality contributes to the development of poetic devices in such away that the reader is attracted to the text and enabled to infer various semantic senses.

Keywords: Qurnic Intertexuality, Jordanian, Poetry, Direct Intertexuality, Indirect Intertexuality.

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية.

يتمتع مصطلح التناص بحضور كبير في الدراسات النقدية الحديثة [١]، ويرجع الفضل في هذا الحضور إلى جوليا كريستفيا التي أسست هذا المصطلح [٢]، وقد عرّفته بأنه" جملة من المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى، وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمداً على النصوص التي استوعبها وتمثلها حتى نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص"[٣]، وتضيف بأن "كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى" [٤]، وهذا ما شجع ناقداً آخر على القول بأن التناص وسيلة تواصل لايتم تحقق قصدية الخطاب دونها[٥]. ويعني ما سبق أن النص لا ينشأ من فراغ، بل لابد أن يكون الشاعر قد مارس عمليات من القراءة والاستيعاب وتمثّل للنصوص السابقة على وجود نصه؛ بوصفه قارئاً واعياً يمارس فعل القراءة لكثير من النصوص السابقة "التي تتحاور وتتجاور وتتصارع وتتفاعل بوصفها أنظمة دلالة متماسكة في نصه بعد أن تجاورت وتحاورت وتصارعت وتفاعلت في نفسه[٦]."

إن اللغة هي الوسيلة الأهم التي ينجز من خلالها الشاعر النص، ويحلق عبر ما تمنحه إياه من قدرة تخيلية إلى عوالم بعيدة الآفاق وعميقة الأغوار، تتعدد فيها الدلالات، لتؤسس عالماً جديداً بديلاً عن المألوف والمعروف،ولكن دون أن تكون بريئة من توظيف الموروث، بل إنها في أحيان كثيرة تتكئ على الموروث مستوعبة صوراً كثيرة من الثقافة التي أنتجت هذه اللغة الشعرية الجديدة [٧].

لذا تغدو دراسة التناص مهمة؛ لكونه يبرز قيمة العمل الأدبي مما يساعد على فهمه وعلى سبر أغواره ضمن سياقه الذي أنتجه، حيث يجعلنا قادرين على " فض مغاليق نظامه الإشاري،

---

(١) وشاهد هذا الحضور الدراسات العديدة التي نشرت في موضوع التناص ومنها :- مجاهد ، أحمد: **أشكال التناص الشعري**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،د.ط،١٩٩٨ .
- الهاشمي ، علوي : **ظاهرة التعالق النصي** ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ،د.ط، ١٤١٨ هـ..
- الأحمد ، نهلة : **التفاعل النصي** ،مؤسسة اليمامة الصحفية ،الرياض ، د.ط،١٤٢٣هـ..

(٢) حافظ، صبري : "التناص وإشاريات العمل الأدبي"، **مجلة ألف**، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٣.

(٣) Julia kristeva ،semiotike,paris,seuil,1969,p.146
عن حافظ، صبري، التناص وإشاريات العمل الادبي،ص٢٣.

(٤) عن الزعبي ، أحمد : **التناص - نظريا وتطبيقياً** - ،مكتبة الكتاني ، إربد ،ط ١، ١٩٩٣ ،ص١.

(٥) مفتاح، محمد : **تحليل الخطاب الشعري** ،دار التنوير للطباعة والنشر ،بيروت،ط،١٩٨٥، ص ١٣٥.

(٦) اصطيف، عبد النبي : "خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث"، **مجلة فصول**، مج١٥، ع٢، ١٩٩٦، ص ١.

(٧) اصطيف، عبد النبي : الشعر العربي الحديث والتراث، ع٢٥، ع٢٦، س٧، **مجلة التراث العربي**، ١٩٨٦، ١٩٨٧، ص١.

ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها، ولكن أيضاً لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصاً ما" [١]، وتجاوز أحد النقاد هذا الفهم بأن جعل التناص سبيلاً لإدراك العمل الأدبي، لأن معانيه ودلالاته المختلفة لابد أن تكون مرتبطة بنصوص أخرى، يدخل العمل الأدبي (المنتج) معها في إطار صيرورته إما في علاقة تماثل، أو تجاوز، أو خرق.... الخ[٢].

وفي هذا الإطار يرى محمد عبد المطلب أن النضج الحقيقي، فنياً وإبداعياً، لا يتم للشاعر إلا من خلال تمثل مبدأ التناص [٣]، الذي يمثل "الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشاً له خارجهما" [٤].

لكن التناص لا يعني أن يستسلم الشاعر للنصوص السابقة، فيصبح نصه إعادة آلية لما سبقه من نصوص، لأن الكلمة حينما تدخل النص الجديد تشحن بدلالات ومعانٍ مختلفة وتحمل معها إيحاءات جديدة إلى حد ما، قد تقارب الإيحاءات السابقة، ولكنها تحتفظ لنفسها بخصوصية تضمن لها تحقيق ذاتها بعيداً عن ذوات الآخرين، وعندما تتراكب الكلمات ضمن سياقاتها الجديدة تجعل اللغة تتحرك و"تنهض من ركام الذاكرة وفوضى الأشياء في عالم فاجع، لتؤسس كيانها وخصوصية ذاتها التي تنبع من خصوصية قولها، وتقدم تشكيلاً جديداً للعالم والأشياء" [٥].

وفي استدراك آخر، قيل إن توظيف النصوص المختلفة، وجعلها تتسرب إلى داخل النص الجديد، لا يجعل من هذا النص "ثوباً مرقعاً، أو جسداً انتزع كل عضو من أعضائه من جسد آخر، بل إنه يحقق وجوده كمولود جديد يثري عالم الإبداع، فقد تخلّق في رحم الرؤيا الإبداعية الخاصة بالمبدع، وسرى في نسيج خلاياه نسغ أفكاره ومشاعره، ورؤيته للعالم، واكتسى ثياب طريقته الخاصة في التشكيل والتعبير، مما أهله لأن يشق لنفسه سياقاً خاصاً في حقل الإبداع الذي ينتمي إليه، مبدياً ما كان كامناً في أعماق النصوص التي انبنى عليها، أو موحياً به، وذلك في الوقت الذي يبث فيه، إفصاحاً وإيحاءً، رؤية المبدع لتلك النصوص المفتوحة على ما يتناهى من القراءات والتأويلات للواقع الذي قرأه وأوله، كنص مفتوح" [٦].

وجدير بالذكر أن هذا المصطلح ليس جديداً كلياً علينا، نحن العرب، إذ تنبه غير ناقد

---

(١) حافظ، صبري : **التناص وإشاريات العمل الأدبي**، ص٢١.

(٢) يقطين، سعيد : **انفتاح النص الروائي**، المركز العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٢، ص٩٤.

(٣) عبد المطلب، محمد : "التناص القرآني في (أنت و أحدها) لمحمد عفيفي مطر"، **مجلة إبداع**، ع١، ١٩٩٠، ص١٥.

(٤) مفتاح،محمد: **تحليل الخطاب الشعري**، ص١٢٥.

(٥) حميد، رضا: "الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكل البصري"، **مجلة فصول**، مج١٥،ع٢، ١٩٩٦، ص٩٦.

(٦) بسيسو ،عبد الرحمن: "قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر"، **مجلة فصول**، مج١٦، ع٢١، ١٩٩٧، ص٩٤.

وبلاغي إلى أسماء عدة قريبة في الفهم لهذا المصطلح، تعالج ظواهره المختلفة بنسب متفاوتة، ومن هذه المصطلحات أو الأسماء، التضمين والاقتباس وحسن الأخذ والسرقات، فقد أشار ابن رشيق مثلاً إلى أن التضمين الجيد، يعود إلى قدرة الشاعر على أن يجد موقعاً حسناً للبيت المضمّن،وأن يحسن التصرف بهذا المأخوذ، فلا يكون شاذاً في موقعه، ولا مقحماً (١).

في ضوء هذا الفهم ينطوي النص على طبقات جيولوجية متعددة الإشارات، ذات مرجعيات موروثة ومعاصرة بآن، ولكي يفهم لابد من الحفر تحت تلك الطبقات للوصول إلى التضاريس المميزة لهذا النص من غيره، ووجهات النظر المخبوءة في ثنايا النص، والمواقف المقبولة والمرفوضة لدى الشاعر . و في الوقت نفسه يتجاوز هذا الفهم مفهوم النص المغلق، ليتعامل معه على أساس أنه نص مفتوح على آفاق واسعة (٢)، يحتاج معها النص إلى قارئ واعٍ، ومتلقٍ متمرس يتجاوز السطوح إلى الأعماق، والظاهر إلى الباطن (٣).

**التطبيق:**

وفيما يلي سأقوم بتناول نماذج من الشعر الأردني، دارساً توظيف النص القرآني فيها، ولكني سأقتصر على تلك النصوص التي وظفت يوسف عليه السلام أنموذجاً لهذا التوظيف القرآني؛ لأن استجلاء توظيف النص القرآني بعامة في الشعر الأردني غير متيسر في بحث صفحاته محدودة.

عمد الشعراء الأردنيون – كغيرهم من الشعراء العرب – إلى الإفادة من الموروث العربي بمختلف مصادره، سواء أكان موروثاً دينياً، أم أدبياً ، أم تاريخياً، أم صوفياً، أم أسطورياً .....الخ(٤)، وأفادوا من جلّ ما تقدمه هذه الموروثات من شخصيات وأحداث ومواقف، تخدم رؤيتهم وتعبر عن تصوراتهم مازجين بين الماضي والحاضر بغية التأسيس لزمن شعري جديد، يحمل رؤاهم، وينهض بها نحو آفاق فنية عالية المستوى.

يسعى الشاعر الأردني – والعربي بعامة – دائماً إلى إمداد نصه الشعري بما يكفل له

---

(١) ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ/١٠٦٣م) أبو علي الحسن بن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط٥، ١٩٨١، ص ص٨٤-٨٨.

(٢) يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**، ص ٨٤.

(٣) مفتاح، محمد : **تحليل الخطاب الشعري**، ص١٣٥.

(٤) تناول غير باحث موضوع إفادة الشاعر الأردني من التراث بعامة، دون تخصيص لموضوع التناص القرآني، ومنهم:

- الكركي، خالد: **الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث**، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٩.
- الربابعه، موسى:"الاقتباس والتضمين في شعر عرار"، **مجلة دراسات**، الجامعة الأردنية، مج١٩،ع ١٩٩٢،١.
- السمرة، محمود : "اللغة والأسلوب في شعر عرار"، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، ع ٥-٦، ١٩٧٩.

النجاح والتأثير في المتلقي شعورياً وفكرياً، من خلال الإيحاءات المختلفة والمشاعر الجياشة التي يستحضرها القارئ عند تلقيه لنص معين، يحمل ما بين ثناياه مفردات وتراكيب وصوراً وأبنية تراثية، تعزز لديه الشعور بعظمة المنجز الحضاري والتاريخي والثقافي لبني قومه من جهة، وتحرضه على التواصل بشكل جيد مع النص المقروء من جهة أخرى، لما لهذه العناصر المختلفة من تأثير على نفسه كونها تمثل الجذور الأولى لتكوينه الفكري والوجداني والنفسي(١).

ويعد التناص مع الماضي أسلوباً شعرياً وفكرياً بآن، يهدف من خلاله الشاعر إلى إضفاء نوع من العراقة والأصالة على نصه الشعري قد لا تتوافر له فيما يكتسبه من الواقعي الراهن، لأن الواقعي والراهن يتسم بالسيرورة الدائمة والتغير المتلاحق، بعيداً عن تشكل الهوية الأصيلة والسمة الدائمة والثابتة، أما الماضي فيشكل عنصراً ثابتاً وراسخاً لامتداده الضارب في أعماق التاريخ ولتجذره في ذاكرة الناس، بالإضافة إلى أن الشاعر يحقق قدراً من الشمولية والكلية لرؤيته المتخطية لحدود الزمان والمكان(٢).

لكن لا يظن ظان أن التناص مع الموروث نوع التأثير الصرف أو الاتصال المجاني أو الإقحام المفروض من الخارج، وإنما ترقى العلاقة مع التراث لتكون علاقة "استيعاب وتفهم وإدراك واعٍ للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث(٣)، يسفر عن بناء عالم شعري يحمل في طياته علاقات وصوراً ودلالات جديدة تؤكد خصوصية التجربة، وبصمات الشاعر الخاصة(٤).

ومن أهم مصادر التراث عند الشعراء الأردنيين التراث الديني والقرآني بخاصة، إذ يعد القرآن أهم مصدر ديني وفكري لدى الشعراء المسلمين والعرب بعامة، والشعراء الأردنيين بخاصة،عمدوا إليه اقتباساً وتضميناً واستشهاداً على سبيل التناص، ويبرز القصص القرآني أهم عنصر من عناصر التناص القرآني في الشعر الأردني، إذ بدا واضحاً أن الشعراء الأردنيين يفيدون من هذه القصص، ويوظفونها فيما يصدر عنهم من الشعر، وتشكل قصة يوسف عليه السلام إحدى أبرز هذه القصص المستوحاة في شعرنا الأردني.

يتخذ التناص مع قصة يوسف عليه السلام شكلين: أحدهما مباشر، والآخر غير مباشر، أما التناص المباشر فهو ذلك التناص الذي يتكئ الشاعر فيه اتكاءً مباشراً وكبيراً على القصة القرآنية ليوسف عليه السلام، بحيث يمتد التناص ليشمل النص كله أحياناً . وسأؤجل الحديث عنه إلى ما بعد

---

(١) زايد، علي عشري،: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، د.ط، د.ت، ص٣٠.

(٢) **المصدر السابق**: والصفحة نفسها.

(٣) إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**، دار الثقافة، بيروت د٠ط، د٠ت، ص٣٠.

(٤) عباس، احسان: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، دار الشروق، عمان ،ط٢، ١٩٩٢، ص١١٢.

التناص غير المباشر؛ لكون التناص غير المباشر جاء جزئياً: وعلى شكل صور سريعة، عمدت إلى الإيحاء بالنص الغائب دون الاتكاء عليه مباشرة.

**التناص غير المباشر:**

وأقصد به الاستيحاء/ التوظيف الذي يبثه الشاعر في جزء أو أجزاء من النص/ القصيدة ولا يكون ممتداً على طول النص، ويتجلى هذا التناص مع قصة يوسف عليه السلام في أكثر من نص شعري، ومن هذه النصوص قصيدة للشاعر علي الفزاع، يقول فيها:

" منذ اعتزلت أمي صهوات الخيل،
وفتحت الأبواب و قالت:
هيت لكم...
وأنا حين يجنُّ عليَّ الليل أمزق أقنعتي،
وأدبُّ على الطرقات،
كصرصار ليلي...
أبحث عن وجهي في قائمة الموتى
..... " (١)

يستوحي الشاعر مشهداً من مشاهد قصة يوسف عليه السلام متمثلاً في ذلك الموقف الذي حصل بين امرأة العزيز ويوسف عليه السلام، الذي جاء في قوله تعالى : ﴿ **وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ**﴾(٢)، لكن الإيحاءات المستوحاة في النص الشعري مختلفة عن تلك الموجودة في الآية الكريمة، إذ إن الموقفين مختلفان من أوجه كثيرة، ففي حين تدعو امرأة العزيز يوسف عليه السلام لممارسة الرذيلة معها، وفي مطاوعته إياها – ولم يطاوعها- مخالفة لأوامر الله تعالى، فإن الأم في النص الشعري، وأظن الفزاع يرمز فيها إلى الأرض، لا تدعو أبناءها إلى الرذيلة وإنما لإنجادها مما هي فيه من معاناة شديدة تلقاها نتيجة ممارسات المحتل/المغتصب.

ويبدو الاختلاف من وجه آخر أيضاً، وذلك بعد أن يتخذ الطرفان المأموران بتلبية الدعوة موقف الرفض، وعدم الاستجابة، فقد رفض يوسف عليه السلام طلب المرأة، وكذلك رفض أبناء المرأة في النص الشعري دعوتها، عندها يبرز الاختلاف المبني على موقف الرفض، إذ تكون نتيجة الرفض عند يوسف عليه السلام الرضا عن النفس، والشكر لله الذي صرف كيد المرأة عنه،

(١) الفزاع، علي : **الأعمال الشعرية** ،منشورات وزارة الثقافة ،عمان ،ط١، ١٩٩٦ ، ص٢٣٢.
(٢) **سورة يوسف** ،٢٣.

والخلاص من عقدة الإثم، ولكن رفض الأبناء / العرب لطلب الأم /الأرض يدعو إلى الخزي والعار والصغار والوقوع في الإثم، كما هو ظاهر في الصورة بعد قول الشاعر (هيت لكم)؛ لكونهم لم يلبوا النداء، وينجدوا شعبهم وأرضهم في فلسطين، وهو موقف يكشف زيف ادعاءاتهم/أقنعتهم ويجعلهم في عداد الموتى.

ولا يقتصر الاختلاف ما بين النصين على طبيعة الموقف ونتيجته على مستوى الدلالة الكلية، بل يمتد إلى طبيعة التركيب اللغوي لكلا النصين، ففي حين تقوم المرأة في النص القرآني بتغليق الأبواب، كي تمارس فعلتها في مكان مغلق و غير ظاهر للعيان وبعيداً عن أعين حراس القصر وحجّابه، فإن الأم /الأرض في النص الشعري تقوم بتفتيح الأبواب المغلقة عليها أصلاً، كي تُسمع العرب / أبناءها صوتها المخنوق هو الآخر، ولاشك أن الباعث على الفعلين المختلفين ( الفتح والإغلاق ) مرده البعد النفسي من جهة، والأخلاقي من جهة أخرى، فالحالة النفسية لامرأة العزيز هانئة وتعكس جواً رائقاً تميل معه إلى ممارسة فعل الإغواء لإشباع غريزة جنسية في غير محلها، انطلاقاً من قدرتها الإغوائية بوصفها أنثى والمستندة إلى قوة الملك، لكن الحالة النفسية للأم / الأرض والشعب مختلفة، فهي تعكس شعوراً بالألم والظلم المنبعث من الإحساس بالضعف.أما البعد الأخلاقي فيتسّم بالخسّة والوضاعة عند امرأة العزيز ؛ لأن فعلها يتنافى والأخلاق العالية المحتشمة، التي تدعو إلى الفعل الصحيح والمتفق مع القيم النبيلة ، بعيداً عن الأبواب المغلقة ، وذلك بعكس ما قامت به الأم / الأرض الذي جاء متفقاً وهذه القيم النبيلة.

ولاستجلاء هذه الأبعاد المختلفة يمكن الاهتداء بالرسم التالي:

| | الموقف | النتيجة | الإحساس المترتب على الرفض | الرفض |
|---|---|---|---|---|
| **زوجة العزيز /يوسف** | **ممارسة الرذيلة** | **الرفض** | **الإحساس بالرضا** | **مفتوح مغلق** |
| **الأم/ الأرض العرب/الأبناء** | **طلب النجدة** | **الرفض** | **الإحساس بالندم** | **مغلق مفتوح** |

وفي نص آخر لإبراهيم نصر الله، يمزج الشاعر فيه الواقعي / المعاصر بالموروث، من خلال توظيفه لفكرة القميص في قصة يوسف عليه السلام، يقول الشاعر في مقطع يعنونه بـ :

**قميص ١**

"لقميصي الذي يتفتَّح زهراً على كتفيْ

أن يذوب على حبل أمي

فقدْ هَدَّني تعبي...
ولمّا يزل خلفي الشرطيّْ "(١)

لا تظهر في هذا المقطع أي إشارة إلى أن القميص ذو بعد قصصي قرآنـي، إنـه قميص الشاعر العادي / الواقعي، الذي يأمل أن يظل مرتدياً إياه حتى يذوب / يبلى، ولكن الشاعر بحسه الرؤيوي يُدخل طرفاً غريباً على العلاقة الحميمة بينه وبين أمه وهو الشرطي بما يمثله من سلطة قمعية تلاحقه وتسبب له التعب. ومن ثم ينمي الشاعر هذا الواقعي /القميص ويدخله في إطار رمزي مستلهم من قصة يوسف عليه السلام، يقول في المقطع الثاني الذي يعنونه بـ: - قميص٢

" لقميصي الذي غاب ذات مساء
وغافلَهُ ذئب هذي الرياحْ
أن يخبئ نصف جراحي على التلِّ
قبل الرحيل إلى قلب أمي – صباحاً -
وينكر نصفَ الجراحْ! "(٢)

يستلهم الشاعر هنا النص القرآني، ويوظف مشهداً مهماً صوّر الله -عز وجل- فيه إخوة يوسف عليه السلام وقد خانوه ومكروا له وألقوه في الجب، يقول تعالى : " **قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لِّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ وَجَآؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ** "(٣). وما كنا لنعرف أن علاقة ما تربط بين النصين لولا ذكر الذئب والجراح في النص الشعري، وهما أثران وشاهدان على الخديعة التي لحقت بيوسف عليه السلام جرّاء مكر إخوته به، لكن النص الشعري يحاول أن يعيد القميص إلى نصه ليكون شاهداً على الخديعة / الجريمة التي تُمارس بحق الشاعر / الفلسطيني في عصرنا الحاضر، بل إن هذه الخديعة / الجريمة أفظع وأكبر من تلك التي وقعت ليوسف عليه السلام، وهذا يظهر من خلال التحويرات التي أدخلها الشاعر على النص الشعري، فإذا كان النص القرآني أغفل ذكر زمن الخديعة اعتماداً على أن السباق لا يكون إلا في النهار، فإن إبراهيم نصر الله حرص على إظهار البعد الزمني للخديعة في أول سطر في النص فقال (لقميصي الذي غاب ذات مساء) وهذا يُعظّم من أثر الخديعة في النفس المخدوعة ويظهر الخساسة في نفس الخادع بشكل أكبر، وإذا كان إخوة يوسف

(١) نصر الله ، إبراهيم: **الأعمال الشعرية**، المؤسسه العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١ ، ١٩٩٤، ص٤٣١.
(٢) **المصدر السابق** ، ص٤٣٢.
(٣) **سورة يوسف**، ١٧، ١٨.

عليه السلام هم من مارسوا عليه فعل الخديعة، فإن شاعرنا قد ذاق عذاب الخديعة مرتين، الأولى : من المحتل / المغتصب ويمكن الاستدلال عليها من قوله (ذئب هذي الرياح )، والثانية: يمكن الاستدلال عليها بطريقة غير مباشرة وذلك من خلال طلب الشاعر إلى القميص أن يخبئ جراحه على التل في السطر الثالث. وأظنها تلك الجراح النازفة من أثر جريمة المحتل، وأما جراحه الثانية التي طلب إلى قميصه أن ينكرها، فأرى أنها الجراح الأعمق والأشد أثراً ؛ لأنها سالت بفعل خداع بني قومه / العرب، الذين أشبعوا الشاعر طبولاً وفاز العدو بالوطن. ولكن هيهات لقلب الأم أن يصدق؛ لأن قلبها يمثل البوصلة التي تحدد لها الاتجاه، والإحساس الذي يصدق دائماً معها، إلا أن الشاعر أراد أن يخفف عن قلب أمه ، و يريحها من المعاناة والشعور بالألم، بإخفائه لجراحه مرة وبنكرانها مرة أخرى.

أخيراً يعود الشاعر إلى القميص العادي / الواقعي بعد أن شحنه في المقطع السابق ببعد قصصي قرآني فيقول في المقطع المعنون بـ: قميص ٣

" لقميصي الذي يتطايرُ في الريحِ
أن يهدأ الآن خمسَ دقائقْ
لأرشدَه لعبورِ الرصاص بجسمي
وأسلِمَهُ للحدائقْ " (١)

توحي الصورة جلياً أن قميصه المعاصر لا استقرار له، ولا يهنأ بهدوء، لأن معاناته مستمرة وخلاصه بعيد المنال، لذلك يطلب الشاعر من القميص أن يهدأ مؤقتاً خمس دقائق فقط ليكون شاهداً على رصاص الخديعة والمكر والعدوان الذي أصابه ويصيبه دائماً.

يرتقي موسى حوامده بالتناص إلى صورة جميلة جداً، تحمل في نسيجها إيحاءات مبتكرة وفريدة، يقول :

" لم يكن قميصي الذي قُدَّ
كنت عارياً لما نسجت الحكاية!" (٢)

أبدع موسى حوامده في هذه الصورة التي رجعت إلى النص القرآني لتعيد إنتاجه بطريقة مغايرة لمن سبقوه، تنم عن وعي كبير بمقاصد التناص، فقد قلب الصورة رأساً على عقب، وأحدث مفارقه تصويرية عندما نفى أن يكون قميصه الذي قُدَّ، لا ليبرأ نفسه لأنه يعترف بأنه كان عارياً، ولكن

(١) نصر الله، إبراهيم، **الأعمال الشعرية**، ص٤٣٢.

(٢) حوامدة ،موسى : **من جهة البحر** ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ،ط١، ٢٠٠٤، ص٢٠.

ليؤكد غواية المرأة، التي توحي صورتها هنا بأنها قد مارست فعل الغواية /الرذيلة مع غيره.

لقد ارتفع الشاعر بالتناص كثيراً ليحمله دلالة أرادها هو، وهي أن الغريزة الجنسية لا يمكن نكرانها ولا إخفاؤها ولا التملص منها، فإذا كانت المرأة / الأنثى ميّالة إلى الغواية وإشباع غريزتها، فهو ميال إلى هذا أيضاً، لذلك يظهر في الصورة عارياً ومستعداً لممارسة هذا الفعل، إنها صورة تقول المسكوت عنه في الخطاب المعاصر، ولكن بطريقة إيحائية إبداعية اتخذت من التناص سبيلاً لها، لتبدع خطاباً ثالثاً يتجاوز الخطابين السابقين، النص الشعري المعاصر و النص القرآني.

ينوع موسى حوامده في الإفادة من التناص بإخضاعه لمزيد من التحويرات والتحويلات كي يستطيع نصه حمل الدلالات المختلفة، وفي هذا الإطار يقول :

" أنا عارك يا أبى
أنا فضيحتك بين أهلك وعشيرتك الكذّابين
أنا فضيحتهم لو يفقهون
قل لهم: نسيت البسملة، خاب مسعاي
انسوه واحترموا إخوته،
كنوا له البغضاء ولأترابه الرحمة والتبجيل،
وأنا بريءٌ منه كما برّأ مصر من دنسِ أعدائها
اقتلوا خطيئتي أو أطرحوه أرضاً
كي تخلو لكم القرية
ويزهو بكم وجهي؛" (١)

استطاع حوامده أن يقدم من خلال هذا النص تصوراً جديداً، يتخذ من النص القرآني قاعدة ينطلق منها محلقاً في آفاق الرؤية التي ترتفع لتعلن عن سيطرة الباطل بكل أساليبه القذرة على قيم الحق ومبادئه، لم يعد يوسف عليه السلام الذي عرفناه في النص القرآني ذلك الإنسان المبدع / الطامح للمجد، القابض على جمر الحقيقة في زمن التخاذل والمكائد والممارسات المشينة المتآمرة على مشروعه، وفي الوقت نفسه يجبر أباه على التنازل والرضوخ للضغوط والمساومات، لكن كيف قال النص المعاصر ذلك ؟ .

يتكلم الشاعر من خلال التناص مع قصة يوسف عليه السلام بلسان النبي يوسف عليه السلام، لا ليعلن إصراره -كما كان يوسف عليه السلام في القصة القرآنية -على تحقيق رؤياه

(١) حوامدة، موسى، **من جهة البحر**، ص ص٤١-٤٢.

المشروعة والمتمثلة في الخلاص من الآخر/ المحتل، بل ليتراجع ويعلن أنه أصبح مصدر عار لأبيه وفضيحة له بين أهله المنافقين والكذابين / القبائل العربية ودويلاتها المشرذمة، ويشجع أباه على التراجع عن التمسك به و بأحقيته وأهليته لاعتزاز أبيه به، فضلاً عن أنه - أي يوسف - يحاول ان يُحفّظ أباه المبررات الكاذبة والواهية، ويقوم بقلب الأمور ليصبح الحق باطلاً والباطل حقاً، ويطلب الأب من إخوة يوسف / منا أن ننساه، بعد أن كان هو - الأب -من تمسك بحقه بالاحتفاظ بذكرى ابنه وترجى عودته بالرغم من مزاعم أبنائه الكاذبة التي كانوا يدعونه من خلالها لنسيانه وعدم ترجي عودته !!، يقول تعالى على لسان إخوة يوسف ﴿ **قَالُواْ تَاللهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضاً أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ**﴾[1]،وهاهو ذا يطلب منهم / منا أن نحترم إخوته، ونطلب لهم الرحمة والمغفرة، ونُكنّ له- يوسف- البغضاء بعد أن كانوا متهمين -الإخوة- بدم يوسف عليه السلام، يقول تعالى على لسان يعقوب عليه السلام " **قال بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون** "[2].

ومما يزيد في مفارقة الصورة وبشاعتها أن يتبرأ _ يعقوب عليه السلام _ من ابنه، وأن يبني هذه البراءة على ما كان فعل يوسف عليه السلام في مصر إذ برّأها من أعدائها، وهي مفارقة مضحكة مبكية، فبدل أن يكافأ الابن على فعله الحميد صار ملوماً عليه ومديناً به، وهو قياس خاطئ يقود إلى الشفقة على الوالد، والسخرية من الوضع الذي آل إليه مصيره.

ولا يكتفي الشاعر بذلك و إنما يجري تحويراً آخر في نص قرآني آخر على لسان إخوة يوسف إمعاناً منه في تعميق الصورة المأساوية المعاصرة، وذلك عندما أرادوا الخلاص منه، يقول الشاعر :

"اقتلوا خطيئتي أو اطرحوه أرضاً
كي تخلو لكم القرية
ويزهو بكم وجهي "[3]

لاشك أن قارئ هذا النص سيستحضر الآية الكريمة التالية : ﴿ **اقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضاً يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِن بَعْدِهِ قَوْماً صَالِحِينَ** ﴾[4] وهي آية تنبئ عن فكر إقصائي لا يؤمن بوجود الآخرعند إخوة يوسف، وهو فكر مرفوض عند يعقوب علية السلام في النص القرآني،

(١) **سورة يوسف**، ٨٥.
(٢) **سورة يوسف**، والآية نفسها.
(٣) حوامدة : موسى، **من جهة البحر**، ص٤٢.
(٤) **سورة يوسف**، ٩.

إلا أن النص الشعري يظهره مؤيداً لهذا الفكر ومشجعاً له بعد أن ارتد يعقوب /العربي عن حب يوسف /الفلسطيني ودعمه، وعده نوعاً من الخطيئة.

لقد انقلبت الأشياء فأصبح المدين بريئاً والبريء مديناً والمحب مبغضاً والمبغض محباً، إنها صورة لانقلاب معايير اللحظة الزمنية المعاصرة، وإسقاط لتلك الصورة المقلوبة لتكشف عن عالم اليوم الذي لا احترام فيه للمبادئ والقيم والأخلاق والرؤى الفكرية الحقيقية التي تنم عن قدرة عالية من التفكير الخلاّق والمبدع، إنه نص يحاول أن يعبر عن أزمة الشاعر / الإنسان المعاصر، صاحب الرؤية الباحثة عن تحقيق حلمها المشروع في الحياة وعلى الأرض التي عشقها .

وإذا كان يوسف عليه السلام قد وجد من ينقذه من البئر ويخرجه من غياهب الجب / الموت، فإن شاعرنا المعاصر مازال يعاني، يقول إبراهيم العجلوني :

"أنا إن بحَّ
صوت الأمس في خلدي
ولم أسمع نداء غدي
فمعذور
طول اليوم تصرعني
تدغدغ في صميمي الموت،
ترميني ............بقاع الجب لا ركْبُ
يمر عليَّ ....لا صحب
ولكن عتمة الأبد ..." (١)

يشير هذا النص بحضور النص القرآني من خلال قوله (ترميني بقاع الجب.........الأبد)، وفيه إشارة إلى مكيدة إخوة يوسف المتمثلة في رميهم إياه بالبئر، لكنها إشارة تعود من الماضي / زمن يوسف بثوب جديد وزمن جديد وطريقة جديدة، فإن كان إخوة يوسف قد ألقوه في الجب بشكل مباشر، فإن إخوة اليوم / العرب قد غدروا بيوسف الفلسطيني من خلال طبولهم / إعلامياتهم الجوفاء والمليئة بالدعوات المزيفة بالنجدة والمساعدة لكنها -في الواقع- لا تقدم شيئا سوى إغراق هذا الفلسطيني في نار الحرب، وتركه وحده دون مساعدة، ودونما بصيص أمل لرؤية النور في النهاية، إنها الظلمة الأبدية في قاع الجب.

(١) العجلوني، إبراهيم: **تقاسيم على الجراح**، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧٣، ص٢٣.

**التناص المباشر:**

وأقصد به الاستيحاء/التوظيف الذي لا يقتصر على جزء من النص /القصيدة ،بل يتعداه ليكون ممتداً على طول النص، فيشكل مصدراً ملهماً للشاعر في إنتاج نصه على المستويين : الفني والفكري .

وفي هذا الإطار أفاد علي البتيري من قصة يوسف عليه السلام في بناء قصيدته الموسومة بـ"الرؤيا"، وأول ما يصادفنا في هذه القصيدة هو العنوان ،إذ إنه يحيل إلى جزء مهم من قصة يوسف عليه السلام وهو الرؤيا ، الذي جاء في أول السورة ، يقول تعالى ﴿**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ**﴾(١).

تبدأ القصيدة بمقطع سردي يقول :

"جاءتني أمي بوسادة دم

غطتني بقميص أخي الضائع في

أدغال "حزيران"وقالت

نم يا ولدي ....نم!

حاولت المشي على أهداب نجوم الظهر،

ولكني

تحت لحاف ،الدمع غفوت .....

جاءتني الرؤيا تتلوى في سقف الهم ...

فرأيت الوطن المغصوب يعود !

عيناه المتعبتان ارتمتا فوق ذراعي

طرزتا وجه قميصي بدموع سود.." (٢)

يُظهر المقطع الأول من القصيدة طفلاً يحاول أن ينام ولكنه لا يستطيع ،لا لعدم رغبته في النوم و إنما لأن الظروف المحيطة به لا تسعفه على تحقيق رغبته؛ فوسادته من دم، والغطاء الذي يلفه قميصُ أخيه الضائع /المفقود في حرب حزيران ، التي مُني فيها العرب بهزيمة كبيرة ، إنه يعاني أمرين صعبين، لا يستطيع معهما الولد /الإنسان النسيان وهما :الموت /الدم والضياع، ولإدراك الأم لحجم ما يلقى ابنها من معاناة جاء طلبها إليه بالنوم مكرراً مرتين ،لأنها تدرك وتعي أن ابنها لا يستطيع النوم ،ولكن لفرط إحساسها به طلبت منه أن ينام، والنوم ممارسة شعورية

(١) **سورة يوسف**، ٤.

(٢) البتيري ،علي: **لوحات تحت المطر**، د٠م، د٠ط، د٠ت، ص ص٥٣-٥٤.

واعية لفعل النسيان ، وفي ظل ما يرزح تحته الولد من معاناة شديدة ومتعددة الأوجه نـام ،فكانت الرؤيا المتمثلة بعودة الوطن المغصوب والمحتل /المنهك من التعب والمثخن بالجراح.

إن وجهيّ التلاقي بين المقطع الأول من القصيدة وقصة يوسف عليه السلام يتمـثلان فـي توظيف الشاعر للقميص وللرؤيا، أما القميص فقد كان يمثل إشارة لفقد يوسف عليـه الـسلام فـي القصة القرآنية وبالتالي أصبح شاهداً على المؤامرة. وهو كذلك هنا،إنه يقوم بـدور الـشاهد علـى مأساة الفقدان والضياع للأخ الذي ما عاد يمثل نفسه بقدر ما يمثل شعباً بأكمله ذاق الأمرين تـشريداً وجوعاً و ألم فراق. إنه فقدان لوطن وضياع لشعب مثّله هذا الأخ/الفرد، وليس الأمر فرديـاً فـي القصيدة كما هو في القصة القرآنية، وبالتالي فالتجربة الشعرية أبعد مأسـاوية منهـا فـي القـصة القرآنية ،فالإنسان حينما يفقد أخاً له يظل إحساسه بالمصيبة مقبولاً على مأسـاويته، لأن المـصيبة تظل في إطارها الشخصي أو الأسري الضيق، أما فقدان الوطن فهو مصيبة كبرى وعامة وشـاملة؛ لأن الذي يعاني منها الشعب لا الفرد والأسرة.

كذلك تبرز أدغال حزيران بوصفها معادلاً رمزيا للجب، بكل ما تعنيه مفردة "أدغـال" مـن إحساس بالخوف وعدم الوضوح والضياع، إضافة إلى أن كلمة" أدغال" توحي بأثر أكبـر للخديعـة التي وقع فيها الولد /الشعب /الوطن؛ لأنها تشير إلى رقعة مكانية كبيرة، تفوق الرقعة المكانية للجب في القصة القرآنية.

أما الوجه الآخر للتلاقي فهو الرؤيا، فإذا كانت رؤيا يوسف عليه السلام تتمثل فـي رؤيـة فردية، فإنها هنا مختلفة من جانبين، الأول : يتمثل في جماعية الرؤيا بمعنى أن الرؤيا ليست فردية وإنما هي جماعية لشعب يحلم بالعودة إلى وطنه السليب، والثاني :أن رؤيا يوسف عليه الـسلام لـم تنطلق من الإحساس بالمعاناة و إنما انطلقت من إحساس بالسمو وعلو الشأن وهكذا فإنه ينطلق:

من الإيجابي إلى ــــ الإيجابي

أما رؤيا الولد / الشعب الفلسطيني فتنطلق من الإحساس بالضياع وفقدان الـذات، أي مـن السلبي إلى الإيجابي...، إنها رؤيا تحاول أن تعيد الاعتبار للوطن، وبالتالي تعيد الاعتبـار للـذات ولهويتها المفقودة، لكن الرؤيا لا تتحقق على مستوى النص فيرجع الشاعر إلى المعاناة، يقول:

"لا أكتمكم سراً

طار الوطن الذابل من بين يدي" (١)

إلا أنه بإحساسه المرهف يحاول أن يقدم شيئاً لوطنه في سبيل استرجاعه، وفي سبيل تحقيق

(١) البتيري، علي: **لوحات تحت المطر**، ص٥٤

رؤياه تلك كان لا بد من التضحية، يقول :

"وطدت بقايا العزم، لأحرق روحي
بخوراً بين يدي الوطن
ونفضت دمي الراعش تحت عباءته القروية" (١)

يستوحي هذا المقطع صورتين / فكرتين، الصورة الأولى : تتمثل في استلهام الإصرار على تحقيق الغاية من قصة يوسف عليه السلام من خلال قوله "وطدت بقايا العزم". والصورة الثانية: تتمثل في استيحاء فكرة التضحية من الأسطورة الفينيقية التي ترمز إلى التضحية بالروح من أجل تحقيق الغاية المرادة وهي الحياة، أي تحقيق الحياة بالموت وما الحياة هنا سوى عودة الوطن(٢).

وإذا كان يعقوب عليه السلام قد مارس فعل بث الوعي في ابنه يوسف عليه السلام من خلال تحذيره إياه من إخوته وخطورة قصّ رؤياه عليهم، فإن أم الشاعر / الولد هي من يحاول بث الوعي فيه هنا، يقول الشاعر وهو يمضي في السرد القصصي :

"فأطلّت أمي
من نافذة القلق المخلوعة في وجه الريح
تأكل كفيها خوفاً وتصيح
احذر أن تسقط يا ولدي
في ميدان الموت الشائع
وتذكر أنك تحلم في عصر جنازات الحلم الخائب "(٣)

لاشك ان الأم من موقعها المطل على الحدث ومن خبراتها المتراكمة عبر السنين قادرة على امتلاك وعي أكبر من الولد،بالإضافة إلى أن إحساسها الأمومي يقودها إلى الخوف على ابنها من مغامرة محفوفة بالمخاطر في ظل عصر سيطرت عليه الادعاءات المزيفة بتحرير الوطن، وفي ظل ممارسة واعية للخداع المؤدي إلى الموت من جانب الآخرين ، إلا أن الولد / الشاعر لم يسمع نصائح أمه ويخضع لأوامرها في سبيل إنقاذ رؤياه: " وازددت عقوقاً
يوم عصيتك يا صرخة أمي

---

(١) البتيري، علي: **لوحات تحت المطر**، ص ٥٥.

(٢) لمزيد من المعرفة حول الأسطورة الفينيقية، يمكن الرجوع إلى :

- عوض، ريتا : **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

(٣) البتيري، علي، **لوحات تحت المطر**، ص٥٥.

فوقعت بأشعاري

وغشي الحرف على قدمي وطني

أبكي وأصلي و أجوع" (١)

لم تكن النتيجة سوى الخسران وضياع الرؤيا بل والندم؛ لأن مشروعه لم تتحقق لــه سـبل النجاح والظروف الصحية لبلوغ الهدف، لذلك كان البكاء على ما فات محاولة للتخفيف عن الـنفس من هول الصدمة والصلاة من أجل نجاح المسعى في الأيام القادمة، وكان لابد من العودة لممارسة فعل النوم في نهاية القصيدة الذي يشكل- كما قلت- محاولة واعية للنسيان. وإذا كان الـشاعر لـم يرضخ في البداية لرأي أمه وينصاع لأوامرها فإنه يرجع ويصغي لها هنا مـن خـلال تكرارهـا مقطع الدعوة إلى النوم مرتين:

"نم يا ولدي ....نم

نم يا ولدي ...نم"(٢)

هو إصرار إذن على فعل النوم / النسيان ولو إلى حين، لأنه السبيل إلى الحفاظ علـى الـذات مـن التلاشي والاختفاء في ميدان الموت الشائع .

ويمكن أن نسترشد بالمخطط التالي لتبين خط سير القصيدة مقارنه مع النص القرآني :

| النص القرآني | يوسف عليه السلام | الإحساس بالسمو | الرؤيا عرش مصر | الجب /السقوط | تحقيق الرؤيا |
|---|---|---|---|---|---|
| القصيدة | الولد | الإحساس بالمعاناة | الرؤيا /تحرير الوطن | الإذعان/السقوط | الفشل |

من خلال هذا الرسم التوضيحي يظهر مدى الاتفاق والاختلاف بين النصين، وبالتالي تبـرز مدى قدرة النص الشعري على الاقتراب من النص القرآني لإحداث نوع من التقارب المؤدي إلـى التطابـق أو التقارب، والذي يقصد به إغناء النص بالـصورة وشـحنه بالأحاسـيس المختلفـة وتطويره فكرياً لاستيعاب قضايا العصر الراهنة، وهذا الأخير ما استطاع أن يحققه النص كما ظهر سابقا.

(١) البتيري ،علي: **لوحات تحت المطر** ، ٥٦.

(٢) **المصدر السابق**، ص٥٧.

ينطلق أحمد المصلح من فضاء آخر للنص القرآني، فضاء آخر للبئر، وهو فضاء التجربة الذاتية التي تؤسس لفعل شعري مختلف لغة وصوراً وهدفاً وإن استوحى النص القرآني، يقول الشاعر من قصيدة له بعنوان" فضاء آخر للبئر ":

"بين قوسِ السماء وسجّادة العشبِ
كان الفتى راحلاً خلف أغنيةٍ،
خطَّها ذات حبٍّ،
وإذْ هدَّهُ حملها،
قيل رآها على وتر القوسِ،
تغمزه كي يجيء، فمال إليها،
ومازال يقطع أدراج هذي السماء،
يسائلها عن هواه،
ويحمله طبقاً عن طبقْ،
حلم سابحٌ وشظايا قلْق"(١)

يضعنا هذا المقطع في جو النص بلغة قصصية تتخذ من السرد الشعري طريقاً لإبراز الصورة /الفضاء الذي ينطوي على بعدين :سماوي (قوس السماء ) وأرضي ( سجادة العشب )، وهما بعدان جماليان يحملان قيمتين قيّمتين وهما : الارتفاع/الجمال/ السماء، والأرض المعشوشبة / الجمال / الخير . وعلى طريقة الحكاية الموروثة تبدأ القصة بـ(كان ) لتقدم لنا فتى يرحل خلف أغنيته /رؤياه، وقد جاءت هذه المفردات /الأسماء بعينها في النص ، لاحظ:

(راحلاً خلف أغنية )
(قيل رآها على وتر القوس)

إذاً تحمل الرؤيا الشاعر /الفتى على التحول /الرحيل من أجل تحقيقها. برغم القلق الذي ينتابه - وهو يحاول الوصول إلى تحقيق رؤياه- من عدم الوصول وتحقيق المراد ،وهنا يشكل النص القرآني /يوسف خلفية للصورة/ المقطع يحسن البناء عليها ؛ لأن اللغة وإن ابتعدت عن المباشرة إلا أنها مستوحاة من النص القرآني بدليل وجود الرؤيا وهي أولى عتبات القصة القرآنية .

وإن كانت الرؤية النصية تشي بذاتية الرؤيا والمسعى إلا أنها تندغم برؤيا أوسع وأشمل دلت عليه الصورة التالية:

"إنه يذكر الآن،

(١) المصلح، أحمد : **وصية النهر**، دار الينابيع، عمان، د٠ط، د٠ت، ص٧٥.

حين أفاق على بعد سطرين من جسد الأرض،
ثمة زيتونةٌ منحته أمومتها ذات دفءٍ،
وثمة أجنحة من سحاب أظلته حين الصعود
وحشدٌ من الماء منتظراً حين يهبط"(١)

يندغم هنا الذاتي بالموضوعي والسماوي بالأرضي ؛لأن رؤياه ليست بلا أساس فهو ينطلق من الأرض إلى السماء، لا ليظل في السماء /الرؤيا بل ليعود إلى الأرض ؛ لأن رؤياه لا تتحقق في السماء و إنما على الأرض التي منحته أمومتها وشكلت له أرضاً صلبة لتحمي رؤياه، تسندها من جهة وتتحقق عليها من جهة أخرى.

ولكن هذه الرؤيا التي استلهمها يوسف عليه السلام حملت في طياتها بذور تحققها وقد تحققت، إلا أن رؤيا الفتى / الشاعر في النص الشعري لا تتحقق لكنها تتجدد عبر أشكال مختلفة، يقول الشاعر :

"حتى كأن المسافة بين التراب وبين المياه،
تفاصيل أسطورة تتجدد في لغة الريح،
أرجوحة من ورق "(٢)

لقد تحولت هذه الرؤيا إلى أسطورة تحمل بذور التحول اللانهائية بدلاً من التحقق والنهاية، وقد تؤدي الى الإمعان في لغة الريح / الغياب / العناء/ الضياع/ الفراغ، على عكس ما أنجزته الرؤيا في النص القرآني **﴿وَقَالَ الْمَلِكُ ائْتُونِي بِهِ أَسْتَخْلِصْهُ لِنَفْسِي فَلَمَّا كَلَّمَهُ قَالَ إِنَّكَ الْيَوْمَ لَدَيْنَا مِكِينٌ أَمِينٌ﴾٥٤﴿قَالَ اجْعَلْنِي عَلَى خَزَآئِنِ الأَرْضِ إِنِّي حَفِيظٌ عَلِيمٌ﴾٥٥﴿ وَكَذَلِكَ مَكَّنِّا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَاءُ نُصِيبُ بِرَحْمَتِنَا مَن نَّشَاء وَلاَ نُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ﴾** (٣).

وفي المقطع التالي يقترب النص الشعري من النص القرآني فيقول الشاعر :

"إنه الآن تمثال هذا الفراغ المسوَّر بالشمسِ،
منذ اصطفاه الرحيلُ،
فلا البئر أسلمه لهواهُ،
ووالده ما يزال على حزنه وعماهُ
وإخوته ابتعدوا في الغيابِ،

(١) المصلح، أحمد : **وصية النهر**، ص٧٦
(٢) **المصدر السابق**، والصفحة نفسها.
(٣) **سورة يوسف**، ٥٤-٥٦.

وقد ضاق عنه المدى،
والقميص احترق" (١)

تبدو اللغة هنا قريبة من لغة النص القرآني، فالإشارات واضحة في دلالتها على أن الشاعر يفيد بشكل مباشر من القصة القرآنية وهي ( البئر، والأب الحزين، والإخوة، والقميص)، ولكنه يحدث اختلافاً مهماً عن القصة القرآنية، فإذا كان قميص يوسف عليه السلام قد مثّلَ دليلاً على غيابه عن أبيه بفعل إخوته وخلاصه من امرأة العزيز، وفي الوقت نفسه مثل المبِّشر برجوع النظر لأبيه / الفرج، فإن قميص الشاعر قد احترق،وبالتالي فُقِدَ الأمل وخاب المسعى ، ومن هنا نستدل على أن الشاعر قدّم توظيفه الخاص به الذي يحمل همه الخاص/ العام في آن .

واستطاع الشاعر في نهاية القصيدة أن ينوع على إيقاع الصور الدالة على خيبة المسعى بعيداً عن الصور المستوحاة من القرآن الكريم، وإن كانت تتفق معها مضمونا ومعنى من خلال إشارته إلى ضياع الأغنية أو ضياعه أو انطفاء الصوت كما في قوله :

"والفتى ما يزال على حلمه،
راكضا خلف أغنية قيل ضيعَّها أو أضاعته،
كان حوارٌ يدور هناكَ،
وكان الفتى قاب كأسين من جسد الأرض
فانطفأ الصوت" (٢)

ولكنه يظل محتفظاً بالأمل الذي يُمكِن الناس من العيش، ويجعلهم قادرين على تجديد حياتهم بعيداً عن اليأس والقنوط :

"والرحلة اكتملت غير سطرين،
سطر لآخر هذا الرحيل،
وسطر لأغنية قد تجيءُ،
ويكتمل الخلق فيما خلق" (٣)

لاشك أن القارئ المدقق في هذا النص يجده أكثر تطوراً من نص العجلوني السالف؛ لكونه استطاع أن يجعل لغته أكثر تكثيفاً وغنى وحملاً لدلالات مختلفة ومتباينة، صعوداً وهبوطاً، يأساً وأملاً.

(١) المصلح، أحمد: **وصية النهر**، ص ص ٧٦-٧٧
(٢) **المصدر السابق**، ص ص ٧٨-٧٩
(٣) **المصدر السابق**، ص ٧٩.

وتأتي قصيدة أخرى لا تقل عن سابقاتها استيحاءً للنص القرآني/ قصة يوسف عليه السلام وهي بعنوان " فواز الغوراني يعبر الرؤيا "لعلي الفزاع، والعنوان أول ما يبدو للقارئ الذي يجيء مكثفاً ويوحي بدلالات عدة ومتسقة، تحلق في آفاق القصة، وتشدها إليها لنقرأها في ظلها.

يبدأ العنوان باسم فتى يقال له فواز وهو اسم يدل على الفوز والنجاح في قطع المفاوز، والغوراني لقب له نسبةً إلى الغور أي الأرض المنخفضة، وهنا تكمن الدلالة الإيحائية ففواز هذا يأتي من أرض بعيدة الغور ويتمكن من تجاوز مكانه، ويعبر ويحلق في سماء الرؤيا.

وهذه الإيحاءات هي التي تقرّب القصيدة من أجواء القصة القرآنية. ومن أجل هذا يبتكر الشاعر شخصية فواز لتحمل هم يوسف عليه السلام من جديد، و يبدأ برسم ملامحه بحيث تكون قريبة من ملامح يوسف النبي، يقول :

"فوّاز أصغرنا،
لكنه أبداً يخالفنا،
ويسرف في الجدال...
كنا نضايقه،
ونوجعه بضحكتنا،
فيشتمنا،
ويهرب كالغزال"(١)

لاشك أن هذه الملامح قريبة من ملامح يوسف عليه السلام وإن كساها الشاعر بالمعروف العادي من الأوصاف فهو أصغر إخوته سناً خالفهم دائماً ويصر على رأيه، فيبدأ إخوته بمضايقته والاستهزاء به لكنه لا يأبه لهم فيشتمهم ويهرب، إنها صفات تعزز فكرة تميز فواز بين إخوته وحضور شخصيته، مما يدل على أنه يحمل وجهة نظر خاصة به وفكرة معينة يقف دونها. وتستمر القصيدة على هذا النحو السردي لتكمل رسم أبعاد شخصية الفتى فيقول :

"فوّاز،
يا فوّاز،
لن نؤذيك يا ملعون،
عُدْ كي نكمل اللعبه
نصغي .....ويأتي الصوت أغنيةً
يغنيها لنا فوّاز،

(١) الفزاع، علي : **الأعمال الشعرية**، ص ص ٩٠-٩١.

حين تروقه الصحبة:
نحن الصغار السُّمرْ
كم نشتاق للآتي
نشقى بهذا الغورْ
محرومين من ماءٍ
ومن زادٍ" (١)

يكشف المقطع السابق تفاصيل جديدة عن شخصية فواز وإخوته، فقد ذهبوا ليلعبوا، وهذا فيه إشارة ليوسف عليه السلام إذ ذهب مع إخوته الذين ادعوا أنهم سيذهبون به ليلعبوا /ليتسابقوا، يقول تعالى ﴿**أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَداً يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ**﴾. (٢)

لكن فوازاً لديه هم آخر ورؤية مختلفة عن إخوته، فهو غير راضٍ عن ظروفه وظروفهم، ويتطلع إلى مستقبل أفضل للخلاص من هذه المعاناة إلا أن رؤيته تظل غير متكشفة إلى الآن بشكل واضح. ويمكن للنص الآتي أن يكشف عنها:

"فوّاز،
يا فوّاز،
يا أيقونةً الفرح المرجّى،
والمواسم والغلال،
أنىّ لعينيك السكينه والرضى
وأراك تمشي فوق عوسجة المحالْ..؟
تعب يغشي القلب
أم أطياف من رحلوا
أم الرؤيا
تبرعم فيك أنساغا
وأوردةً؟"(٣)

طوّر هذا المقطع معرفتنا بهذه الشخصية؛إذ قدّم صوت الراوي المزيد من التفاصيل والملامح الجديدة لتستجلى صورة فواز، إنه يرتفع عن الرؤيا البسيطة للأشياء ليصل إلى الرؤى

(١) الفزاع، علي: **الأعمال الشعرية**، ص ص ٩٠-٩١.
(٢) **سورة يوسف**، ١٢.
(٣) الفزاع، علي، **الأعمال الشعرية**، ص ص ٩٢-٩٣.

المستشرفة، وما كان هذا الارتفاع بالرؤيا لولا اتساع دائرة الوعي لدى الفتى الذي يعيش معاناة الوعي بنفسه وبالآخرين وبالحاضر وبالمستقبل. وهنا يلتقي فواز بيوسف عليه السلام أكثر فأكثر، وقد يكون المقطع التالي هو أكثر المقاطع التصاقاً بصورة يوسف عليه السلام:

"-أبتي

إني أرى شمساً وأقماراً

تخرُّ لي ساجدةً

فما تعبير ما ألقاه يا أبتي ؟

-غبشٌ بعين الشمس يا ولدي

ولكن لا تبح بالسرِّ،

لا تقصص على الإخوان رؤياكا" (١)

يلجأ فواز هنا لأبيه ليشركه بأمر الرؤيا، عله يجد عنده تفسيراً، ولكن الوالد يحاول أن يصرف ابنه عن حقيقة رؤياه وأن يشككه في الرؤيا، فيصفها بأنها تحمل الغبش وغير واضحة مخافةً عليه وحفظاً لسلامته، ولذلك فهو- أي الأب- يطلب منه عدم البوح لإخوانه بالسر / الرؤيا. وهذا فيه إشارة واضحة لقوله تعالى **﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ * قَالَ يَا بُنَيَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْداً إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ﴾**(٢)، ولكن رؤيا فواز وإن اتفقت مع رؤيا يوسف عليه السلام في بعض التفاصيل إلا أنهما مختلفتان من جوانب كثيرة، بمعنى أن فوازاً هنا "هو يوسف المعاصر" الذي يعاني معاناة شديدة من أهله وقومه وبني جلدته؛ لأنه المستشرف الذي يملك الرؤيا وقد فُرِضت عليه الحرب، ومورس عليه أصناف كثيرة من التشريد والعذاب الذي يفوق في حدته ومستواه ذلك الذي واجهه يوسف عليه السلام وهذا واضح في قوله:

سأتلوها

وكأس من دمي يجري،

على أسياف من أطعمتهم خبزي،

ومن بددت عتمتهم بقنديلي ...

بيني وبين الحلم خنجرهم

(١) الفزاع، علي: **الأعمال الشعرية**،، ص ص٩٣-٩٤

(٢) **سورة يوسف**، ٤، ٥.

"بيني وبين الحلم أوراد" (١)

إن المعاناة النفسية الناتجة عن هم فردي ووعي ذاتي ومشكل شخصي عائلي ضيق، تبدو أشد قبولاً لدى النفس والآخر من المعاناة الناتجة عن نكران بني جلدتك وقومك، مع أنك تبذل من أجلهم وتعاني من أجل شق طريق الخير لهم وتنير سبلهم، وهذا ما حدث مع فواز / يوسف المعاصر /يوسف العراقي الذي يحمل هم العراق يقول الشاعر:

"فوّاز كيف الأهل في بغداد
كيف النخل والأطفال،
في البصرة .....؟
فوّاز هل جاءت لهم
من أرض عدنان بن مسترخي،
ترى جاءت لهم نُصرة.؟ (٢)

فيأتي الرد في مقطع ذكي يوظف تناصاً إيقاعياً عبر( ترويدة) شعبية، يعبر فيها الشاعرعن خيبه الأمل بهؤلاء وعدم النصرة، يقول :

"غابة فرح
بعيون ها الوطن تزهى
ودمعة على خدود العدا
تركض وراء دمعه
وكلمة عتبْ
للي نختهم أرضهم،
نخوة وفا
وما هبوا للفزعة "(٣)

يعطي المقطعان السابقان صورة لفوّاز/يوسف المعاصر/ العراقي أكثر خصوصية، ويشي لنا من خلال هذه الشخصية بتصوره ورؤياه لما يواجهه العراق من معاناة نتيجة حربه مع إيران / الفرس، فقد بذل العراق الغالي والنفيس وضحى بأرضه وشعبه وجيشه من أجل حماية العرب من تغول الفرس على الأرض العربية، لكن حينما طلب العراق النجدة والمساندة من هؤلاء لم يكن منهم

(١) الفزاع، علي: **الأعمال الشعرية**، ص ٩٤.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٩٥.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٩٥-٩٦.

سوى الاسترخاء، وقد جاءت هذه الصورة ساخرة وتحمل تهكماً وسخرية بالغة اللذع، إذ ينسب الشاعر العرب إلى جدهم نسبه فيها إحساس مر بالمفارقة (عدنان بن مسترخي )، وكذلك جاءت الأسئلة المتوالية لتعري الموقف العربي المتخاذل تجاه من يدافع عنهم ويجند نفسه حامياً لظهورهم، والطريف في الأمر أن الإجابة- كما قلت- جاءت عبر (ترويدة) شعبية تبرز هذا الموقف، وتؤكد صفة لازمة لعرب هذه الأيام؛ لكونها- أي الأغنية- تعبر عن وعي جمعي تصدر عنه . لكن يوسف العراقي حامل الرؤيا لا يكف عن البحث عن نصرة علَّ نخوة العرب تفيق من سباتها، وتنجد الأخ المكلوم:

"تتفتح الأزهار في جسدي
وطير الحلم يحملني،
إلى إيوان سيف الدولة الحلبي
-أبا الإقدام
إن الفرس عند مشارف البصرة
-الفرس عند مشارف البصرة ؟!!
-أبا الإقدام عند مشارف البصرة
تتنابح الأبواق
والصحف البغايا،
ملء أروقة الدنيا
الفرس عند مشارف البصرة
الفرس.........
صدأ يُغشّي السيفَ،
أم ثلج يغشّي القلب،
لا أدري ......." (١)

بحسه الاستشرافي ومعرفته الواعية بالماضي، يستنجد فواز/ يوسف المعاصر بسيف الدولة الذي عرفه الماضي العربي منجداً لأمته وعروبته، وهنا يغني التناص الأدبي لغة النص فيزيدها ثراءً واتساعاً في الدلالة التي لا تقف عند حد التناص بوصفه وسيلة شعرية بل تعمق المأساة، وتمعن في كشف زيف الموقف من خلال استغلال تقنية المفارقة اللفظية ومفارقة الحدث، ففواز العراقي يطلب النصرة من سيف الدولة مخاطباً إياه في المرة الأولى بـ" أبا الإقدام"، وهو فعلا كان

(١) الفزاع، علي: **الأعمال الشعرية**، ص ص ٩٧-٩٨.

أباً للإقدام وكائداً للعدا، فلا يكون الجواب سوى إعادة السؤال مرة أخرى دونما تحرك أو فعل على الأرض، والاكتفاء بالاستغراب والاستهجان اللفظي الذي لا يرقى إلى حد الاعتراض والرفض الفعلي، ثم يرتد الكلام/ الخطاب لفواز /يوسف المعاصر بقوله "أبا الإقدام عند مشارف البصرة" ولكنه خطاب يشي بمفارقة ساخرة تنم عن رفض سيف الدولة لنجدة العراق من خلال التلوين المعنوي الذي تحمله كلمة" أبا" التي تعني "الرفض" .أما عندما وردت أول مرة فكانت تدل على كنية دالة على الشجاعة، وتبلغ الإدانة حداً كبيراً من لدن الشاعر لهؤلاء عندما تقتصر الفزعة / النصرة على الكلام عبر الأبواق والصحف بكلمات إنشائية وخطب بلاغية لاتقدم ولا تؤخر.

ويستغل الشاعر تقنية أخرى تُصعّد من رصيد الثراء الدلالي إضافة إلى التناص. وهي تقنية الحذف اللغوي عندما يقول:

"الفرس عند مشارف البصرة

الفرس........."

وقد استغل هذه التقنية عبر وسيلة أسلوبية معروفة وهي التكرار، لإنه إذ كرر الجملة الأولى لم يعدها كما هي بل حذف منها التركيب (عند مشارف البصرة) وهو حذف دال ويحمل دلالة الإدانة والرفض لموقف العرب المتخاذلين، فقد أسهم موقفهم هذا في انتصار الفرس بدلالة البقاء -أي بقاء كلمة الفرس واختفاء البصرة - في السياق الكلامي، وبالتالي ليس غير الفرس على الأرض وفي ميدان المعركة، واختفاء البصرة المنكسرة من السياق وعلى أرض الواقع. وبهذا يكون الشاعر قد استغل أكثر من تقنية في المقطعين السابقين ليعضد التناص، ويرتفع به من مجرد استشهاد تراثي إلى وسيلة شعرية تنهض بوظيفة رؤيوية فكرية في آن.

و أخيراً يختم الشاعر النص بما يشي بموقف مبدئي لا يتغير لهؤلاء الإخوة المعاصرين الذين يستمدون موقفهم المتخاذل من الإخوة السابقين /إخوة يوسف مستغلاً نصاً غنائياً لفيروز تقول فيه:

"ما فيه حدا

لا تندهي

ما في حدا

فرسان في صف الحكي

وخرفان قدام العدا"(١)

استطاع الشاعر من خلال هذا النص أن يجعل خاتمة القصيدة تعبر تعبيراً واضح الدلالة

(١) الفزاع، علي: **الأعمال الشعرية**، ص ٩٩.

عن الإدانة الكبيرة لهؤلاء المتخاذلين والمنافقين. كذلك تحمل دلالة أخرى تثير المفارقة وحس التهكم في نفس القارئ عندما يرى العرب فرساناً، ولكن على صفحات الجرائد وأمام مصدح الإذاعة ولكنهم -في الحقيقة-جبناء لا حيلة لهم!.

غير أن توظيف زهير أبو شايب للنص القرآني /قصة يوسف عليه السلام جاء منسجماً مع تراتبية السرد القصصي في القرآن، إذ جاءت القصيدة وهي بعنوان(أحوال يوسف ) مرتبة على الشكل التالي :

١-الرؤيا

٢-إخو ة يوسف

٣- في الجب

٤- النذر

٥-القميص

وهو ترتيب يوحي بقصدية التناص ووعي الشاعر به من جهة، ويوحي بتصور ينسجم ورؤية النص القرآني من جهة أخرى، ولكن بإطار معاصر، وضمن فهم يعيد قراءة الحدث القصصي من أجل خلق رؤية معاصرة لحدث معاصر وهو الحرب اللبنانية بشكل خاص والحروب العربية بشكل عام.

يبدأ الشاعر القصيدة بتقديم مقتبس من القرآن الكريم يقول :﴿ **قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ** ﴾(1)، إنه لا شك تقديم ذو مغزى ودلالة يصلح أن تقرأ القصيدة في ظله، وهو مقطع دال على ضحيتين الأولى :يوسف عليه السلام والثانية :المتهم/البريء الذئب ،كذلك يقدم إضاءة لرؤية الشاعر التي ترى كلا العنصرين القصصيين :يوسف والذئب بوصفهما ضحيتين لغدر الإخوة ، يقول الشاعر:

"جاء من آخر القذائف يسعى

حاملاً ألف غابة،

فوق عينيه تصلّي،

وتقرأ الجثث الخضراءَ

بين التسليم والتسبيح" (2)

يوحي النص السابق بمجيء شخص ما وقد نجا من الموت ليقص علينا رؤيا /قصة ما

(1) **سورة يوسف**، ١٧.

(2) أبو شايب، زهير، **دفتر الأحوال والمقامات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص٨٧.

،تحمل العديد من التصورات المخيفة والمرعبة ،وتعود معرفتنا لهذه التصورات بأنها مرعبة ومخيفة من خلال قوله (ألف غابة)؛لأن الغابة تحمل دلالات الخوف والتوجس ،كذلك جاء حاملاً نبأ الحرب الولاّدة للموت والجثث الندية التي سقطت ضحية الحرب المهلكة للحرث والنسل ، التي لا يجد معها الناس سوى التسليم بها وبقدر الله والتسبيح والصلاة من أجل الخلاص ثم تأتى الرؤيا في مقطع آخر من هذا الجزء:

"لم تَعُدْ تكذب الرؤى

هاهي الشمس

أناخت على قصور الصفيحِ

يوسف الآن قبَّةٌ

تسبح الأفلاك فيها

على شطوط الروح"(١)

وهو المقطع الأخير في هذا الجزء الذي يؤكد صدقية الرؤى (لم تعد تكذب الرؤى )، وهي رؤى متقاطعة فيما بين يوسف المعاصر ويوسف النبي ،إذ إن رؤاهما تتم على معرفة بطبيعة الإخوة عند كلا اليوسفين ،فهم متعطشون لإيقاد نار الفتنة ويتمنون لو تشتعل لتحرق الأخضر واليابس، وإن كان أثر الحرب اللبنانية أكثر فتكاً وفظاعة من تلك الأحقاد /الحرب القديمة بين يوسف النبي وإخوته والمرأة. وهذا ما يظهر في المقطع التالي وهو من الجزء الثاني (إخوة يوسف):

"أشعلوا صحراءهم وانطفأوا

كبكبوا الرمل على لثتها الملتهبة

فأفاق الصدأ.

فصّلوا ألف دم واختبأوا

في زُجاجِ الرَّقَبَةْ

والتوت بيروتُ،

قصوا حبلها السِّريَّ،

عادوا

أشعلوا صحراءهم وانطفأوا"(٢)

---

(١) أبو شايب، زهير، **دفتر الأحوال والمقامات**، ص ٨٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٨٩.

إنهم إخوة آثمون وماكرون يبيتون النية لتوريط بيروت في حرب مدمرة. وقداندسوا واختبأوا بعيداً عن الأنظار حتى لا توجه إليهم أصابع الاتهام، وحاولوا دفن بيروت لكن هيهات أن تنسى دمها الضحية، لقد تعمد هؤلاء القضاء على بيروت بل تفننوا في تفصيل مشاهد المأساة، أجهزوا على مصدر الحياة فيها. ويُلحَظُ أن الشاعر يكرر مقطع( أشعلوا) ثلاث مرات في هذا الجزء ليدلل بشكل قاطع على تصميم هؤلاء الإخوة الآثمين الساعين بكل إصرار على حرق بيروت وأهلها.

كما ينسج الشاعر مقطعاً آخر يوازي فيه بين النص السابق وهذا المقطع الجديد بخصوص تبييت النية وإضمار السوء لبيروت من جهة وليوسف عليه السلام من جهة أخرى :

"اقتلوا يوسف،

أو ألقوه في الجبِّ،

اقتلوا المعراجَ،

قولوا: إنه الذئبُ،

التوت بيروتُ

عادوا

أشعلوا صحراءهم

وانطفأوا" (١)

وإذا كان يوسف عليه السلام في النص القرآني يرمز للأمل الصاعد بقوة نحو تحقيق المجد - كما أسلفت - فإن بيروت كانت تمثل قبلة الثقافة العربية في نهاية الستينات والسبعينات، ومهد الحريات المختلفة التي كان العرب يحلمون بتحقيقها في أوطانهم، وكذلك شكلت المأوى لفصائل المقاومة الفلسطينية وحمتها من البطش الصهيوني،فكان بطش الإخوة هو القدر المحتوم الذي كانت بيروت على موعد معه.

أما المقطع الثالث فجاء تحت عنوان" في الجب " ليوازي الشاعر بين جب يوسف عليه السلام وجب بيروت /حربها ودمارها، يقول:

"لحظة الجب دويّْ

لحظة الصحراء موج'

هذه بيروتُ ترتد

---

(١) أبو شايب، زهير، **دفتر الأحوال والمقامات**، ص ٩٠.

**وهذا يوسف الصديقُ ينجو**
ويتم الركعة الألف
يتمُّ النزفُ
يمضي
حاملاً بيروت تحت الجلد
..............." (١)

تبرز في هذا المقطع وحشية جب بيروت بالنظر إلى المصير الذي واجهه يوسف عليه السلام، إنه جب اجتياح بيروت الذي حرق بيروت وأذاقها مرارة السقوط، وقد التهمت نيرانه مدنها وشطآنها وقضى الحصار على ما تبقى منها من أمل في إمكانية العيش بسلام، لكن الأمل يعود لظهور يوسف جديد / معاصر ينجو من المحرقة ويتجاوز الحصار وآثار الدمار ليعيد الأمل بالانتصار لبيروت وانتزاعها لإرادة الحياة من الموت المحدق بها، إنه إيمان يماثل قوة إصرار يوسف عليه السلام على الحياة والانتصار في النهاية .

يتطور السرد الوصفي في القصيدة بتطور العنصر السردي في القصة القرآنية مع توظيف بالغ الكثافة والإيحاء في لغة شعرية تنزع نحو تعميق المأساة الحاضرة إحساساً وشعوراً، يقول الشاعر:

"تنتشر الرغوة في الصحراء
ترسم أشكالاً من الفلينْ
مخبوصةً،
مسكونة بالطينْ
مطرودة من رحمة الأسماءْ
ويوسف الطاعنُ
في الزعترِ
كالنذر
كالأضحيةِ الحيَّةْ
مازال في رحلتهِ،
يقرأ سفر الماءْ
من أول الدفترِ،

(١) أبو شايب، زهير، **دفتر الأحوال والمقامات**، ٩١-٩٢

من أول النار الصليبية

مازال يمحو الطرق العرجاء" (١)

مأساة شاملة تلك التي غزت بيروت لتشمل الوطن كله، امتزجت فيه دماء الأبنـــاء بتــراب وطنهم لتؤكد وحدة المصير والامتزاج الروحي والأبدي بينهم وبين وطنهم، وتظهر بيروت عـــاجزة مطرودة من رحمة الله، وغير قادرة على الحفاظ على هويتها في ظل التشظي المفــروض عليهـــا نتيجة تقاتل الأطراف المتصارعة، لقد فقدت الهوية الدالة على بيروت: الإنسان والمكان والزمـــان، ولكن الإيمان بالإنسان وبقدرته على الصمود باق ليبعث الأمل في

النفوس، ويذكي روح الفداء والتضحية من أجل التغيير نتيجة تصميم اليوسفين، وبسبب ما امتلك اليوسفان من شرعية منحتهما القدرة على المواجهة ،شرعية يوسف عليه السلام المستمدة من حقه الطبيعي بأن يكون له رؤيا مختلفة عن الآخرين، وشرعية يوسف الجديد المستمدة مـــن حبـــه لوطنه (يوسف الطاعن في الزعتر)، وإيمانه بإرادة الحياة(يقرأ سفر الماء).

يأتي المقطع الأخير ليطرز النهاية، ويكشف الجريمة، ويفضح المؤامرة، فقد قُدَّ قميصه من دبرْ ،يقول

"جزيرة في محيط الرمل تتكفئُ

لها الصدى خبرٌ والصمت مبتدأ.

جزيرةٌ /قصعةٌ حزّت أصابعها

وطرّزت نية السبع العجافِ،

على قميصِ يوسف،

.....

جزيرة راودتْ بيروتَ

غلّقت الأبواب وانفتحتْ

في لحمة الماء قاموساً من الحجر.

قد قُدَ من دُبُرِ "(٢)

ينبئ النص السابق عن لغة قادرة على استيعاب الموروث وهضمه وجعله جزءاً لا يتجـــزأ من النص ينطق بمعناه، ويكوّن لحمته بلغة شفافة موحية وعميقة، تمزج الحكايتين /القصتين إلى حد التماهي على مستويين: البناء والمعنى. بهذه اللغة جاءت خاتمة القصيدة لتؤكد انكـــشاف المـــؤامرة،

(١) أبو شايب، زهير، **دفتر الأحوال والمقامات**، ص ص ٩٣-٩٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٩٥.

وليكون قميص يوسف النبي /الجديد شاهداً على المؤامرة ومعلناً للبراءة. فقد قدّ قميص يوسف النبي من دبر ،فتحققت براءته ،وكذلك فقد قدّ قميص يوسف الجديد الرامز لأبناء بيروت من دبر ، أي أنه غدر به وكان ضحية لمن طعنه من الخلف ،لكن الحقيقة لا تغطى بغربال مهما حاول العدو طمس معالمها وإزالة شواهدها .

وبعد، فقد أظهرت الدراسة أن الشعراء الأردنيين تنبهوا إلى أهمية التناص وفوائده الكبيرة، لذلك سعوا جاهدين إلى توظيفه في نصوصهم عن وعي وقصد، باذلين الجهد الكبير في تحقيق الانسجام بين النصين: (القرآني/ قصة يوسف عليه السلام) والشعري على نحو شعري مميز يدهش القارئ ويثيره.

# بناء الشخصيات في مسرح الطفل: دراسة نصية (الأميرة والببغاء أُنموذجاً)

د. ريم اخليف المرايات *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١١/٢٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٥/٢٨


## ملخّص

قمت في هذا البحث بدراسة في (مسرحية الدكتور عماد زكي "الأميرة والببغاء") الصادرة عن دار عمار، واعتمدت في دراسة المسرحية على المنهج الوصفي والتحليل النصي، مفيدة مما كتب حول مسرح الطفل، بهدف إلقاء الضوء على بناء الشخصيات فيها، وعلاقة هذا البناء بالقيم التي سعت المسرحية نحو تأكيدها.

وجاءت الدراسة في مقدمة، وبيان لأهمية القيم في أدب الأطفال، وملخص للمسرحية موضوع الدراسة، والمرحلة العمرية المستهدفة، وركزت على بناء الشخصيات من حيث: انتقاء الأسماء، وحركة الحدث، والقيم، واللغة والحوار، وانتهت بخاتمة تضمنت نتائج البحث.

وخلصت الدراسة إلى أن بناء الشخصيات من أهم عوامل نجاح المسرحية وتأكيد القيم التربوية التي تعنى بمعالجتها.ولقد أجاد الكاتب رسم الشخصيات في المسرحية المذكورة من حيث: انتقاء الأسماء، ووضوح الفكرة والهدف والتعبير عنهما بمستوى لغوي ناسب المرحلة العمرية المستهدفة: قيميا ومعرفيا وجماليا، وحافظ على عنصري الجذب والتشويق من خلال المواقف الدرامية والفكاهية، ولم يكتف برسم الصورة الخارجية للشخصيات، بل عمّق المضمون وجعل لكل شخصية حضورا مسرحيا قويا ساعد على استثارة فكر الأطفال وخيالهم برؤية متفائلة تشيع الأمل، وتبتعد عن الحلول السحرية والأسطورية في مواجهة المواقف الصعبة والمشكلات، مما يعمق نظرة الأطفال للحياة.



## Abstract

### A Study of the Play “The Princess and the Parrot”

### Dr. Reem Ekhleif Al-Mrayat

The present research is a study of Emad Zaki’s play “The Princess and the Parrot”. The descriptive textual analysis approach was adopted in this study, making use of what is written on the child theatre, in order to shed light on Zaki’s art of characterization and to find out the morality of his play.

The present study includes an introduction which shows the importance of morality in child literature. It also focuses on the author’s construction of his character in terms of his choice of names, the sequence of the plot, the morality, language and dialogues and ends up with the findings of the study.

The study reveals that the character portrayal is one of the most important elements that determine the success of the play. The emphasis on the moral lessons of the play is equally important. The author shows great skills in the portrayal of his characters in as far as names are concerned. Clarity of thought, objective and expression in a language level that suits the targeted age which includes rules, knowledge, and beauty are feasible elements in the play. Zaki managed to let suspense and curiosity run thought most of the comic and dramatic scenes of the play. His characters show great depth and each one of them has a distinctive presence which stimulates children’s thought and imagination in an optimistic way.

The play avoids magical and mythical resolutions of certain difficult problems and confrontational scenes. A technique that helps deepen children’s view of live.


* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

**المقدمة:**

لم تشهد الحركة النقدية في الأردن اهتماما كبيرا بما ينشر للأطفال، لذلك ظل النتاج الأدبي للطفل بعيدا عن التوجيه والنقد، وانعكس ذلك سلبيا على النتاج الأدبي نفسه، فجاء في كثير من نماذجه متعثرا في شكله ومضمونه، وخاصة ما يتعلق منه بفن المسرح. وعلى الرغم من ظهور محاولات نقدية تناولت مسرح الطفل في الأردن، فإنها لم تتمتع بالاستمرارية، فضلا عن أن كثيرا منها لم يكن متخصصا.

ومن اللافت للنظر أن المقالات النقدية حول مسرح الطفل في الأردن لم تحاول أن تتناول النصوص ومقوماتها، مثل: الحبكة، والشخصيات، واللغة، والحوار، وجاء تركيزها على الإخراج مع إبداء ملاحظات عابرة عن المضمون والبناء المسرحي.

لهذا جاءت هذه الدراسة في مسرحية الدكتور عماد زكي وعنوانها " الأميرة والببغاء "، بهدف إلقاء الضوء على بناء الشخصيات فيها، وعلاقة هذا البناء بالقيم التي سعت المسرحية نحو تأكيدها، والمرحلة العمرية الموجهة لها ؛ وبيان قيمة المعرفة المبنية على العلم فيما يخص الأصول الصحيحة لبناء النصوص الأدبية الموجهة للأطفال، مساهمة في توجيه كتاب الأطفال للنهوض بالمستوى الثقافي والإبداعي لهذه الفئة من خلال ما يكتب لها من نصوص، وبما يساعد على الأخذ بيدها نحو بناء مستقبل مشرق، يكون فيه الطفل قادرا على بناء ذاته وتطويرها، وتحمل مسؤولياته تجاه نفسه ومجتمعه ووطنه منسجما مع بيئته وعالمه، مستعدا للمشاركة في بناء الحضارة الإنسانية، مؤمنا بالله وبالقيم العليا في الحياة. وقد عولت في دراسة المسرحية على المنهج الوصفي، والتحليل النصي، مفيدة مما كتب حول مسرح الطفل.

يعد المسرح من أكثر الأجناس الأدبية تأثيرا بالأطفال ؛ فهو فن أدائي تجتمع به الفنون كلها من رقص ونشيد وقص، وفيه متسع للأغاني وألوان التعبير المختلفة، بالإضافة إلى أن الأطفال يعيشون أحداث المسرحية أثناء مشاهدتها فتصبح جزءا من تجربتهم الشخصية، بمعنى كثافة الحضور للأحداث والناس والحوارات بشكل يهيمن فيه الحاضر، وتسيطر فيه الأنا الفردية والجماعية، مما يفضي بالضرورة إلى التفاعل بين المبدع والمتلقي.

ويبدي الأطفال عادة ردود أفعال شديدة حيال الأعمال الدرامية التي يشاهدونها، لأنها تخاطب عقولهم ووجدانهم وحواسهم ؛ لهذا فYن علينا أن نكون حذرين فيما نقدم لبناء مستقبلنا، ورسم صورته القادمة من خلال الأعمال الأدبية والفنية التي نقدمها لأطفالنا، إذ " ليس كل ما يكتب للأطفال يمكن أن يكون مناسبا لهم، فما لم يكن المؤلف على وعي بأهداف واتجاهات وقيم المجتمع، وما لم يكن مقتنعا ومؤمنا بأهمية ما يكتب للأطفال، وأثره في توجيههم، وتشكيل سلوكهم، فإن

كتاباته لن تحقق الهدف المنشود"[١] الذي نسعى من خلاله إلى بناء شخصيات الأطفال، وتشكيل وعيهم على نحو حضاري.

وتعد الشخصيات من أبرز عناصر البناء في العمل المسرحي، لأنها تشكل نماذج يمكن للأطفال تصورها، وتمثلها ؛ فهي التي تحمل الأفكار والقيم وتعبر عنها من خلال مواقفها على المسرح، ومن خلال اللغة الحاملة للعواطف والانفعالات والمعتقدات، وهي التي تطور الأحداث من خلال ما يصدر عنها من أقوال وأفعال وحركة، وهي التي تخوض الصراع وتأزم الأحداث، وتصل بها إلى الذروة، ثم تعمل على حلها ؛ لهذا تصبح الحاجة ماسة للعناية ببناء الشخصيات بصورة تساعد على إيصال القيم الإيجابية التي تحملها للناشئة، لأن القيم قوة محركة لسلوك الفرد وعمله، فهي مجموعة من المعايير تحقق الاطمئنان في تلبية الحاجات الإنسانية، و تحتمل الحكم عليها بالحسن أو القبح، وهي توجه أداء الطفل وجهة دون أخرى ؛ لهذا يناضل الآباء والأمهات من أجل نقل القيم التي يؤمنون بها إلى الأجيال اللاحقة، خاصة أن الطفل يولد خلوا منها ومن المعايير التي توجه سلوكه تجاه غيره[٢].

وعند تقديم الشخصيات للأطفال ينبغي الالتفات للعمليات المؤثرة في تشكيل سلوكهم، وهي: المحاكاة، والإيحاء، والتقمص، إذ يبدأ الطفل حياته مقلدا للكبار، وهو يقتبس سلوكهم اقتباسا حرفيا ليحقق التكيف مع ما يحيط به، و يتعلق الإيحاء بالعواطف والاتجاهات ؛ لهذا نجد الطفل يتشرب اتجاهات الأبطال والمغامرين من شجاعة وإقدام ونبل وشفقة. وييسر الإيحاء استيعاب العادات الشخصية والاجتماعية. في حين يتقمص الطفل شخصيات الكبار ممن يثيرون إعجابه، ويستدعون محبته، ويظل هذا التقمص عند كثير من الناس في مراحل الحياة كلها[٣].

لهذا فإن التشبه بالأبطال وبأعمال البطولة تطور صحي " بالنسبة لاتجاه خيال الأطفال فبحث الطفل عن البطل أو الزعيم هو تعبير عن حاجة نفسية أساسية لديه للعثور على القدوة أو المثال، إنه وسيلة رئيسية من وسائل النمو، والانتقال من مرحلة إلى مرحلة، وسعي الطفل لأن يكون مقبولا ذا مكانة بين رفاقه، وبذلك يصبح البطل لدى الأطفال عنصرا مهما في تشكيل قيمهم واتجاهاتهم وأخلاقياتهم وطرق سلوكهم "[٤].

ويرى الباحثون في مجال أدب الطفولة أنه من الضروري الالتفات لبناء الشخصيات في

---

(١) شحاتة، حسن، **أدب الطفل العربي**، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٧٠.

(٢) **المرجع السابق**، ص٥٩.

(٣) شحاتة، حسن، **أدب الطفل العربي**، ص ٥٩.

(٤) قناوي، هدى محمد، **أدب الطفل وحاجاته**، ط١، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٣، ص ١٨٣.

الأعمال الموجهة للأطفال بصورة تراعى فيها الاتجاهات الايجابية عن طريق مراعاة سلوك المغامرين وملابسهم وتعبيراتهم، خاصة في تلك الأعمال الموجهة للمرحلة العمرية الأولى. كما تراعى أنماط تفكير الأبطال وقراراتهم واتجاهاتهم نحو الأشياء والأشخاص وتصوراتهم حول الكون والحياة وحول أنفسهم في المراحل اللاحقة. ومن جهة أخرى فإن كتاب الأطفال مسؤولون عن أن يضعوا أمام الأطفال أنماطا مختلفة من البطولات، بحيث يستطيع كل طفل أن يعثر على نموذجه الذي يتفق مع أكثر ميوله إلحاحا وبروزا، " لأن أدب الطفل الجيد هو الذي يراعي خصائص الطفولة واحتياجاتها في إطار من المثل والقيم والنماذج والانطباعات السليمة "(١).

وقد أمعنت بعض الدراسات في الربط بين الشخصية والقيم، ودعت إلى تقديم الشخصيات في الوسائط التعليمية في مواقف صراع بين الحسن والقبيح، والفضيلة والرذيلة، بحيث يتضمن الموقف المشكل اتجاهات متباينة توسع المدارك، وتكسب اتجاهات مرغوبة اجتماعيا، إذ يعمد الطفل إلى تقليد شخصيات المسرحية " لأنها تساعده على بناء شخصيته الأدبية والفكرية والإنسانية"(٢) لهذا يعد المسرح من أكثر الوسائل الثقافية قدرة على إحداث التغير القيمي، والتأثير في الناس، وخاصة الأطفال منهم، لأن الطفل يشاهد في المسرح الحدث حيا أمامه فيستطيع أن يتعرف على العالم الذي يعيش به، ويتشكل لديه الوعي بقضاياه، بصورة تمكنه من تكوين فهم أعمق لمكوناته.

ولكي يحقق مسرح الأطفال أهدافه ينبغي أن يأخذ في اعتباره المراحل العمرية التي يمر بها الأطفال، فلكل مرحلة من هذه المراحل خصائص تميزها عن غيرها، وتعين على بيان نمو الأطفال العقلي والنفسي والجسدي ؛ فيتجلى تبعا لذلك ما يناسب كل مرحلة من أعمال.

ويمكن أن نكون صورة واضحة ومتكاملة عن ذلك من خلال تحليل مسرحية الدكتور عماد زكي، وعنوانها " الأميرة والببغاء "، لنتبين من خلالها مدى انسجام بناء الشخصيات مع القيم التي سعت الحكاية إلى تأكيدها، ومدى قدرة المسرحية على تحقيق الأهداف التي كتبت من أجلها.

<u>**ملخص المسرحية:**</u>

تتألف مسرحية " الأميرة والببغاء " من أربعة فصول، وتتناول قصة أميرة لديها صديق من الطيور هو الببغاء، تقضي النهار بصحبته، ولكنها بعد مدة يداهمها شعور بالملل من الحياة التي تعيشها، وتتلخص بالأكل والشرب والنوم وتبادل الأحاديث المكررة، وتبدأ في البحث عن وسائل

---

(١) عبد الفتاح، إسماعيل، **أدب الطفل في العالم المعاصر**، ط١، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، السودان، ٢٠٠٠، ص ١١٢.

(٢) الحسيني، خليل محمد سالم، **دراسات في أدب الطفل**، ط١، وزارة الثقافة الفلسطينية، سلسلة كتاب القراءة للجميع، ص٥٣.

أخرى أكثر متعة وتسلية وفائدة، فتهتدي بمساعدة صديقها الببغاء إلى الإعلان عن جائزة كبرى وهي رغبتها بالزواج من الشخص الذي يقدم لها أمتع هدية تسليها وتبعد عنها الملل، وينتهي بذلك الفصل الأول، وتبدأ العروض في الفصل الثاني تنهال عليها، اذ يقدم لها كبير التجار الذهب واللآلىء والمجوهرات، ويقدم لها أبو التسليات قرده قردان، ويسمعها مقلد أصوات الطيور والحيوانات ألوانا من فنونه.

ولكن أيا من هذه الهدايا لا تروق لها ؛ لأن متعتها تنتهي وتأثيرها لا يدوم، ثم أخيرا يقدم لها " الشاطر حسن " الكتاب هدية، فتفرح به، وتبدأ مراسم الزواج وينتهي بذلك الفصل الثاني. وتحدث المفاجأة في الفصل الثالث الذي يجسد تعميق القيمة وتأكيد تأثيرها بمرض الشاطر حسن، حيث تبدأ الأميرة وصديقها بالبحث عن إمكانيات الشفاء، وأخيرا يتذكران الكتاب، ويبحثان فيه، فيجدان الدواء، وهو زهرة القرنفل الموجودة في مكان ما في العالم، فيغامر الببغاء في الفصل الأخير بالارتحال إلى بلاد الصين والهند للحصول على الدواء، ويعود سالما بعد مدة، ومعه زهرة الشفاء، حيث تقام الأفراح في المملكة السعيدة بزواج الأميرة زهرة الربيع من الشاطر حسن شاعر المملكة وفيلسوفها الحكيم.

**المرحلة العمرية:**

تناسب مسرحية "الأميرة والببغاء" الأطفال الذين يمرون بمرحلة البطولة والمغامرة، أي (٩ – ١٢ سنة)، وذلك لاحتوائها على القيم والصفات التي تناسب هذه المرحلة العمرية، التي يبدأ فيها الطفل بالانتقال من القصص الخيالية إلى القصص القريبة من الواقع، ويرغب في هذه المرحلة بالحكايات البطولية والمثيرة، "وتستهويه المسرحيات الطويلة ذات المناظر الكثيرة التي يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وتنتهي بانتصار البطل"(١) لهذا ينبغي أن تتصف المسرحيات الخاصة بهذه المرحلة بالبطولة والشجاعة والمغامرة، وبالمعلومات العلمية، والحقائق المعرفية والواقعية، والتأكيد على القيم الدينية والاجتماعية، والتوجيه التربوي والاجتماعي(٢).

ولقد امتلك النص بالإضافة لذلك القدرة على مخاطبة مرحلة الطفولة المتأخرة أي (١٣ – فما فوق)، "التي يميل فيها الطفل إلى الرومانسية وقصص المغامرات الممزوجة بالعاطفة، وقد يشاهد دراما الكبار"(٣) وتشتمل مسرحيات هذه المرحلة عادة على المثل العليا والأهداف التربوية والمعلومات والحقائق العلمية والقيم العقلانية، وليس في ذلك ضير، إذ رغم تقسيمات

---

(١) وينفرد وارد، **مسرح الأطفال**، ترجمة: محمد شاهين الجوهري، ط٤، ١٩٨٦، ص ١٤٨.
(٢) العناني، حنان، **أدب الطفل**، ط٢، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص ٤٨.
(٣) وينفرد وارد، **مسرح الأطفال**، ص ١٤٨.

المراحل العمرية للأطفال إلا أن هذه المراحل تتشابك وتتداخل بصورة يصعب معها القطـع أحيانـا بالمرحلة التي ينتمي لها الطفل[١] خاصة بعد تعلمه القراءة والكتابة، إذ غالبا ما يكون للبيئـة التـي يعيش فيها الطفل والثقافة السائدة فيها والوضع الاقتصادي للأسرة تأثير في درجـة نمـو الأطفـال وقدرتهم على التكيف وتقبل تجارب الحياة المختلفة ؛ فقد تقدم مسرحية مقبولة في الشرق العربـي، ولكنها تبدو ساذجة إذا ما قدمت في فرنسا مثلا، والعكس أيضا صحيح ؛ لأن على المبدع أن يأخـذ بعين الاعتبار طبيعة البيئة والمجتمع الذي يكتب له.

**بناء الشخصيات:**

جاءت مسرحية "الأميرة والببغاء" في أربعة فصول معنونة، تم التركيز في عنواناتها علـى الشخصيات، اختص الفصلان الأول والثالث بالببغاء في حين اخـتص الفـصلان الثـاني والرابـع بالأميرة، وكان عنوان الفصل الأول: ذكاء الببغاء، وتم فيه التعريـف بالشخـصيتين الرئيـسيتين: أسمائها ووضعها الاجتماعي وسلوكها وتصرفاتها ومستوى تفكيرها، كما تم بيان المشكلة، وعرض الفكرة والانتصار لها. وعنوان الفصل الثاني: الهدية العجيبة – وهو يختص بالأميرة - وتم في هذا الفصل الصعود بالأحداث نحو القمة الدرامية المؤثرة، وبيان قيمة الكتاب (العلم) في حيـاة النـاس، وعنوان الفصل الثالث: ثرثار يتحدى الأخطار، وكان هذا الفصل بمثابة الجانب التطبيقي لمـا جـاء في الفصلين السابقين للإعلاء من شأن الفكرة عن طريق تثبيتها في أذهان الأطفال، وعنوان الفصل الرابع: النهاية السعيدة، التي تضمنت الوصول للحل و تحقق فيها الانتصار للأفكـار والقـيم التـي عالجها النص، من حيث إن الطفل في المسرح يسمع بأذنيه ويشاهد بعينيه، فتصبح هـذه التجربـة جزءا من تجربته الشخصية.

ومما يعد من البديهيات أن الشخصية لا يمكن أن تختزل من النص اختزالا، بل ينبغـي أن تدرس من خلال شبكة علاقات مركبة قوامها الإنسان والزمان والمكان واللغة، وقد جاء النص هنـا بين هذه المفردات لأغراض إجرائية تسهم في تنظيم فقرات الدراسة ؛ لذا يمكن الوقوف على بنـاء الشخصيات من خلال معرفة دلالة الأسماء، وعلاقـة الشخـصيات بحركـة الحـدث وبالـصراع والشخصيات والقيم، والشخصيات واللغة بوصفها حاملة الفكر وأداة التعبير عنه.

**الأسماء:**

يهتم الطفل بالشخصيات؛ لأنه يبحث دائما عمن يقتدي بهم ويتشرب صفاتهم، ويرى فـيهم

(١) الهيتي، هادي نعمان، **أدب الأطفال فلسفته فنونه وسائطه**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد، ١٩٧٧، ص ١٥.

نفسه ويحقق من خلال إعجابه بهم رغباته وطموحاته، لهذا برز الاهتمام برسم الشخصيات وبنائها في أدب الأطفال، إذ "في قلب كل مسرحية تعيش شخصياتها، وينبغي أن تبدو هذه الشخصيات حقيقية وأن نتعاطف معها"[١] لأن الشخصية إن لم تكن مؤثرة فإنها تخفق في الاستئثار بقبول الأطفال لها.

ويزداد اهتمام الطفل بالشخصية في المسرح حين تكون واضحة، والوضوح هنا يعني أشياء كثيرة، أهمها أن يكون للبطل اسم محدد، وصفات خلقية وخلقية معينة وأفعال عظيمة تنطوي على المغامرة ومقارعة الشر وتحدي الصعاب، ونضال إيجابي من أجل المجتمع والقيم العليا في الحياة. ومجمل هذه الأشياء ضرورية لأنها تؤثر في الطفل وتدفعه إلى التحلي بها، ومن المهم تسمية الشخصيات لأنه "من السخف أن نعطي البطل رقما كما هي الحال في بعض قصص الخيال العلمي أو نطلق عليه صفة عامة كالحداد و النجار ورائد الفضاء، لأن التسمية تجسد ما يريده الطفل"[٢] وهي غالبا ما تحيل إلى صفات الشخصية وخصائصها النفسية.

وفي مسرحية الأميرة والببغاء ثلاث شخصيات رئيسية، هي: الأميرة، والطائر الببغاء، والشاطر حسن.

١. الأميرة: واسمها (زهرة الربيع) وهو اسم جمالي يحيل إلى شخصية جميلة أشبه ما تكون بالأزهار المتفتحة في فصل الربيع، وهذا مؤشر إيحائي بالنسبة للأطفال يدفعهم لمحاكاة هذه الشخصية الجميلة وتقمص دورها عن طريق تشرب الاتجاه الذي تتبناه وهو البحث عن وسائل أكثر رقيا للمتعة، وتتمثل في إشباع الرغبة في المعرفة، والتي تجسدت بالكتاب الذي يحقق (المتعة الفكرية) لأصحابه، إلى جانب متع أخرى روحية وجسدية مرتبطة بالصحة والشفاء (شفاء الشاطر حسن من المرض الذي ألم به) وهو اختزال لبيان أثر العلم في بناء حياة الناس، ويظهر هذا التأثر حين يغني ثرثار الأغنية التي ألفها صديقه العندليب وهي تحتوي اسم الأميرة، إذ يقول: "زهرتي يا زهرتي، يا أغلى من مهجتي، زهرتي يا زهرتي"[٣].

أما المتع النفسية فتمثلت في فتح الباب للقيام بالمغامرة في سبيل إنقاذ من نحب ممن يجسدون قيم الحب والخير والمثل العليا في حياتنا، مع ما يستدعي ذلك من شجاعة وصبر وإقدام، هذه المغامرة التي تلخص الرحلة في طلب العلم من أجل تحقيق المعرفة بالذات وبالعالم، والقدرة على تحمل المصاعب والشدائد في سبيل الوصول إلى ما نطمح إليه، وتمثلت في سفر (ثرثار) من

(١) وينفرد وارد، **مسرح الأطفال**، ص ١٠٠.

(٢) الفيصل، سمر روحي، **أدب الأطفال وثقافتهم**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨، ص ٥٧.

(٣) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، الطبعة الأولى، دار عمار، عمان، ١٩٨٧، ص ١١.

أجل إحضار زهرة القرنفل (الدواء الموصوف للشاطر حسن) ونجاحه في ذلك. وهذا أيضا مؤشر آخر أمام الأطفال على اقتران العلم بالخير مما يدفعهم لتبني قيم العلم في حياتهم.

والأميرة رغم منزلتها الاجتماعية ولقبها الساحر فتاة بسيطة تحتاج للأصدقاء ومشورتهم، فتتخذ لها صديقا من عالم الطيور هو الببغاء الذكي ثرثار، وتنتابها ذات المشاعر التي يعيشها الناس الآخرون المتمثلون هنا بجمهور الأطفال الذين يشاهدون العرض أو يقرأون النص، فهي رغم كل ما لديها من مغريات تضجر وتسأم وتحزن، وتبحث عن أسباب السعادة المتجددة أو الدائمة، تقول مخاطبة ثرثار وجمهور الأطفال: "في كل يوم نأكل ونشرب ونتحدث ثم ننام، نأكل ونشرب ونتحدث ثم ننام، لقد مللت الحياة بهذا الشكل"[(١)]. وقولها: "ولهذا أنا حزينة يا ثرثار، حزينة جدا"[(٢)]. مثل أي طفل قد يحزن. أما كونها أميرة فذلك أدعى أن يتأثر بها الأطفال الذين تستهويهم "الشخصيات النسائية الشجاعة المحبوبة التي تستطيع أن تحقق ما يحققه الرجال الأبطال، والتي تستطيع التغلب على العقبات"[(٣)].

٢. الببغاء ثرثار: وهو أحد طيور الغابة، تؤهله قدرته على الكلام ليصبح صديقا للأميرة التي تشاركه الود وتطلب مساعدته لإخراجها من حالة السأم والملل، وهو رغم شخصيته الجذابة بالنسبة للأطفال يخطئ ويصيب ويفكر ويقدم النصح لصديقته. تقول له الأميرة بعد أن يعيد نقل الأخبار نفسها: "يا لك من ببغاء كثير الكلام يا ثرثار، في كل يوم تنقل لي نفس الأخبار. فيرد ثرثار: هذا ما يحدث في الغابة كل يوم.. ما ذنبي إذا كانت حياة الغابة لا تتغير؟! فترد الأميرة بقولها: ذنبك أنك طائر كسول لا تتقن إلا ترديد الكلام، ولهذا سميتك ثرثارا"[(٤)]. وهي بذلك إنما تدفعه إلى نبذ الكسل والتفكير فيما هو نافع.

ويكتسب اسم "ثرثار" دلالة من حيث إن ترديد الأخبار نفسها نقيصة للفرد، وكثرة الكلام بدون طائل أيضا نقيصة، وفي ذلك إيحاء للأطفال لتجنب كثرة الكلام والالتفات إلى أن في كل يوم حوادث جديدة، فالحياة تتطور وليست ثابتة، وأن علينا أن نبحث عما ينفعنا فيها ويبهج حياتنا، وهذا ما يفسر إفصاح الأميرة بعد ذلك عن رغبتها في التجديد وخلق متع لا تنتهي. تقول الأميرة لثرثار بعد أن يشير عليها بالإعلان عن جائزة لمن يقدم لها أفضل هدية تسليها وتخرجها من الحزن والملل الذي تعيش فيه: "أنت ببغاء ذكي حقا يا ثرثار. فيرد: طبعا أنا ثرثار أبو الأفكار"[(٥)].

---

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ١٣.
(٢) **المصدر السابق**، ص ١٣.
(٣) وينفرد وارد، **مسرح الأطفال**، ص ١٦٢.
(٤) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ١٠.
(٥) **المصدر السابق**، ص ١٥.

إن إنطاق الحيوان أو الطير هو شكل مألوف في أدب الأطفال، لأن البطولة في هذا الأدب غير مقصورة على الإنسان، فالإنسان يصلح للبطولة كما تصلح لها الجمادات، والطفل في مرحلة البطولة والمغامرة يميل إلى البطل الإنسان ؛ لأن خياله في هذه المرحلة أقرب إلى الواقع من التخيل الجامح، إلا أنه يبقى يقبل أن تؤدي حبة القمح أو الريح ما يؤديه الإنسان في العادة ؛ لأن الطفل في هذه المرحلة لا يهتم بأنواع الأبطال بمقدار اهتمامه بأفعالهم وأعمالهم، كما لا ضير عنده إن كان البطل ذكرا أو أنثى عجوزا أو شابا(١).

ويسبغ الكتاب على الحيوانات عادة صفات البشر، فهي تنطق وتضحك وتحزن وتفكر وتسر، وذلك بهدف إيصال فكرة معينة أو قيمة ما.

ويقوم ثرثار بعدة أدوار أحدها المغامرة في طلب العلم، فهو مؤهل لهذا الدور ؛لأنه قادر على الانتقال من مكان إلى آخر، من حيث "ينبغي أن تبقى الشخصيات داخل إطارها خلال المسرحية"(٢) وتقوم بما يلائمها من أعمال. وثرثار خفيف الظل، تتأكد شخصيته حين يكف عن الثرثرة ويساند صديقته، ويبدع في ابتكار الأفكار التي تغني حياة الأميرة. يقول مخاطبا الأميرة: "معك حق يا مولاتي، أنتم البشر لا يكفيكم النوم والطعام والشراب، تبحثون دائما عن أشياء أكثر متعة وفائدة من الطعام والنوم.. هذا ما قاله لي خالي الببغاء الأخضر"(٣).

٣. الشاطر حسن: وهو اسم له حضور بارز في الموروث الثقافي الشعبي، فهو شخصية محلية ليست منقولة عن الأدب العالمي، أو أدب بيئات غير عربية، وهذه الشخصية العربية قادرة على التأثير وتأكيد الثقة والابتعاد عن أزمة الغربة التي يمكن أن تنشأ عن الشخصيات ذوات الأسماء غير العربية، مع ما يرتبط بكلمة "شاطر"، من مدلولات إيجابية في الاستعمال الشعبي في البيئة العربية.

ويكتسب حضور الشاطر حسن أهمية كبرى في النص من حيث إن الطفل يميل في مرحلة البطولة والمغامرة إلى تأكيد ذاته وإظهارها لذلك يجب أن نقدم له شخصيات عظيمة وحقيقية حتى تساعده في تمثل أخلاقياتها، وتأكيد ذاته من خلالها، ويجب أن تتوافر في هذه الشخصيات الدوافع الشريفة والغايات الفاضلة كي يخرج منها الطفل بانطباعات تحببه في الخير وتبعده عن الشر(٤). إذ يشارك الشاطر حسن في العرض الذي قدمته الأميرة فيقدم لها الهدية التي تخرجها من السأم والملل، وتحقق لها المتعة الدائمة والمنفعة السارة وهي الكتاب.

---

(١) الفيصل، سمر روحي، **أدب الأطفال وثقافتهم**، ص ٥٧ ــ ٥٨.

(٢) وينفرد وارد، **مسرح الأطفال**، ص ١٠١.

(٣) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ١٣.

(٤) العناني، حنان، **أدب الطفل**، ص ٤٨.

يقول الشاطر حسن للأميرة بعد أن ترحب به: "لقد جئتك بأروع هدية في الدنيا، وأروع تسلية في الحياة. وحين تسأله الأميرة: ما هي هذه الهدية أيها الشاعر الحكيم؟ يرد: إنها الكتاب يا مولاتي.. صديق الإنسان وجليسه الذي يحوي في كل صفحة من صفحاته قصة ممتعة، وفائدة جديدة"[(١)]. ولكنه يمرض قبل موعد الزفاف بزمن قليل ويحتاج إلى العلاج الموجود في مكان ما في العالم، ويعين الكتاب الذي قدمه للأميرة على معرفة نوع العلاج، حيث يذهب الببغاء صديق الأميرة لإحضاره.

هذا فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية، أما الشخصيات الأخرى في النص، فقد جاءت لتكمل الفكرة الرئيسية وتعمقها وتثير الفكاهة، وتحقق عنصري الجذب والتشويق، وتمثلت في: (كبير التجار وأبو التسليات وقرده قردان ومقلد أصوات الطيور والحيوانات والحاجب المعلن عن قرارات الأميرة).

والتسليات جمع تسلية وتحمل معنى التنوع والتعدد ولكن جميع ما عرض أبو التسليات يصب في المتع الحسية التي لم تشبع ميول الأميرة لأنها لا تحمل مضمونا فكريا يحمل معنى التجديد للإنسان ودوام السرور المرتبط بهذا المضمون، وكذلك الحال بالنسبة للقرد قردان الذي يحمل معنى الكثرة والقدرة على التسلية بصورة مضاعفة.

وكبير التجار أي كثير المال، والمال قوة ولكنها لا تغني عن قوة العلم والمعرفة، لأن المال زائل ويمكن سلبه، ولكن العلم باق دائم لا يمكن لأحد أن يسلبه من صاحبه.

إن أسماء الشخصيات جميعها تصب في مصلحة تأكيد قيم أكثر إيجابية وأهمية من القيم المادية، وبرز ذلك في موقف الأميرة من جميع ما قدم أمامها ولها، فقد أثنت الأميرة على جميع ما قدم المستعرضون، ولكنها أكدت أن هذه الأعمال متشابهة بصورة ما، وأنه لا بد من وجود ما هو أفضل منها. قالت لكبير التجار بعد أن قدم لها الجواهر والمال: " لا، لا، يا كبير التجار.. ليس هذا ما أبحث عنه.. عندي جواهر كثيرة وأثواب جميلة، لكنها لا تسليني.. لا أريد المزيد منها"[(٢)].

وقالت لبهلول البهلوان: "شكرا يا بهلول أريد شيئا متعته لا تنتهي"[(٣)].

وبعد أن ضحكت طويلا، قالت لأبي التسليات: "أنت ماهر في تقليد الأصوات يا أبا التسليات، لكن تسلياتك لا تفيد.. أريد شيئا يسليني ويفيدني في آن واحد"[(٤)].

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ٢٨.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٣.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٢٥.
(٤) **المصدر السابق**، ص ٢٧.

**الشخصيات وحركة الحدث:**

إن البناء الدرامي في أية مسرحية يقوم على عرض خيوط الأزمة وشخصياتها والعلاقات القائمة بينها مما يولد الصراع حيث تنمو الأزمة وتتطور من خلال الحدث الدرامي حتى تصل إلى القمة أو الذروة لتأخذ بالانحدار نحو الحل "والحدث الدرامي عبارة عن نشاط يضم الحركة المادية والكلام"، أما في مسرح الأطفال فيتم تحقيق الفكرة في صورة حدث نام متطور ودون افتعال.

غير أننا نجد في مسرحية "الأميرة والببغاء" غير ما هو مألوف، فقد تطورت الشخصيات مع تطور الحدث، ويمكن للعرض التالي أن يوضح ذلك:

لقد بدأت المسرحية من وضع عادي مألوف تشاهد فيه الأميرة صديقها الطائر كل يوم، فينقل لها أخبار الغابة، ولكن حدث يوما أن تأخر في الوصول إليها مما أثارها وجعلها تشعر بمزيد من الملل، وحين أتى اكتشفت أنه يحمل لها الأخبار نفسها التي كانت تسمعها من قبل فازداد حنقها.

إن تأخر صديقها الطائر، وتكراره نقل الأخبار نفسها طور الحدث وهو انتقال الأميرة من وضع ساكن إلى آخر ديناميكي ومتحرك، لقد أثر الحدث في الشخصية فتطورت تبعا لذلك، وبدأت ملامح التحول في الشخصية حين بدأت الأميرة بالتفكير والبحث عن وسائل جديدة تحقق لها المتعة والتسلية النافعة غير اللقاء بالأصدقاء وتمضية الوقت بتكرار نقل الأحاديث، حيث تهتدي بمساعدة صديقها الببغاء الذي راقت له الفكرة إلى الإعلان عن جائزة لمن يستطيع أن يهدي الأميرة إلى تلك الوسائل، ويعد ذلك تطورا جديدا أدى إلى دخول عناصر جديدة في النص استجابة لطلب الأميرة، كما فتح النص على جمهور الأطفال وبصورة غير مباشرة لاستثارة تفكيرهم، والمشاركة في التفكير والبحث عن وسائل لطرد الملل، وجعل الحياة أكثر غنى وتنوعا، وفيه أيضا دعوة للانفتاح على المجتمع والآخرين لتبادل الأفكار معهم حول موضوع ما لإثراء التجربة الفردية والإنسانية. تقول الأميرة لثرثار بعد أن أعجبت بفكرته وسألته عن الجائزة ماذا ستكون: " آه.. لا أعرف يا زهرة الربيع.. لا أعرف.. حاولي أن تفكري أنت هذه المرة. فتقول الأميرة: يا لك من ببغاء خائب يا ثرثار، عقلك لا يحتمل اكتشاف فكرتين في يوم واحد. فيرد ثرثار: التعاون بين الأصدقاء مفيد يا أميرتي، مني فكرة ومنك فكرة.. هذا أفضل"(١).

ومما ساهم في تطوير الأحداث العروض التي تقدم بها كبار رجال المملكة، من حيث إن أيا منهم لم يستطع إقناع الأميرة بما قدم أو حمل، وقد كررت رفضها لما قدموا لأن ما جاءوا به لا يحقق شرط المسابقة.

لقد أنهى الشاطر حسن الحيرة التي اكتنفت الأطفال المشاهدين، حين قدم للأميرة هديته

---

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ١٦.

وهي كتاب كبير مصور، قال لها: " في الكتاب ستجدين يا مولاتي أروع القصص وأجمل الحكايات عن المغامرين والأبطال والفرسان. وفي الكتاب ستقرئين عن حياة الشعوب وتاريخ الممالك والبلدان، وفي الكتاب ستتعرفين على تركيب جسم الإنسان، وفوائد النباتات، وعادات الطيور والحيوانات. في الكتاب يا سيدتي متعة لا تنتهي، وتسلية لا تملين منها على مر الأيام "(١). وقد وصل الكتاب بعد أن تمت تهيئة الأطفال لاستقباله ذهنيا، فقبلته الأميرة بفرح ووجدت فيه ضالتها من حيث المتعة والتسلية والأخبار الكثيرة المثيرة والفائدة المتجددة والسعادة التي لا تنتهي. وهي قيم عقلية ونفسية ووجدانية وتربوية مرتبطة بقيم العلم، إذ تفضل الأميرة الشاطر حسن شاعر المملكة وفيلسوفها الحكيم على غيره ممن يملكون المال والسلطان لحكمته وعلمه.

ولكن الحدث الأكثر إثارة والذي عمق القيمة التي عمل النص على تأكيدها هو: مرض الشاطر حسن، الذي طور الأحداث مجددا ونقلها إلى مستوى آخر جديد هو المجال التطبيقي الذي تم من خلاله إثبات قيمة العلم والمعرفة، وأهمية سعي الإنسان لتحصيلهما، حيث برز في النص تجسيد لأهمية الكتاب، ومدى القيمة التي يمكن أن يقدمها للمجتمع، ففيه وجد الدواء (الطب) الذي سيشفي الإنسان المريض ليتمكن من مواصلة حياته وتحقيق آماله وطموحاته.

لقد قام النص على حركة الحدث التي تمثلت في:

تأخر الصديق ثم وصوله –ملل الأميرة والبحث عن أسباب السعادة– الإعلان عن جائزة – استعراض المتقدمين لكسبها– هدية الشاطر حسن –فوز الشاطر حسن بالجائزة– مرض الشاطر حسن –البحث عن سبل الشفاء– الرحلة والمغامرة –عودة الصديق الطائر بالدواء– شفاء الشاطر حسن –الاحتفال.

ولقد بدا واضحا من خلال الأحداث نوع الصراع الذي دار في النص وتمثل في الثنائيات التالية: (العلم والجهل)، (القوة والضعف)، (الخير والشر)، (الساكن والمتحرك).

بدأ الصراع داخليا في نفس الأميرة وتمحور حول الحاجات الإنسانية وتلبيتها، ثم انتقل ليصبح خارجيا حيث برزت الحاجة إلى العلم والمعرفة والتعلم على رأس الأولويات فهناك متع جسدية تتمثل في الأكل والشرب والنوم، وهناك متع عقلية لا تقل عنها أهمية وتتمثل في تحقيق المعرفة بالذات وبالعالم، والقراءة والسفر سبيل ذلك من حيث ارتبط الملل وما يتبعه من جمود وروتين وتكرار بحالة السكون الضارة بالإنسان إذ لا تتحقق فيها إنسانيته بصورة كافية، في حين تتجدد الحياة بكل أبعادها بالحركة، وخاصة الفكرية منها.

لقد برزت القيمة الأساسية في النص من خلال الصراع بين (العلم والجهل) وهو صراع

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ٢٨ ـ ٢٩ .

قيمي اتخذ في المسرحية الطابع الاجتماعي ليسهل إيصال فكرته للأطفال، ولقد استدعى هذا الصراع سلسلة قيمية أخرى من مثل: (القوة /والضعف)، و(الخير والشر)، فالجهل ضعف وهو شر ينتج عنه الملل والمرض والموت، والعلم قوة وهو خير (حمل صورة شفاء البطل وتجدد الأفراح).

ويمكن إلقاء المزيد من الضوء على ذلك عند مناقشة الشخصيات والقيم.

**الشخصيات والقيم:**

لم يكن هدف المسرحية التسلية العابرة، بل كان للقيم التربوية حضورها الساطع فيها، ولقد حملت شخصيات المسرحية القيم التي أراد النص تأكيدها، وعبرت عنها من خلال، الحوار وحركة الحدث، ولقد تنوعت القيم الموجودة في النص غير أني سأركز هنا على أبرزها وأكثرها أهمية وهي:

١. قيم معرفية عقلية: إن الطفل بطبيعته يتطلع إلى المعرفة، ويخرج إلى الحياة وهو يحمل كثيرا من التساؤلات التي يبحث عن إجابات لها، ويزداد شوقه لمعرفة المجهول، فيتجه إلى القراءة والبحث والاستطلاع، ليشبع الحاجة إلى المعرفة عنده بوصفها حاجة إنسانية، والمعرفة هي غذاء العقل، إذ مثلما يحتاج الإنسان إلى الغذاء الجسمي يحتاج إلى الغذاء الفكري، وامتلاء العقل بأصناف العلوم، فالأطفال هم قراء الغد وعلماؤه المنتظرون.

لقد أتاح هذا العمل للأطفال من خلال الرمز (الكتاب) أن يعرفوا أن للعلم (الطب) وظيفة في الحياة، إذ يمكن به شفاء المرضى. ومن خلاله عرفوا أن للنباتات وظيفة أيضا في الحياة مثل (زهرة القرنفل)، وفيه عرفوا أن هناك أماكن أخرى في العالم غير المكان الذي نعيش فيه، وفيه خيرات وفيرة يمكن الاستفادة منها إذا ارتحلنا إليه. والحوار التالي بين الأميرة وثرثار يوضح ذلك: "ثرثار: ماذا يقول الكتاب عن نبات القرنفل؟ زهرة الربيع: القرنفل نبات على شكل شجرة كبيرة ينمو في بلاد الصين والهند، براعم القرنفل تتفتح على شكل أزهار حمراء، لكن الأطباء يقطفون البراعم قبل أن تتفتح ويستعملونها دواء لبعض الأمراض"[١].

وحمل النص الأطفال على المشاركة في التفكير ومحاولة الوصول إلى استنتاجات، خاصة أثناء تقديم العروض من المجوهرات والحرائر والتسليات: هل ستعجب الأميرة أم لا؟، وهل سيشفى الشاطر حسن أم لا؟، وهل سيعود ثرثار ظافرا أم لا؟، وهل ينبغي أن تسير حياة الإنسان على وتيرة واحدة أم لا؟، بالإضافة إلى وقفهم على ربط الأسباب بالمسببات، وإدراك العلاقات بين الأشياء، وهذه من الأهداف العقلية في أدب الأطفال[٢]، وتمثلت في معرفة أن للملل أسبابا ويمكن

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ٤١ ــ ٤٢.

(٢) حنورة، أحمد حسن، **أدب الأطفال**، ط١، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٩، ص ١٧ ــ ١٨.

التخلص منه بالقراءة وممارسة الأنشطة النافعة، وللمرض دواء يمكن البحث عنه، وأن تحقيق الهدف يحتاج إلى حركة وسعي وكذلك استكشاف العالم، وتمثلت في رحلة ثرثار. يقول ثرثار للأميرة حين تحذره من الصيادين والعابثين: "اطمئني يا زهرة واعتمدي علي، فثرثار لا يخاف من الأخطار"[(١)].

٢. قيم اجتماعية: وأهمها قيمة الصداقة والقدرة على إقامة علاقات متوازنة مع الآخرين كل حسب إمكاناته، وتمثلت في العلاقة بين الأميرة والببغاء، فالصديق يشارك أصدقاءه الهموم والأفكار، ويشجعهم ويساعدهم في حل مشكلاتهم وتحقيق طموحاتهم. يقول ثرثار للأميرة بعد أن ضحكت من إخفاقه في العثور على أفضل جائزة لمن يخرجها من الملل: "التعاون بين الأصدقاء مفيد يا أميرتي مني فكرة ومنك فكرة، هذا أفضل"[(٢)].

إذ إن الصداقة بوصفها قيمة اجتماعية تستوجب المحبة والمعرفة والإخلاص والتسامح وتقبل الآخر كما هو، فلكل إنسان إمكانياته التي تكمل إمكانيات الآخر، ولهذا نجد شخصية ثرثار تتطور على نحو لافت للنظر بعد مرض الشاطر حسن، فيتحول من شخصية ظريفة خفيفة الظل، وديعة وبسيطة إلى شخصية جادة مغامرة تحمل هما كبيرا، وتقع على عاتقها مسؤولية نقل المعرفة، وإحضار زهرة القرنفل من بلاد بعيدة من أجل علاج الشاطر حسن، فيذهب ويمكث في بلاد الغربة زمنا ثم يعود محققا الغاية التي سافر من أجلها. إن رحلة ثرثار تصور الرحلة في طلب العلم، فقد تطورت شخصية ثرثار بصورة إيجابية من "طائر كسول، كثير الكلام"[(٣)]، إلى شخصية مسؤولة ذات هدف وذات دور اجتماعي يمكن الاعتماد عليها، وحدث هذا التطور حين واجه الأحداث الصعبة مع أصدقائه، وفي ذلك تأكيد لقيمة الصداقة والتعاون بين الأصدقاء، ومد يد العون للآخرين، والخدمة العامة من جهة والجدية في التعامل مع قضايا الحياة من جهة أخرى. تقول زهرة الربيع للشاطر حسن بعد أن يذكرها أن ثرثار تأخر: "أخشى أن يكون ثرثار قد أصيب بسوء. فيرد الشاطر حسن: ثرثار ببغاء ذكي، ويعرف كيف يخلص نفسه"[(٤)].

واشتمل النص على جملة من القيم: نفسية ووجدانية وجمالية، من مثل: الصدق والتواضع والحب والأمل والشكر وإلقاء التحية والاعتذار عند الخطأ، ومناجاة الله وطلب العون منه[(٥)].

إن هذا العمل الحامل لهذه القيم يدفع الطفل إلى آفاق المستقبل، وإلى خلق التوافق والانسجام

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ٤٣.
(٢) **المصدر السابق**، ص ١٦.
(٣) **المصدر السابق**، ص ١٠.
(٤) **المصدر السابق**، ص٤٧.
(٥) **المصدر السابق**، ص ٤.

مع البيئة المحيطة به، مثلما يساعد هذا العمل الطفل على إدراك ذاته وتقديرها والوعي بها بوصفها ذاتا عاقلة، وإلى إمكانية تحقيق آماله وطموحاته في عالم رحب يتسع لأحلامه العريضة، من خلال تبني قيم العلم والبنى العميقة للعقل المنبثقة عنها. وهذا من شأنه أن يطور خبرات الأطفال، وينمي تقديرهم لذاتهم، خاصة أن تقدير الذات ضروري لنجاح كل طفل، إذ يطور الأطفال ذوو التقدير العالي للذات فهما أوضح لعواقب أفعالهم ويشعرون بأنهم مهمون وقادرون على الإنجاز بجهودهم الخاصة، وعلى العكس من ذلك يميل الأطفال ذوو التقدير الواطئ للذات إلى الشعور بأنهم لا يسيطرون على المواقف، وأن ما يحصل لهم مفروض عليهم، فينسبون النتائج الجيدة للحظ ويشعرون أنهم لا يستحقون المديح"(١). يقول الشاطر حسن لثرثار بعد أن أحضر نبات القرنفل: "لا أعرف كيف أشكرك يا ثرثار. فيرد ثرثار: إذا أردت أن تشكرني، فأحضر لي كتابا عن أصدقائي الطيور"(٢) ثم يحث الشاطر حسن ثرثارا على القراءة والتعلم وقد توسعت أبواب المعرفة أمام الأطفال.

إن المشاهد لشخصيتي الأميرة وثرثار لا يملك إلا الإعجاب بهما؛ لأنهما يمثلان رسما قويا يشعران بالملل يفكران كيف يخرجان من مثل هذا الشعور، ويحزنان حين يكون هناك سبب لذلك، ولكنهما لا ييأسان بل يبحثان عن سبل للخلاص ويعملان العقل من أجل ذلك. ولا يطول حزن الأطفال المشاهدين أو تأثرهم عند مشاهدة الأحداث إلى حد الملل أو الإغراق في الحزن، بل يأتي الحل في الوقت المناسب ؛ ليجلب العلم السعادة لأهله. خاصة "أن أجواء الفرح والأمل أكثر ملاءمة لتفتح شخصية الطفل واكتمالها بمختلف جوانبها النفسية والعاطفية والوجدانية والعقلية"(٣).

إن الحلول التي قدمتها المسرحية ليست أسطورية، وهكذا فإن مشكلة الأميرة في الملل، ومشكلة الشاطر حسن، وكذلك مشكلات الحياة الأخرى تحل بالعقل والعلم والعمل، وهذه بحد ذاتها قيم إيجابية ضرورية من أجل نمو شخصيات الأطفال وتكوينها: اجتماعيا وثقافيا ضمن التطور السليم بعيدا عن الخرافات والخزعبلات.

**الشخصيات واللغة:**

إن العمل المسرحي لا يكتمل إلا بالعرض، والإخراج الجيد هو الأقدر على تحقيق الغاية من العمل الأدبي المسرحي؛ لأن المؤثرات الصوتية واللونية والحركية بالغة الأهمية في هذا

---

(١) جيرالز، ألين، **الأطفال المصابون بالشلل الدماغي – دليل الآباء**، ترجمة: بيداء العبيدي، دار الكتاب الجامعي، غزة – فلسطين، ٢٠٠٣، ص ١٧٩ – ١٨٠.

(٢) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ٤٩ – ٥٠.

(٣) المصلح، أحمد، **أدب الأطفال في الأردن**، ط٢، وزارة الثقافة الأردنية ــ عمان ١٩٩٩، ص ٣٩.

السياق. غير أن اللغة بوصفها وسيلة من وسائل الاتصال الإنساني والاجتماعي، وإحدى وسائل النمو العقلي والمعرفي والانفعالي[1] تعد الأكثر أهمية في أدب الأطفال لأنها حاضنة الفكر وأداة التعبير عنه من خلال الصيغ التعبيرية والأساليب المستخدمة لإيصال المعاني وتبادل الأفكار، خاصة إذا قام الأطفال بالمشاركة في هذا الأداء.

لقد كتبت مسرحية الأميرة والببغاء باللغة الفصحى، وخلت من المفردات العامية، وهذا يساعد على الارتقاء بملكة الذوق عند الأطفال مثلما يساعد على إدراك البعد الجمالي في الألفاظ العربية، حين استخدم الكاتب المفردات والتعابير التي تناسب إدراك الأطفال بدءا من العنوان الشائق وحتى نهاية النص، فعنوان النص هو "الأميرة والببغاء" وهي كلمات تحمل معنى ماديا يسهل إدراكه، فهي (ألقاب لأعلام) وليست معاني مجردة يصعب إدراكها، وكل من الشخصيتين متميزة أي مختلفة عن الأخرى مما يبعد الخلط بينهما، ويفتح الباب أمام إدراك الأطفال لإمكانية التوافق بين المختلفين شكليا، المتفقين عقليا.

يقول ثرثار للأميرة حين أخبرته أنها خشيت عليه: "لا تخشي شيئا يا أميرتي الحلوة، ثرثار ببغاء شجاع، يعرف كيف يستخدم عقله وجناحيه"[2].

ولقد تراوح طول الجمل بين القصر والتوسط، مما أسبغ على النص سمة الوضوح، فالأطفال لن يبذلوا جهدا كبيرا في السماع والربط والاستيعاب، وهذا من شأنه أن يساعد على الاحتفاظ بتركيزهم، وبعنصر التشويق، لاعتماد النص على جمالية الألفاظ ووضوحها من جهة، وحركة الحدث من جهة أخرى. يقول ثرثار للأميرة حين تطلب منه أن يصمت بعد أن غنى أغنية العندليب، لأن صوته لا يصلح للغناء: "لقد حاولت إسعادك وتسليتك يا مولاتي، هذا كل ما في الأمر! فترد الأميرة: شكرا لك أيها الصديق الطيب، لكنك لم تعد تستطيع إمتاعي وتسليتي وحدك"[3].

وكان للموسيقا حضور في انتقاء الألفاظ وصياغة الجمل، مثل قول الأميرة لثرثار: " تفضل يا ثرثار، يا صاحب الأفكار"[4]. وما جاء في تكرار الإعلان: "إعلان هام، إعلان هام.. لأهالي المملكة الكرام"[5]. وشمس النهار كبير التجار، وبهلول البهلوان، وما اشتملت عليه المسرحية من

(١) نصر الله، عمر عبدالرحيم، **الأطفال ذوو الاحتياجات الخاصة وتأثيرهم على الأسرة والمجتمع**، ط١،دار وائل للنشر، عمان ــ الأردن، ٢٠٠٢، ص٣٨٩.

(٢) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص٤٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص١٢.

(٤) **المصدر السابق**، ص١٤.

(٥) **المصدر السابق**، ص١٨.

أساليب إنشائية من مثل التعجب والاستفهام وغيره مما كان من شأنه أن "يفتح آذان الصغار على عالم الجمال الصوتي"(١).

وزادت المواقف الدرامية والفكاهية من قوة تأثير المسرحية، وخلقت جوا ممتعا يستهوي الأطفال، خاصة أن ترتيب الفصول ترتيبا منطقيا سار بها نحو الذروة ثم الحل، وجعل تنفيذ المسرحية سهلا وممكنا حتى في أكثر البيئات بساطة. ولم يتعرض الكاتب لمسألتي الديكور والأزياء؛ لأن التركيز كان على الشخصيات ومواقفها مما يجعلنا نستنتج أن البساطة في التعبير عن أبعاد الشخصية المادية هو الأساس، إذ يكفي أن ترتدي الأميرة ثوبا جميلا من ملابس الأطفال، غير مبالغ فيه ليس طويلا يعيق الحركة وليس قصيرا لافتا للنظر، ويشار إلى أنها أميرة بوضع عقد يلف حول أعلى الرأس ليتدلى على الجبين، أو إكليل بسيط من الورد أو تاج صغير لا يعيق ولا يلفت نظر الأطفال عن أقوال الشخصية وأبعادها، وكذلك بالنسبة لثرثار الذي يكفي أن يضع منقارا طويلا وجناحين بسيطين من مادة عادية كالورق المقوى أو الريش أو غطاء رقيقا من القماش المقصوص يلبس في الرقبة ويمتد إلى الكتفين بطريقة عفوية.

**الحوار:**

لقد ساعد الحوار في المسرحية على إيصال أفكار النص والتعبير عن الشخصيات، والحوار هو أداة التعبير والتصوير في المسرحية، ومنه يتكون نسيجها، وهو الذي يعطيها قيمتها الأدبية، ولكنه لا يكتمل حتى يعطيه الممثلون الحركة وطريقة النطق؛ لأن الحوار الدرامي الحقيقي هو ذلك الذي يعتمد على الحركة وتنغيم الصوت ويستمد من الممثلين قدرا كبيرا من حيويته وتأثيره.

لقد ساعد الحوار على تقديم الشخصيات للأطفال، وسهل كشف القيم التي حملتها.

ويأتي الحوار ليكشف البناء العقلي والنفسي للشخصيات، وليعمق الوظائف التي تؤديها، ويعبر عن مكونات هذه الشخصيات الوجدانية والمعرفية والأدائية. ومن الأمثلة على ذلك ما قالته الأميرة للببغاء وقد سألته عن سبب تأخره في القدوم إليها ذلك الصباح، قالت له: "انطق بالحقيقة، وإلا حبستك في القفص"(٢). لقد جعلت العبارة الأخيرة شخصية ثرثار أقرب إلى الواقع، مما يزيد من تقبل الأطفال لها وتجاوبهم مع البطلة.

فالأميرة تحب الصدق والصادقين، وتشير إلى أن هناك عقابا قاسيا ينتظر الكاذبين، فيأتي رد ثرثار الذي أدرك ذلك بقوله: "هذه هي الحقيقة يا مولاتي، لماذا أنت غاضبة هذا الصباح؟"(٣).

---

(١) العناني، حنان، **الدراما والمسرح في تعليم الطفل**، ط٣، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٣، ص ٥٣ .

(٢) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص٨.

إن رد ثرثار يؤكد أن الصديق عامة، وصديق الأميرة خاصة لا يقبل منه غير الصدق، وهذه الشخصية التي توافرت فيها خصائص جعلتها مؤهلة لأن يحبها الأطفال صادقة، غير أن الغاية من الحوار لم تقف عند تأكيد الصدق، وإنما دفع الحدث نحو التطور، فهناك ما يغضب الأميرة ويجعلها مستفزة وهو شعورها بالملل الناتج عن الروتين، حيث تبرز قيمة الصداقة في مثل هذا الموقف، إذ على الصديق أن يحتمل أصدقاءه وأن يفهم نوازعهم، ويساعدهم على الخروج من الأزمات التي قد يمرون بها، ويشاركهم في تحقيق أهدافهم والوصول إلى غاياتهم، ويربط بين الأسباب والمسببات. يقول ثرثار للأميرة بعد أن طلبت منه أن يصمت ويكف عن الغناء: "هل تقصدين أني طائر عديم النفع يا مولاتي؟ فترد الأميرة: كلا يا صديقي كلا.. كل ما في الأمر يا ثرثارأن الحياة صارت من حولي مملة مزعجة. فيسألها ثرثار: كيف ؟"[١]، فتبدأ بشرح ذلك له.

ومن ناحية أخرى فقد تم نقل الأحداث التي تجري خارج قصر الأميرة أو خارج المسرح إلى المتفرج بطريقة الحوار، وهذا من شأنه أن يبعد الملل عن الأطفال المشاركين ويقوي عنصر التشويق، ويمكن إدراك ذلك من خلال تتبع الحوار التالي: تقول الأميرة لثرثار بعد أن تهدأ:

- "أنت طيب جدا يا ثرثار، ماذا لديك اليوم من أخبار؟
- ثرثار: لدي اليوم يا مولاتي أخبار كثيرة.
- زهرة الربيع: حدثني بها يا ثرثار.
- ثرثار: جارتي البومة ما زالت تقلقني في الليل وتزعجني بصوتها القوي الحاد، وصديقي العندليب ألّف أغنية جديدة وغناها صباح اليوم فوق الأغصان.
- أما النسر ملك الطيور فقد قتل الأفعى الشريرة التي تعتدي على بيوض الطيور وتأكلها.
- زهرة الربيع: يا لك من ببغاء كثير الكلام يا ثرثار، في كل يوم تنقل لي نفس الأخبار!.
- ثرثار: هذا ما يحدث في الغابة كل يوم، ما ذنبي إذا كانت حياة الغابة لا تتغير؟!"[٢].

إن الحوار بالإضافة إلى بعده المعرفي يكشف عن أن الأحاديث عن من هم حولنا تتكرر، وأن تناقل هذه الأحاديث لا يكاد يحمل لنا شيئا جديدا، وهذا يجعل الإنسان العاقل يشعر بالملل، ويبدأ بالبحث عن أخبار أكثر نفعا وقيمة وفائدة، وفي ذلك دعوة مبطنة للأطفال بعدم الركون إلى ما حولهم والتسليم به على أنه الأفضل. فهناك دائما ما هو أفضل، وأن علينا البحث عنه، وهذا من شأنه أن ينمي التفكير الناقد لدى الأطفال، ويجعلهم يسعون نحو الأفضل.

ومن جماليات النص أنه حافظ على تلك المسافة الشفافة بين كون ثرثار رمزا بشريا وبين

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ١٢ ــ١٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص٩-١٠.

كونه طائرا، وكان يذكر في كل مرة أنه ينتمي لعائلة الطيور، يقول: "هذا ما قال لي خالي الببغاء الأخضر"(١)، ويقول في موضع آخر: "سأذهب بنفسي إلى بلاد الهند، وأطلب من ابن عمي الببغاء الهندي مساعدتي في العثور على براعم القرنفل المفيدة"(٢) وحين طلب من الشاطر حسن هدية اشترط أن تكون صور الكتاب ملونة بأجمل الألوان، وأن يكون حجمه كبيرا حتى يستطيع أن يرى صوره بوضوح وأن تكون أوراقه قوية حتى لا يمزقها بمخالبه ومنقاره(٣). وهذا من شأنه أن يطلق خيال الأطفال ويمتعهم ويوسع مداركهم.

ولقد برز في النص ألوان من التعبير، كان أولها: التعبير الوظيفي المتمثل بالسؤال، والسؤال هو مفتاح المعرفة وقد بني عليه النص، إذ كان هو الأساس في إثارة فضول الأطفال ودفعهم لمتابعة سير الأحداث، من خلال تلقي الإجابة عن السؤال التالي: ماذا يمكن أن يسلي الأميرة ويبعد عنها الملل؟. ثم جاء السؤال التعبيري الوصفي التطبيقي: ماذا يمكن أن يشفي الشاطر حسن؟ وهل سينجح ثرثار في العثور على الدواء الشافي؟.

لقد اتسم الحوار في المسرحية بالذكاء، وتلقى الأطفال الإجابة عن الأسئلة بعيدا عن الأسلوب الخطابي والمناقشة الذهنية الراكدة التي تجمد الحركة على المسرح، مما أضفى المتعة والبهجة على النص الذي ارتقت فيه اللغة إلى الفصحى دون تكلف أو تعقيد، إذ حملت المعنى وتولت مهمة التعبير عنه ونقله للأطفال، دون تقليل من وعي الطفل، وهذه قضية بالغة الأهمية، لأن المساحة التي يفترضها الطفل للتخيل ينبغي أن نضع مقابلا لها مساحة للتفكير والتحليل العقلاني، وبهذا نخلق حالة امتزاج بين خيال الطفل والتفكير المنهجي عند الراشد.

**الخاتمة:**

اهتمت مسرحية "الأميرة والببغاء" بإبراز موضوع "حاجة الإنسان إلى العلم والمعرفة" مما أدخل الشخصيات في صراع، ولكن هذا الصراع لم يكن مكشوفا أو مباشرا مما جعل الحبكة قوية؛ فحين كان الخطاب يتنافسون في عرض ما لديهم لإسعاد الأميرة والفوز بقلبها، كان التركيز على ما يقدمون، وليس على التنافس فيما بينهم، وهذا طبيعي في مسرح الأطفال الموجه، والمرتبط بالقيم التربوية، فالفعل موظف لخدمة الفكرة والقيمة التي سعى النص نحو تأكيدها.

لقد بنيت الشخصيات الرئيسية في المسرحية بعناية ؛ إذ عمل توافق سلوكها على تقوية الحبكة، وكانت كل واحدة منها ذات حضور مسرحي قوي، عملت قوتها على إحداث التأثير في

---

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ١٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص٤٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص٥٠.

جمهور الأطفال من خلال استثارة فكرهم وخيالهم: فالأميرة تملك وسائل الترفيه المادية، وقادرة على الحصول على المزيد منها، ولكن هذا لم يحقق لها السعادة، فقد خبرت هذه الوسائل وبقيت محتاجة لمساندة الأصدقاء والبحث معهم عن وسائل أخرى تحقق المتعة والسعادة الدائمتين، فالقراءة في الكتاب لا تنتهي، وكل باب منها يقود إلى آخر، أي إلى عالم فسيح من عوالم المعرفة. وثرثار طائر خفيف الظل محب لأصدقائه، يتبادل معهم الأفكار النافعة، وقادر على الانتقال من مكان إلى آخر لجلب الأخبار الجديدة، ولكن الأخبار التي ينقلها ستنفذ وتصبح مملة بعد مدة من الزمن ؛ لأنها مرتبطة بأشخاص محددين في عالم محدود، وهو مؤهل للمغامرة والارتحال إلى مكان بعيد لجلب الدواء (الذي يمثل الحاجة إلى المعرفة). والشاطر حسن شاعر المملكة وفيلسوفها الحكيم الأقدر على الإجابة عن السؤال التالي: ماذا يمكن أن يبعد عن الأميرة الملل؟. إن الدور الذي قام به به الشاطر حسن دور معرفي، وهو في الوقت نفسه ليس بمنأى عن الحاجة الدائمة إلى المعرفة، فهو إنسان يحتاج إلى العلم في كل مرحلة من مراحل حياته، فحين مرض احتاج إلى الدواء مما اقتضى البحث في الكتاب عن علاج ينقذه من محنته ويعيد إليه الصحة والعافية والاستمتاع بالحياة.

إن وضوح الفكرة عمق العلاقة بين أحداثها التفصيلية والحدث الرئيسي الذي يمثل عامودها الفقري، فقد اتفقت الكلمات والمواقف مع رسم الشخصيات التي كانت تنمو وتتطور دون افتعال مما يسهل إمكانية تنفيذ هذا النص مسرحيا مع القدرة على التحكم به، وساعد الحوار على إمكانية أدائها من قبل الأطفال أنفسهم.

لقد عملت المسرحية على استثارة عقول الأطفال للتفكير فيما يمكن أن يسعد الأميرة، ويبعد عن الإنسان الملل وقد عمل عنصرا الجذب وتكرار المشاهد على تشجيعهم على إعمال العقل من أجل تقديم اقتراحات وبدائل، ثم تكرر ذلك مرة أخرى حين مرض الشاطر حسن، وبدأت الأميرة وصديقها بالتفكير في البحث عن حلول. وهذا يحمل مضمونا تربويا مهما في تنشئة الأطفال، فقد قدمت لهم عالما واسعا لأحلامهم، يمكن فيه تحقيق كل شيء.

وساعدت اللغة الفصحى ذات الألفاظ الواضحة الموسيقية والمنتقاة بعناية على إدراك الأطفال للفكرة، وإدراك مشكلة الأميرة واحتياجاتها، مما ساعد على إثراء خيالهم وحفزهم على الابتكار والتفكير في البحث عن حلول. وقد أكبر النص من قيم الحوار والتسامح والتعاون بين الأصدقاء وغيرها من القيم التي تعين على التفهم وتساعد على نمو أفراد اجتماعيين وليس عدوانيين في العلاقة مع الآخرين.

تشيع هذه المسرحية روح الأمل والتفاؤل في نفوس الأطفال، فالأبطال يحزنون ويفرحون ويواجهون مواقف صعبة، ولكنهم يبحثون عن حلول لمشكلاتهم و ويتعاونون في الوصول إلى

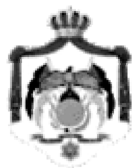
الحل، وينجحون في النهاية في تحقيق أحلامهم والوصول إلى أهدافهم، وهذا من شأنه أن يعمق نظرة الأطفال للحياة، وقد عمد النص إلى إبراز الجانب المشرق، لأن هذا المتوقع من مسرح الطفل الذي عليه في أحد أهدافه أن ينأى عن إثارة مشاعر الإحباط والحزن، ويعمد إلى تخليص الأطفال من التوترات والانفعالات المدمرة، والمشاعر النفسية المحبطة، ويقضي على عيوب النطق والخجل عند الأطفال.

لقد قامت المسرحية على أساس محكم من الأسباب والنتائج، فكان كل حدث فيها سببا ومقدمة للحدث الذي يليه، بدون أن تتدخل المصادفات أو المفاجآت المفتعلة في ترتيب الأحداث، مما ساعد على إيصال الرسالة التي تضمنتها للفئة المستهدفة.

وابتعد النص عن التفكير الخرافي والحلول السحرية وظهور الكائنات الخفية وضربات الحظ، وهذا من شأنه أن يكون وعيا حقيقيا لدى الأطفال وليس وعيا زائفا، ويقوي العقلية العلمية الناقدة، لأن شيوع الخرافة وتراكمها يؤدي إلى سلبية الطفل، ويشل فاعليته عن التفاعل مع بيئته وفهم واقعه ومجتمعه.

اتسمت المسرحية بتبادل الأدوار بين الذكور والإناث، فقد كان مطلوبا من الأطفال الذكور أن يفكروا ويقدموا حلولا في الفصلين الأول والثاني، في حين تبلورت مشاركة الإناث في العثور على حل في الكتاب في الفصل الثالث، وهذا يعني أن التفكير مناط بهما الاثنين، وأن الأصل في العلاقة الجامعة لهما هو النشاط العقلاني، فالمرأة تختار الزوج وتفكر بالكفؤ، ومعيار الكفاءة هنا هو العلم والمعرفة بوصفهما أساسا لبناء الحياة السعيدة المشتركة خاصة أن صاحب العلم لا يأتي إلا بخير. والأدب الرفيع يحمل مضمونا قيميا رفيعا، وهذه المسرحية تدعو إلى قيم رفيعة هي قيم العلم النافع، وتنطوي على دعوة للقراءة والتعلم بوصفها ضرورة تمليها حضارة اليوم.

لقد أتقن الكاتب رسم الشخصيات وعمق حضورها حين لم يكتف بالصورة الخارجية أو ما يسمى بالمصطلح النقدي بالشخصية المسطحة التي لا تنمو طوال النص، وذلك مؤشر على وعيه بالرسالة الفكرية التي ينبغي تقديمها للنشء والأجيال اللاحقة، مثلما نجح في تعميق أفكار مهمة من مثل: تزايد ضرورة أن يكون للإنسان هدف يسعى لتحقيقه ويعمل على تذليل الصعاب للوصول إليه، وهذا مهم لأطفال هذه المرحلة.





**The Hashemite Kingdom of Jordan** **Mutah University**

# Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

## An International Refereed Research Journal

**Vol.** (3)**, No.** (4)**, Ramadan** 1428 **(September** 2007**)**

ISSN 1026-3721

**Jordanian Journal of**

# Arabic Language and Literature

**An International Refereed Research Journal**

**Vol.** (3)**, No.** (4)**, Ramadan** 1428 **(September** 2007**)**

## Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
## An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

**Editorial Correspondence**

**Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,**

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**Deanship of Academic Research**

**P.O. Box (**19**)**

**Mu'tah University, Mu'tah (**61710**),**

**Karak, Jordan.**

**Tel:** (03-2372380)

**Fax.** ++962-3-2370706

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

**Vol.** (3)**, No.** (4)**, Ramadan** 1428 **(September** 2007**)**

**Conditions of Publications**:

- All contributions should be in Arabic.  Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal.  Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A4 paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by  ordinary mail accompanied by 3 ½ inch diskette in MS Word 97 or higher.  The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

**Notes for Contributors:**

-An Arabic and English abstract of c.١٥٠ words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

**References**:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([1], [2]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral 1 and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

**Basic Format**

**Books**

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

**Example:**

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d 255 AH./771 AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

**Subsequent references to the same source**:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.٣, p. ٤٠.

**Manuscripts:**

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

**Example:**

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d ٧٣٠ AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number ٤٢٤, folio ٥٠.

**Articles in Periodicals**:

(1)author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

**Example:**

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

**Edited Books ( Conference Proceedings, dedicated books)**

1. author's name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

**Example:**

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā'il Al-'Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʽ Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Maʽrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān 'Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʽāfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**An International Refereed Research Journal**

**Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University**


**Price Per Issue:** **(JD** 3**)**

**Subscription:**

Subscriptions should be sent to:

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**
**Deanship of Scientific Research**
**Mu'tah Jordan**
**Karak- Jordan**

## Annual Subscription:

**Individuals:**

- Jordan : [JD 10] Per year
- Other Countries: [$30] Per year

**Institutions:**

- Jordan : [JD 20] Per year
- Other Countries: [$40] Per year

**Students:**

- [JD 5] Per Year

### Subscrber's Name & Address:

| | |
|---|---|
| *Name* | |
| *Address* | |
| *Job* | |

*Form:*

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

**Signature:** **Date:** / /200

# المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

**ثمن العدد:** (٣) دنانير

## قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة**
**الكرك - الأردن**

**قيمة الاشتراك السنوي:**

- **للافراد:**
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- **للمؤسسات:**
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- **للطلبة:** **(٥) دنانير سنوياً**

**اسم المشترك وعنوانه:**

| | |
|---|---|
| الاسم | |
| العنوان | |
| المهنة | |

**طريقة الدفع:** ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

**التوقيع :** **التاريخ :** / / ٢٠٠



المملكة الأردنية الهاشمية



جامعة مؤتة

المجلّة الأردنيّة في

# اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلّة علميّة عالميّة محكّمة

المجلد (٤) العدد (١) ذو الحجة ١٤٢٨هـ / كانون الثاني ٢٠٠٨م

ISSN 1026–3721

# المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن
وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (٩١) مؤتة - (٦١٧١٠) الأردن
هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)
فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

المجلّة الأردنيّة في

# اللُّغة العربيّة وآدابها

مجلّة علميّة عالميّة محكَمة

المجلد (٤) العدد (١) ذو الحجة ١٤٢٨هـ / كانون الثاني ٢٠٠٨م

بسم الله الرحمن الرحيم

**المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**مجلة علمية عالمية محكمة**

**تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية**

أ- **شروط النشر:**

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرص ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســــــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤)، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهر من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

ب- **تعليمات النشر:**

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: (١)، (٢)، (٣) ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

**الكتب المطبوعة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

**الكتب المخطوطة:**

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

**الدوريات:**

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص " "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

**وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:**

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص " "، واسم الكتاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودها في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية. وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:


**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**

**عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية**

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

**ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)**

**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**

**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

محتويات العدد

المجلد (٤) العدد (١) ذو الحجة ١٤٢٨هـ / كانون الثاني ٢٠٠٨م

البحوث باللغة العربية

# الالتزام في الرّواية العربية – بهاء طاهر نموذجاً

د. مها حسن يوسف القصراوي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٨/١٦ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٦/١١

ملخص

غائية الأدب؟ ما الأدب؟ لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ تساؤلات تُطرح للبحث في ظل متغيرات يعيشها الإنسان، وتلك التساؤلات تقودنا إلى البحث عن مفهوم الالتزام في الأدب وعلاقته بالحرية والمسئولية.

إن الأديب لا ينسلخ عن محيطه، وهو جزء لا يتجزأ من هذا الكون، وعليه أن يوحد ذاته الفردية مع الذات الجمعية في عملية تفاعل وانصهار، ولكن عليه أن يحافظ على مسافة ما في هذا التفاعل والانصهار، فلا يفقد ذاتيته مطلقاً.

لقد استطاع بهاء طاهر أن يكتب إنسانية الإنسان، وتجلى إبداعه في إثارة التساؤلات التي أدخلت المتلقي في فضاء النص الروائي، ومنحته فرصة الكشف والتأويل.

زخرت رواية "الحب في المنفى" بتساؤلات مختلفة الأبعاد، إذ تنفجر هذه الاستفهامات لتعبر عن أكثر من رؤيا جعلت المتلقي يبحث عن إجابة في كل فضاء روائي. وإذا كان بهاء طاهر ينهي الرواية باعتبارها نسقاً لغوياً، فإنه يفتح الفضاء النصي أمام القارئ ليبدأ الكتابة والبحث من جديد.

ومن يمعن النظر في رواية "الحب في المنفى" تتجلى له قدرة بهاء طاهر في مزج الواقع الخارجي بالواقع الروائي حد التماهي. فالنص لا يغرق في التجريب الفني فقط وإنما يشكل الروائي خطاباً فنياً موجهاً إلى المتلقي الذي يدخله في إطار النص للقراءة والمعرفة والبحث والتساؤل عبر الوصف والسرد والحوار والصور وغيرها من أدوات الخطاب اللغوي التي وظفها الكاتب في نصه.

**Abstract**

**Commitment in the Arabic Novel - Bahaa Taher as a Model**

**Dr. Maha Hasan Yousef Qasrawi**

What is the purpose of literature? What is Literature? Why do we write? For whom? All are questions that impose themselves for further research in the constantly changing life of the man.

Such questions guide us to contemplate the concept of "Commitment" in literature and its relation to freedom and accountability.

The writer seeks no isolation from his surrounding; rather he is an integral part of the whole universe where he brings himself into conformity with all in a context of interaction and fusion, maintaining simultaneously, his own peculiar entity.

Bahaa Taher was able to write the humanity of the human. His creativity lies it his ability to raise questions that motivate the reader to indulge himself, in the narrative in a journey of discovery and interpretation.

His novel "*Love in Exile*" also poses questions of various dimensions presenting different visions and encouraging the reader as well to look for answers in every fictional work he encounters.

---

* قسم اللغة العربية، جامعة العين للتكنولوجيا.

Bahaa Taher ends his novel as a text, but opens the door at the same time to invite his readers to get involved in the journey of discovery and research.

'T'hat who ponders over the novel "Love in Exile" can explicitly manifest Babaa Taber's ability in combining the external reality with the narrative one till they both unify. In this novel, the script not only founders in the artistic sampling, but the ~~ also forms an artistic oration addressing the receiver who is in turn incorporated in the text for reading, knowledge, research, and query. This is materialized through the description, the narration, the dialogue, the images, and many others of the linguistic speech tools utilized by the writer in his script.

**المقدمة**

ما يحدث اليوم من جرائم ترتكب ضد إنسانية الإنسان، تدفع المفكرين والمثقفين والأدباء للبحث والتساؤل عن رؤى فكرية ونقدية يمكن أن تضع تصوراً يبحث عن الإنسانية الضائعة.

لقد حاول بعض المفكرين والمثقفين والأدباء العرب زرع أجنة غربية في رحم عربي، ودفعوا هذا الرحم إلى مخاض مبكر، فكانت الولادة قيصرية والأجنة مشوهة، لأن الفكر ليس نبتة شيطانية يُولد في الفراغ وإنما يُولد من رحم الواقع، لذلك جاءت ثقافتنا المعاصرة مشوهة.

وفي خضم التشيؤ وسيطرة رأس المال والأرقام، وأمام جدلية الغياب والحضور للكثير من المفاهيم الفكرية والأدبية، حيث غياب الروح في حضور الجسد، وغياب الإنسان في حضور الأشياء، وغياب الذات الجماعية في حضور الذات الفردية، وغياب القيم والدين في حضور رأس المال، وغياب المضمون في حضور الشكل، وغياب الخصوصية في حضور العالمية، وغياب التراث في حضور الحداثة الغربية، وغياب الحرية في حضور الإرهاب السياسي.

في ظل هذا الجدل وانهيار الذات العربية التي تحتاج إلى إعادة تأهيل وترميم، بعد أن سُلبت إرادة الإنسان وشخصيته وحريته وقدرته على التفكير والقرار على مدار نصف قرن أو أكثر، ينفجر التساؤل: أين الفن والأدب في استكناه هذا الصراع الجدلي الذي أغرق الإنسان بصورة عامة والعربي بشكل خاص، حيث سيطرت مفاهيم دفعته إلى الانغماس في ذاتيته، تلك الذاتية فرضت عليه حالة من الاستكانة واللامبالاة، وحولته إلى مستهلك يبحث عن رأس المال بعد أن فقد قدرته على الإنتاج والعطاء والتضحية.

أين الأدب لإعادة تأهيل الذات كي تسترجع الغياب، لأن "الكلمات مسدسات عامرة بقذائفها، فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب قذائفه في مكنته الصمت، ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرمي إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مُغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوي"(١).

(١) سارتر، جان بول. **ما الأدب؟**، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٤، ص١٩.

إن أي حركة تحرر لا يمكن أن تكون بمعزل عن تفجير الحقيقة ومعرفة الإنسان لها، حتى يتم البناء وإعادة التأهيل في صراع الحياة. ويعد الأدب كونه نسقاً لغوياً يحمل رسالة ما أداة يمتلكها الإنسان، يمكن بواسطتها أن يفجر الحقيقة ويقود إلى المعرفة عبر أداة الاستفهام، إذ تتجلى المعرفة من خلال السؤال.

والخطاب الإلهي للإنسان حين دعاه إلى الإيمان والتوحيد ،كان خطاباً تساؤليا في قوله، "أفلا تفكرون" "أفلا تعقلون" "أفلا تتدبرون"، حيث السؤال كان مفتاحاً لتحريك النبض والعقل والقلب والروح والوجدان من أجل التوجه إلى رؤية الله.

- ١ -

غاية الأدب، ما الأدب؟ لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ تساؤلات تطرح للبحث في ظل متغيرات يعيشها الإنسان العربي، وتلك التساؤلات تقودنا للبحث عن مفهوم الالتزام في الأدب وعلاقته بالحرية والمسؤولية، حرية الأديب في التعبير عن ذاته، ومسئوليته تجاه الواقع والمجتمع الذي ينتمي إليه.

والسؤال لمن يكتب الأديب؟ يبحث عن علاقة النص الأدبي بالواقع والمتلقي.

الأديب لا ينسلخ عن محيطه، وهو جزء لا يتجزأ من هذا الكون، وعليه أن يوحد ذاته الفردية مع الذات الجمعية في عملية تفاعل وانصهار، ولكن عليه أن يحافظ على مسافة ما في هذا التفاعل والانصهار، فلا يفقد ذاتيته مطلقا، وإنما يرى الآخر من خلال ذاته، ويرى ذاته من خلال الآخر.

وحين يبدع الأديب نصاً أدبياً، فهو يصوغ نسقا لغويا وكلمات محملة بشيفرات يشكلها الأديب لخلق النص، وهذا التخلق النصي يحمل في جوهره مادة الحياة لوجودية النص واستمراريته، وللمتلقي، وبذلك يتشكل ثالوث (الأديب والنص والمتلقي)، وهذا الثالوث يقع في مركزه الالتزام. فالأديب شمعة ذاتية الإضاءة تنير الدهاليز المظلمة في ذوات الآخرين.

في ظل علاقة الأدب بالواقع والمتلقي، خضع مفهوم الالتزام لتحولات في الدلالة في المدارس الفكرية التي عبرت عن رؤيتها تجاه هذا المفهوم، حيث ارتبط بمجموعة من القضايا الفكرية والنقدية تدور في مجملها حول الكتابة، لمن تكون، ولماذا تكون، وغيرها من التساؤلات التي تبحث عن علاقة الأدب بالحياة والمجتمع.

وإذا كانت حركة الفن للفن قد ولدت في العالم الرأسمالي، فإن آرنست فيشر يراها حركة "احتجاج على الموقف النفعي الصارخ والاهتمامات العملية الكئيبة للرأسمالية. إنها نشأت من تصميم

الفنان على ألا ينتج سلعا، وذلك في عالم أصبح كل ما فيه سلعة للبيع"(١). ولكن أصحاب هذا المبدأ ينأون بالأدب عن محيطه، ويسقطون عنه "مسئوليته إزاء الإنسان والمجتمع وإزاء قضايا الحياة الكبرى ويزعمون أن طبيعة الفن تأبى الالتزام بشيء من ذلك"(٢). إذ يرون أن الأديب يكتب لأجل متعة جمالية تنأى عن المتعة الفكرية، وهم برؤيتهم يتجاهلون المجتمع، وينفون رسالة الفن والأدب.

أما الالتزام الذي أرادته الواقعية الاشتراكية، فهو ليس التزاما حرا ومسؤولا، وإنما هو إلزام الأديب بقضايا الحزب والطبقة الكادحة، حيث فرض الحزب على الأدباء نمطا أدبيا يخدم الآراء الحزبية ويهتم بالطبقات الفقيرة.

وقد عبر لينين بصورة مباشرة عن واجب الأدباء في خدمة الفكر الماركسي والاهتمام بالطبقات الفقيرة بقوله: "المهم ليس ما يعطيه الفن لبضع مئات من الناس، وحتى لبضعة آلاف من مجمل السكان الذين يعدون بالملايين، فإن الفن يخص الشعب ويجب أن يمد أعمق جذوره إلى أعمق أعماق الجماهير الكادحة الفقيرة، يجب أن يكون مفهوما لهذه الجماهير ومحبوبا منها، يجب أن يوحد إحساس هذه الجماهير وفكرها وإرادتها وأن يرفعها"(٣).

لقد تضاربت آراء الماركسيين حول مفهوم الالتزام، فإذا كان لينين يطلب بصورة مباشرة إلزام الأديب برؤية الحزب والطبقة الكادحة، فإن فيشر يمتلك رؤية مغايرة رغم إيمانه بالعلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع، فهو لا يلزم الأديب برؤية ما أو بآراء حزبية محددة "ليس معنى الالتزام أنه ينبغي على الفنان أن يتقبل ما يمليه عليه الذوق السائد، وأن يكتب أو يرسم أو يؤلف وفقا لمرسوم رقم كذا أو كذا ،وإنما تسليمه بأنه لا يعمل في فراغ، وانه في آخر الأمر ملتزم بالمجتمع"(٤).

آمن فيشر بجماهيرية الفن والأدب، ويرى أن انعزال الأديب عن الجماهير يضعه في عزلة، "لأن الفن الذي يتجاهل بصلف حاجات الجماهير، ويباهي بأنه لا يمكن أن تفهمه إلا النخبة المحدودة، هو الذي يفتح الأبواب على مصراعيها أمام السخافات التي تنتجها صناعة التسلية. فبقدر

---

(١) فيشر، ارنست. **ضرورة الفن**، ترجمة : أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، الطبعة الثانية، ١٩٨٦، ص٩٠.

(٢) مندور ، محمد. **الأدب وفنونه**، نهضة مصر، الطبعة الثانية، ص ١٥٥.

(٣) لينين، **في الثقافة والثورة الثقافية**. دار التقدم – موسكو – ١٩٦٨. ص٢٢٨.

(٤) فيشر، ارنست. **ضرورة الفن**، ص٢٧٦.

ما ينعزل الفنانون والكتاب عن المجتمع، بقدر ما ينصب على الجمهور من التفاهة وسقط المتاع"[١].

وإذ يؤمن فيشر بجماهيرية الفن، لكنه يدعو إلى ضرورة الغموض الشفيف في الفن والأدب، كي يمنح القارئ فرصة التأويل والمشاركة في البحث عن المعرفة ،"ليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الفني ويقروه منذ البداية، فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة"[٢].

الالتزام في الأدب ليس قيداً يكبل حرية الإبداع، وإنما يمتلك الأديب تلك الحرية في الكتابة، والكشف عن تجربته الفنية أمام القارئ بطريقته الخاصة التي يستفز فيها المتلقي ليشاركه التجربة، حيث يمنحه رؤية ما من خلال تجربته.

فالمبدع لا يوجه المتلقي بصورة قسرية، وإنما يشكل رؤى نصية تمنح ذاتها للمتلقي من خلال تساؤلات تدفعه للمشاركة في التجربة، ويتحول النص إلى خطاب مشترك يفقد خصوصيته ويصبح مشاعاً للتأويل. "إن الكاتب الملتزم يخشى من أن أدبا منشغلاً فقط بنفسه ومعزولاً عن العالم يفقد سبب وجوده ويكف على أن يكون ضرورياً. منذ ذاك، فإن (إنقاذ الأدب) بوساطة الالتزام يكمن في المراهنة عليه، وفي تأكيد أن له دوراً يضطلع به ويجب أن يكون له شأن في حياة الناس"[٣].

**فالالتزام هو حرية الأديب في ممارسة تجربته الإبداعية بلا رقابة على خياله ولا سلطة على لغته ولا توجيه لرؤيته، وإنما يمارس حريته الإبداعية في التشكيل والصياغة والتعبير عن الرؤية بما يمتلك من مشاعر وشفافية وإحساس بمسئوليته تجاه الآخر، " فالصورة الفنية تتميز عن الحقيقة الواقعية بمقدار ما يكون للأديب الخالق من قدرات على أن يخلق العالم من جديد في صورته الفنية"[٤].**

- ٢ -

ونتيجة لتشعب الفنون الأدبية وتشابك القضايا النقدية المرتبطة بغائية الأدب وعلاقته بالمجتمع، سوف يقتصر البحث على استجلاء مفهوم الالتزام في رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر.

(١) فيشر، ارنست. **ضرورة الفن**، ص١٣٢

(٢) **المصدر السابق**، ص٢٧٦.

(٣) برادة، محمد. وآخرون. **تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث**. دار الفكر، دمشق ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص ٢١٣.

(٤) مروة، حسين. **دراسات في الفكر والأدب**، دار الفارابي ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص ١٧.

إن الروائي يخلق عالماً يمور بالخيال والمتعة الروحية والفائدة، حيث الرواية نسق لغوي، تشبه في تكوينها العالم الواقعي من حيث الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والأشياء... هذه المكونات تشبه مكونات الواقع الموضوعي، ولكنها تختلف كونها مكونات لغوية وجدت في نص لغوي، يختلف في التشكيل والصياغة عن نص الواقع الخارجي، إذ يشخص الروائي عالمه الخيالي ليعبر عن رؤيته تجاه الكون والحياة والإنسان. "إن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الإنسان"[1].

يمتلك الروائي في تشكيل النص حرية مطلقة للتعبير والتشخيص عن هذا الواقع الفني الخيالي، إذ "ليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة. وما من شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر، ولكن يجب أن يمر به غير ملحوظ"[2].

فالروائي لا يبدع نصه من العدم، وإنما هو نطفة تخلقت في رحم الواقع الحياتي، هذا التخلق النصي الذي يبدعه الروائي، يولد في النور ليراه الآخر ويتلمسه ويتلقاه. من هنا تتجلى مسؤولية الكاتب بعد ولادة النص أمام ذاته وأمام ذوات الآخرين.

لقد منح الروائي جنيناً مكتملاً كي ينمو ويترعرع في أحضان المتلقي الذي يمارس مسئوليته في تلقي النص وتأويله وسبر أغواره. فالروائي يمتلك خصوصية ذاتية في تشكيل النص وصياغة تجربته، وهذه الخصوصية لا تتعارض مع الذات الجمعية، إذ يفقد المبدع ملكيته الخاصة للنص ويشاركه القارئ في الملكية بعد نشر النص. ويتحول النص ليكون ملكية عامة في القراءة والتأويل، بل لعل القارئ الذكي يستبطن قضايا معرفية وجمالية لم يدركها الكاتب أثناء عملية الكتابة، لأن الخيال يمارس دوره في عملية التخلق النصي.

وإذا كان الفن للفن أي الكاتب يكتب لنفسه، فما معنى أن تنشر الرواية، ويمتلكها القارئ، وتصبح له حقوق وعليه واجبات تجاه هذه الولادة الجديدة بجسدها وروحها وعقلها ووجدانها. فالكاتب والقارئ يشتركان في عالم من المعرفة، "وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذي ينفث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته، وعلى أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص به"[3].

الرواية خطاب، أحد طرفيه الكاتب، والطرف الآخر هو المتلقي، وبينهما رسالة نصية

(١) سارتر، جان بول. ما الأدب؟، ص ٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص٢١.

(٣) المصدر السابق، ص٨٦.

محملة برؤيا ما، حيث يمارس الروائي حريته في الكتابة ويمارس القارئ حريته في القراءة، وكلاهما يحمل مسؤولية تجاه الآخر، هذه المسؤولية التزم بها الروائي بمحض إرادته، ومارس حريته المطلقة في التشكيل والتعبير عن رؤى تكونت وتبلورت في خضم الصراع الواقعي والتاريخي الذي يعيشه الإنسان.

ولتفجير الحقيقة والكشف عن الصراع الواقعي، يطرح الروائي تساؤلات تقود إلى المعرفة، فالمبدع لا يلزم أحداً أو يملي رؤيته الفكرية، وإنما يتجلى الإبداع حين تختفي الرؤى في ثنايا التشكيل والصياغة، ويتلمسها القارئ، ويبحث عن المعرفة وسط السؤال واستخفاء الأفكار.

والتساؤلات المطروحة: أين هو الروائي العربي من جدل الغياب والحضور، وأين هو في ظل انهيار الذات العربية المسلوبة، هل يُكتب الأدب من أجل الأدب أو يُكتب الأدب من أجل الإنسان والمعرفة والحقيقة، أو لعل الأدب يكتب من أجل الماضي والحاضر والمستقبل، ولماذا لا يكتب الأدب من أجل كل ما سبق ؟ فهل الحقيقة والمعرفة في الرواية تشبه المعرفة والحقيقة في الفلسفة، وهل المتعة الروحية والجمالية في الموسيقى تشبه المتعة والجمال في الرواية؟

يعبر عبد الرحمن منيف عن فهمه للرواية بقوله، "الرواية كما أفهمها وكما أكتبها، أداة جميلة للمعرفة والمتعة. إنها تجعلنا أكثر إدراكا وأكثر إحساسا بكل ما حولنا، وقد تقول لنا في السياق أشياء عديدة يجدر بنا معرفتها وتذكرها"(١).

الرواية فن يجمع الفنون، لذلك ستظل في شكلها عملا غير مكتمل الإنجاز، لا يتم اكتمال النص ونموه إلا حين يرى النور ويصرخ صرخة الطفل الوليد ليعلن بداية الحياة ولقاء العالم والآخر.

- ٣ -

يتناول البحث رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر، للوقوف على مفهوم الالتزام وماهيته في النص الروائي.

لقد استطاع الكاتب أن يكون شمعة ذاتية الإضاءة حيث انصهرت ذاته من الذات الجمعية. "إن الإبداع الأدبي لا يتم في برج عاجي، ولا بناء على قرارات ذاتية ولكنه نتيجة لتفاعل وعي الكاتب مع الواقع المحيط به وتأثره بذلك الواقع. وبما أن هذا الواقع في حالة تغير مستمر، فإن

---

(١) منيف، عبد الرحمن. **الكاتب والمنفى**، دار الفكر الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص ٤٢.

الشيء نفسه يصدق على الأدب"[١].

لا ينسلخ بهاء طاهر في أعماله الروائية عن واقعه، وإنما يغوص فيه حد التماهي، فيجسد هذا الواقع ويشخصه، ورغم غربته المكانية لم تبتعد روحه وقلمه عن المجتمع العربي، وإنما ظل الغائب الحاضر. فهل استطاع أن يكتب إنسانية الإنسان وخبرته الحية ورؤيته للواقع والمستقبل؟ وهل حافظ على مسافة ذاتية في تفاعله مع الواقع ؟

تعد رواية "الحب في المنفى" عملاً متعدد المحاور والأبعاد، يحتاج إلى التفكيك للوقوف على تفاصيل مكوناته التي عملت على تشكيل أبعاد النص.

يعد الراوي بطل الرواية نموذجا للمثقف العربي الذي عاش الزمن الناصري وحلم القومية العربية، وشهد انهيار هذا الحلم بانهيار الرجل الذي سعى لتحقيقه.

فماذا كان مصير من آمن به وتشرب أفكاره ورؤيته، وأين انتهى به المطاف في ظل معطيات الزمن الحديث بكل مرارته وانهزامه وتناقضاته؟

يستهل الراوي حكايته بجملة تجسد عجزه وخوفه في زمن انهارت فيه القيم وحوصر الحب، ولم يعد هناك أي مكان لإنسانية الإنسان في حضور رأس المال وسيطرة شريعة الغاب.

ويعبر الراوي في هذه الجملة عن حبه واشتهائه لبريجيت بقوله "اشتهيتها اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم"[٢].

هو القاهري ابن الخمسين، طردته مدينته للغربة في بلاد بعيدة، وهي الأجنبية الشابة الجميلة التي لفظتها مدينتها إلى إحدى المدن الأوروبية، وكان لقاؤهم اشتهاء واشتعالا، كل منهما وجد في الآخر ضالته في بلاد المنفى والغربة.

يسافر الراوي إلى إحدى المدن الأوروبية كمراسل صحفي لجريدة مصرية، حيث كان مرشحا ليكون رئيس التحرير في زمن عبد الناصر، ويموت الزعيم تنقلب الدنيا وتتبدل الأحوال، ويرفض البطل أن يكون بوقا لزمن السادات، ونظرا لأهمية الرجل يبعث إلى الخارج حتى يتخلصوا من وجوده في البلد.

لم تكن خسارة الراوي بعد وفاة عبد الناصر تقتصر على عمله، وإنما انهارت حياته الزوجية مع المرأة التي آمنت معه بالحلم الناصري والقومية العربية، وكما تبدلت أحوال الناس والبلاد تبدل حال منار زوجته، واختارت الانفصال عنه لأنه لم يكن قادرا على الانسجام مع الزمن

(١) طاهر، بهاء. **خالتي صفية والدير**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص ٣٠.
(٢) طاهر، بهاء. **الحب في المنفى**، دار الهلال، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص ٥.

الجديد، وكلاهما أصيب بخيبة أمل وانتكاسة وهما يريان أحلامهما تنهار على المستوى الذاتي والجمعي، "وأدرك الآن -أدرك بصفاء كامل- أن تشبثي بحلم عبد الناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذي عشت مقتنعا به، بل كان أيضا تشبثا بحلمي الشخصي. بأيام النجاح والمجد والوصول"(١).

في المنفى يعيش الراوي حالة اغتراب دفعته للتساؤل والبحث عن أسباب ما حدث له، ولماذا آلت الحياة به إلى هذه المدينة البعيدة عن وطنه، وهو من آمن بالفكر الناصري.

لم تكن الخسارات تتوالى على المستوى الذاتي، وإنما يشهد الراوي انهيارات على المستوى الجمعي، حيث يوثق ما حدث في اجتياح إسرائيل عام ١٩٨٢ وحصار بيروت وحرب المخيمات ومذبحة صبرا وشاتيلا، ويقول لنفسه "غدا في الصباح سيتغير كل شيء، لا يمكن أن يستمر هذا إن كانت إسرائيل قد فعلت هذا لأن سفيرا، فردا،قد أصيب، فلابد أن بركانا من الغضب سينفجر عندنا ونحن نرى ونسمع عن مئات يموتون كل يوم. لا يمكن أن تكون النخوة قد ضاعت إلى الأبد. هي دماء على كل حال تلك التي تجري في عروقنا وليست جليدا وسينفجر الغضب قبل الصباح!"(٢).

لم ينفجر الغضب، ولا شيء حدث. الفلسطيني يقتل بدم بارد في زمن انهارت فيه القيم والأخلاق والمبادئ، وخليل حاوي الشاعر العربي يعلن احتجاجه وعجزه منتحرا، والراوي لا يملك في منفاه وهو العاجز عن فعل شيء سوى مناجاة صورة عبد الناصر التي مازال يحملها معه في هذه المدينة البعيدة، "قفزت من الفراش وخرجت مرة أخرى إلى الصالة ووقفت أمام عبد الناصر. سألته لماذا يعيش غسان محمود ويموت خليل حاوي؟..لماذا يموت من صدقك وصدق الرؤيا؟.. كان قد رآنا -كما قلت أنت- نغتسل الصبح في النيل وفي الأردن وفي الفرات. فلماذا كذبت عليه؟.. لماذا ربيت في حجرك من خانوك وخانونا؟..من باعوك وباعونا؟.. لماذا لم يبق غير غسان محمود؟.. لا تدافع عن نفسك ولا تجادلني، فهاهو خليل حاوي قد انتحر! ثم ماذا تريد أن تقول ؟..إننا كان يمكن أن نفعل شيئا ؟.. كيف وخليل حاوي لم يكن يملك شيئا غير ضلوعه، تلك التي مدها جسرا وطيدا من كهوف الشرق من مستنقع الشرق إلى الشرق الجديد؟ أي شرق جديد ولم يعد هناك شيء غير الكهوف والمستنقع وغسان محمود؟... كيف كنت تريده ألا يطلق الرصاص على رأسه ؟.. سلاحه لم يكن يصلح لشيء غيرها، فما رأيك؟.."(٣).

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ٢٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٦.

زخرت رواية "الحب في المنفى" بتساؤلات مختلفة الأبعاد، إذ تتفجر هذه الاستفهامات لتعبر عن أكثر من رؤيا ومعنى. ويعد المقطع السابق من أكثر المقاطع عمقا في إثارة السؤال والجدل، وإدخال المتلقي في دائرة النص للتفكير والبحث.

يكشف الراوي عن أسباب انهيار الفكر الناصري وحلم القومية العربية، هذا الفكر الذي سقط وانهار بموت صاحبه، وهنا إشارة إلى قضية التأسيس الفكري والتأصيل، فحين قامت الثورة، لم تسع إلى تأسيس الإنسان العربي فكريا وثقافيا، ومع غياب الوعي والديمقراطية تسلق أشخاص ووصلوا إلى مناصب، فكانوا الدود الذي نخر الجسد والروح ببطء، لذلك لم تبن الثورة الإنسان، وإنما ظلت ترمم دون إصلاح جذري وبناء قاعدة جماهيرية واعية تمتلك حق التفكير والقرار، فالبيت المشروخ لا يمكن ترميمه وإنما يحتاج إلى تأسيس جديد كي لا ينهار، وهذا ما أشار إليه بهاء طاهر في روايته "خالتي صفية والدير".

إن غياب التأسيس الفكري في المجتمع يقود إلى أن تفقد الأفكار ماهيتها وتنهار مع أول عاصفة، وتتحول الأفكار إلى ردود فعل لا تقوم على تأسيس وتأصيل. لذلك ما نشهده اليوم من انهيار وتدمير في المجتمع العربي جاء نتيجة طبيعية أفرزها غياب التأسيس الفكري والثقافي.

وفي غياب القاعدة الفكرية تسيطر الرؤيا الضبابية على شخصية يوسف في الرواية، وهو الطالب في كلية الإعلام في الماضي. لقد كان متميزا في دراسته، ويحمل الأفكار الناصرية، وفي زمن السادات شارك في المظاهرات متمردا، فحكم عليه بالسجن، وهرب إلى إحدى المدن الأوروبية حيث تزوج امرأة تكبره بسنوات، وعمل في المطعم الذي تمتلكه.

لقد فقد يوسف دراسته وأصبح لاجئا، يمارس مهنة من أجل لقمة العيش والحياة. وفي لقائه مع الراوي، ينبش الجرح ويثير القضية بقوله "نحن قرأنا لكم وتعلمنا منكم ونحن صغار. ولكن لما وقعت الفأس في الرأس وبحثنا عنكم لم نجدكم. أوجعتني كلمته فقلت بلهجة الدفاع عن النفس: ماذا كنا نستطيع أن نفعل ؟..."(١).

ضاع يوسف وهو أحد تلامذة الراوي ودخل في زمن التيه، وهذا الضياع كان نتيجة حتمية لفقدان التأسيس وغياب الوعي والرأي الحر.

لم تكن الرؤيا ضبابية في حياة يوسف وحده، وإنما هذه الضبابية لها جذورها في حياة الراوي وهو من يعتبر نفسه من أبناء الثورة الذين آمنوا بها، فالأستاذ لم يورث لتلميذه سوى

---

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ١٦١.

الضياع والتيه وعدم وضوح الرؤيا.

وإذا كان الراوي ويوسف هما الماضي والحاضر ،فإن خالد ابن الراوي يجسد المستقبل، حيث تحولت رؤيته وأفكاره في غياب الأب رمز التأسيس الذي سافر، وابنه ما زال صغير السن يحتاج إلى الرعاية والتوجيه.

رفض خالد ابن العشرين ربيعا المشاركة في مسابقة الشطرنج لأنها حرام، ويفرض على أخته عدم مشاهدة التلفاز لأنه حرام، ويحاول أن يتدخل في حياة أبيه حين يطلب منه أن يعود إلى البيت ويتهمه بالخطأ. يثور الأب على ابنه، وفي خضم ثورته يتساءل "هل ستقول لي مثل يوسف ولكني عندما بحثت عنك لم أجدك ؟.. لا ألوم نفسي هنا أبدا. أنت الذي اخترت. كنت ناضجا واخترت"(١).

والسؤال المطروح: هل بلغ خالد مرحلة النضج الفكري ليمارس عملية الاختيار، وهو مَنْ يعيش في ظل غياب الأب عن البيت بعد حالة انفصال وطلاق؟ وكيف يمكن للإنسان أن يمارس حرية فكرية وقد سلب منه حقه في الوجود والتفكير والحوار.

إن الاختيار لا يمكن أن يتم في وجود رؤية ضبابية، ولا يمكن ممارسته إلا في أجواء صحية، توفر للإنسان قدرة على التفكير واتخاذ القرار دون تدخل أية جهة خارجية تدفعه باتجاه ما.

وإذا تخلى الراوي عن يوسف وجعله معلقا غير قادر على فهم الأشياء من حوله، فدخل مرحلة التيه والبحث عن الذات في المدن البعيدة، فقد لعب دورا في تحول ابنه خالد حين تركه دون أسس ورؤى واضحة المعالم في بلده، ثم أعطاه حرية الاختيار في زمن يصادر الحرية ويقتلها. لقد انضم خالد دون وعي وإدراك إلى الجماعات المتشددة التي تربت في زمن السادات، وكان ظهورهم لأغراض سياسية.

يناجي الراوي ابنه بعد مكالمة هاتفية، تركته مرتجفا يشعر بالمرارة والأسى لهذا التحول المفاجئ، وهو البعيد في المنفى، "أعرف أنك منذ مدة كففت عن أن تقرأ ماكبث أو غيرها. لم تعد تقرأ غير الكتب التي تثبت لك أنك على حق وأن كل الآخرين على خطأ. ولكن احذر يا خالد !..احذر لأن كل الشرور التي عرفتها في الدنيا خرجت من هذا الكهف المعتم. تبدأ فكرة وتنتهي شرا: أنا على حق ورأيي هو الأفضل. أنا الأفضل إذن فالآخرون على ضلال. أنا الأفضل لأني شعب الله المختار والآخرون أغيار"(٢).

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ١٩٠.
(٢) المصدر السابق، ص ١٩١.

لم يكد الراوي يشفى من الجلطة القلبية التي أصابته وهو يشاهد مجازر صبرا وشاتيلا في التلفاز حتى ظهر الأمير حامد في حياته، وهو أحد أمراء العرب، يدعي أنه ناصري وقومي، وأنه يريد تأسيس جريدة تجمع الأقلام الحرة، فكان يوسف الذي يبحث عن مخرج لحياته ويسعى لتحقيق طموحه الصحفي، الواسطة التي جمعت بين الراوي والأمير.

يكتشف الراوي بحسه الصحفي أن هذا الأمير يرتبط بعلاقات اقتصادية مع إسحاق دافيديان وهو رأسمالي يهودي صهيوني، يدعم دولة إسرائيل، ويدير رأس المال الذي يملكه في إحدى الدول الأوروبية.

لقد دفع هذا الاكتشاف الراوي إلى قول الحقيقة ليوسف ،"الأمير شريك دافيديان. . إذن لو عملنا مع الأمير فكأننا نعمل مع دافيديان... ودافيديان دفع التبرع لإسرائيل"(١).

لم يملك يوسف أمام هذه الحقيقة سوى الانزواء والتخلي عن الراوي وإبلاغ الأمير، فيثور ويقرر ملاحقة الراوي، وكانت النتيجة فصله من عمله كمراسل صحفي، إذ يصله قرار الفصل من القاهرة، وهنا إشارة إلى الأخطبوط الصهيوني المتشعب الممتد عبر المدن.

ولم يكتف الأمير بهذا، وإنما يطارد بريجيت المرأة التي ترتبط مع الراوي بحالة حب وهدوء نفسي، فتطرد من عملها، وتقرر التخلي عن هذه المدينة والعودة إلى بلدها، والانفصال عن الراوي.

لم تقتصر الخسارات على فقدان الزوجة والأبناء والوطن ،وإنما استمرت في المنفى حيث خسر الراوي وظيفته، وأصيب بجلطة قلبية أفقدته صحته، وترحل بريجيت المرأة التي أعطته الحب والحنان في زمن فقد الحب وسيطر عليه القتل والمذابح والدمار.

ترحل بريجيت، ويذهب الراوي إلى قصر الأمير حامد، لأنه يعتقد أن هناك حسابا أخيرا يجب أن يصفيه مع هذا الأمير الذي يرفض رؤيته، ولم يستقبله سوى نباح الكلاب "هاهو الأمر إذن. لا شيء غير نباح الكلاب. لن تصفي حسابك مع الأمير، لن تصفي الحساب مع الكلاب. لن تصفيه مع الحجّاب. نعم يا صديقي أفهم أن يردني الحجّاب ولكن ماذا عن الكلاب؟ لن تصفي مع العالم أي حساب. كل شيء ينتهي. أنت وبريجيت. أنت وإبراهيم وبريجيت ...... ويوسف. أنت وخالد ومنار. كل شيء ينتهي. فماذا تنتظر؟ لماذا لم تطع بريجيت عندما حانت اللحظة؟ أن تكونا معا إلى الأبد بعيدا عن العالم، بعيدا عن الأمير، بعيدا عن الحرب التي لا تستطيع أن توقفها، عن

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ١٧٣.

الدماء التي لم ترقها ولكنك تغوص فيها. لماذا لم تواتك الشجاعة؟.. لماذا لم تكن مستعدا.."[١].

يلهث القارئ في ظل هذه التساؤلات، يبحث عن جواب في هذه الدائرة التي انفتحت بصعود الجبل لتصفية الحساب الأخير، ولكن الراوي يفقد الطريق أثناء عودته وهو من فقده منذ زمن طويل، حيث الضباب "ستار يحجب كل شيء. ستار من نقط ندية متمنمة تتموج ومن خلفها تترجرج القصور والأشجار"[٢]. وتحول الصعود إلى هبوط حيث انزلق الراوي إلى البحر هابطا، "لم أكن متعبا. كنت أنزلق في بحر هادئ.. تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب. وقلت لنفسي: أهذه هي النهاية؟ ما أجملها ! وكان الصوت يأتي من بعيد. كان الصوت يكرر يا سيدا!... يا سيدا!.. ولكنه راح يخفت وراح صوت الناي يعلو. وكانت الموجة تحملني بعيدا. تترجرج في بطئ وتهدهدني... والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة"[٣].

يلتقط القارئ أنفاسه ويتساءل: هل هزم البطل؟ ولماذا الموت في زمن أصبح الموت مجانا؟ ينتهي النص بالسؤال: أهذه هي النهاية؟ ما أجملها! فكيف يمكن للموت أن يكون جميلا فيه السلام والسكينة؟ يتجلى إبداع بهاء طاهر في التعبير عن التزامه تجاه الكثير من القضايا والمحاور في هذا النص، ولكن كعادته في نصوصه الروائية ،فهو لا يغلق النص في النهاية، ولكن يفتحه على مصراعيه، ويدخل القارئ في فلك النص ليكمل ما انتهى إليه بوضع تساؤلات جديدة، تبحث عن إجابات وتكشف عن طريق يزيل ضبابية المواقف.

لقد توالت الخسارات في أزمنة الراوي على المستوى الذاتي، وفقد جسده المريض، ولكن على مستوى الذات الجمعية، تحول موته في الرواية ليكون منارة البحر تضيء الدرب أمام الآخرين في الزمن الضبابي الذي تنعدم فيه الرؤيا. لقد كان الراوي أمام خيارين كلاهما مر: الخيار الأول، أن ينغمس في الحاضر ويقبل شروط الأمير ويصبح من أذنابه، فيسقط كما سقط يوسف. والخيار الآخر، أن يتشبث بحلمه في الحرية والقومية في مواجهة واقع عربي مرير، يتسم بالذل والهزيمة والمذابح وفقدان الرؤية. في هذا الزمن الذي يراق فيه الدم العربي بدم بارد، ويفقد الإنسان العربي قدرته على مواجهة الحاضر في غياب التأسيس الفكري الجمعي، يبقى الحلم الذي لا يمكن لأحد أن يصادره في ظل مصادرة الجسد، إذ يتحول موت الجسد إلى احتجاج وتحد، لأن الروح ما زالت تؤمن بالحلم والمستقبل، فتصبح أجساد الشهداء منارات تنير الدرب في طريق

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ٢٥٣.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٥٣.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٥٤.

الأجيال، لأن الحلم لا يمكن تحقيقه دون تضحيات جسدية ومادية.

لم يهزم الراوي، ولم يسقط أخلاقيا وسياسيا، وإنما يقرر أن يضع صورة عبد الناصر في إطار جديد بعد أن تهشمت، حين سقطت معه أثناء إصابته بالجلطة القلبية، ويصمم أن يكتب مقالات للصحف العربية والأجنبية، يكشف فيها جرائم الصهيونية في حصار بيروت والمخيمات. وتعد معركته مع الأمير حامد هي الأكثر جدلا وعنفا بين حاضر مهترئ وماضٍ امتلأ بالحلم.

لقد كان الراوي رهين الحصار النفسي، لكنه تمرد وقاوم رغم ضعفه الجسدي، وحين فقد القدرة الجسدية على المقاومة كان الموت مصيره، وموته يعد انتصارا في زمن المجازر والحروب، إذ تولد الحياة من رحم الموت، "لقد كان التشبث بالحلم أجدى وأشرف من التردي في شراك الضعف والمذلة والهوان"[(١)].

عاش الراوي من أجل حلمه وحلم الآخرين، فلن يتخلى عنه بسهولة، لذلك تحول جسده إلى شعلة، وجاء موته انفجارا في وجه الظلم والطغيان ورأس المال، ونعمت روحه بالسلام والسكينة.

لم يجسد الكاتب في روايته واقع الإنسان العربي فقط، وإنما أراد التعبير عن ظلم الإنسان وقهره في ظل الحضارة المادية الحديثة التي تستبيح إنسانية الإنسان، فلا مكان للمبادئ والأفكار والحريات في زمن سيادة رأس المال، فهو زمن الأمير حامد وزمن التاجر اليهودي. وقد أبدع بهاء طاهر في تجسيد هذا الصراع من خلال شخصيتين ،هما بريجيت وبرنار.

أما بريجيت فهي المرأة التي عشقها الراوي في منفاه وتمنى أن تبقى معه، لقد هجرت مدينتها بعد تجربة مريرة مع الظلم والتفرقة العنصرية، حيث تزوجت من زميلها الأفريقي الأسود في الجامعة، فكان هذا الزواج نقمة دفع أهل المدينة إلى نبذها والسخرية منها ومن زوجها الأسود.

انتهى هذا الزواج حين هجم عليهما شباب المدينة، وكانت النتيجة أن فقدت جنينها وزوجها الذي أدمن الخمر وفصل من الجامعة.

إن هذه المدن الأوروبية التي تدعي الحرية والديمقراطية، ما زالت تمارس أبشع أنواع الظلم والتفرقة العنصرية رغم تحضرها: لقد دمر هذا التحضر أسرة وقتل جنينا بدم بارد، مما دفع بريجيت إلى الهرب من مدينتها للبحث عن ملاذ آمن يحميها.

تكتشف بريجيت أن الظلم لن يموت، وأن الصراع ما زال مستمرا أينما ذهبت، إذ تطرد من عملها لأنها ترتبط مع الراوي بعلاقة ما، فأوعز الأمير حامد إلى مديرها بفصلها.

(١) أبو رقيعة، فتحي. **تفكيك الرواية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٦٨.

ترحل بريجيت، وتعود إلى وطنها لتعيش مع أبيها، بعد يأسها من استمرارية العلاقة مع الراوي الذي رفض طفلا يكون ثمرة حبهما، "رحنا نثرثر ونحاول أن ننسى ذلك الطفل الذي ولد لحظة واحدة عشق فيها الأشجار ثم مات على طرف سؤال. ولكننا نعرف أنه هناك يخايلها ويخايلني. يعذبها بالندم لأنها أحبته ويعذبني لأني وأدته من قبل أن يكون"(١).

لقد كانت بريجيت امرأة الحاضر، وهي الندى التي ترطب غياب منار امرأة الماضي "لماذا شحبت صورة منار وأصبح وجه بريجيت هو الذي يلازمني في ليالي الأرق؟"(٢). هو يؤمن أن علاقته مع بريجيت ليست سوى اختلاس لحظات جميلة من زمن سوف ينتهي ويتبدد الندى، إذ يراها الملاذ والملجأ في زمن المنفى والعجز وغياب الحلم والماضي.

يفقد الحاضر استمراريته لأن الرؤيا ضبابية، فالراوي لم يكن مستعدا لأن يؤسس حاضرا لا جذور له، سيقوده إلى الوحدة والابتعاد عن الحياة والعالم من حوله.

يتجلى الحب محورا أساسيا في تشكيل بنية النص، وهذا التماهي بين المرأة والزمن في حياة الراوي يجسد أهمية وجودها وأثرها، فالراوي يفشل في تجربته الماضية مع منار في بلده، وتنتهي التجربة الثانية مع بريجيت في المنفى. لقد انهزم الحب في ظل متغيرات جديدة، فسياسة الانفتاح في زمن السادات، وسيادة رأس المال، وانهيار الحلم كانت أسبابا في هزيمة تجربة الماضي، كما كانت سياسة الأمير الرأسمالية وعلاقاته المشبوهة سببا في هزيمة تجربة الحاضر في المنفى.

لم يعد للحب مكانة في زمن يدمر إنسانية الإنسان، ويسيطر رأس المال والقوة على حياة الإنسان المعاصر في غياب الدين والقيم والحرية.

ومن يتأمل شخصية برنار الصحفي الأوروبي ابن المدينة ذاتها التي يعيش فيها الراوي، يتجلى له غياب الديمقراطية في مجتمعات تتغلغل فيها الصهيونية، كأنها أخطبوط يمتد بأذرعه في كل زاوية واتجاه، ويسيطر على حرية الرأي في تلك المجتمعات التي تدعي الحرية.

لم يتوان برنار في نشر مقالات صحفية وصور تدين جرائم إسرائيل الوحشية، وقد شارك في مظاهرة ضد الإرهاب الصهيوني الذي يقتل العربي بدم بارد. وكانت هذه المقالات سببا في تهديده وإثارة الرعب في حياته، ومهاجمته في الصحافة والإعلام، لأنه جسد رؤية تجاه الظلم والطغيان. فالصهيونية كما يراها برنار لا تهدد العرب وحدهم، ولكنها تهدد الغرب وتحاول التغلغل

---

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ١٨٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٧.

في كل مجالات الحياة، وهي تخطط لهذا العالم، "هم يريدون أن تموت الحكاية بالصمت كما ماتت جرائم أخرى. يريدون أن تموت الذاكرة ويموت الغضب ليستمر اللعب في الخفاء"(١).

أين ذهبت الحقيقة التي يسعى الصحفي الحر من أجلها. وفي حوار بين الراوي وبرنار، يكشفان عن خيبتهما وهما يريان الحقيقة تضيع في المجتمعات التي تدعي الحرية، يقول برنار "قلت لنفسي قد يساعد في شيء أن تقول الحقيقة، قد يتعلم الناس وقد يفهمون ثم سكت لحظة وقال: تعال! قل الحقيقة!... ثم اندفع يقول في شيء من الغضب – لن يمنعك أحد، فنحن بلد حر!... ولكن انتظر ما يجري لك!... ستظل طول عمرك من "التقدم" إلى "التقدم"!... من صحيفة صغيرة إلى صحيفة أصغر، سيتحملونك ويشفقون عليك.. ثم لوح بإصبعه في وجهي منبها - على ألا تتجاوز حدك مع ذلك!... يجب أن تعلم أين تقف. قلت في حزن: إذن فهذا الحال في الدنيا كلها!"(٢).

يشير الحوار السابق إلى أشكال العنف التي تمارس ضد حرية الرأي، فإذا كانت الأنظمة العربية تمارس القمع بكل صوره الجسدية والنفسية لاغتيال الحقيقة، فإن الأنظمة في الغرب تمارس قمعا نفسيا ضد من يبحث عن الحقيقة التي تعري الوجه البشع لإسرائيل، ويظل سقف الحرية مرتهنا بمصالحها.

ومن أبرز محاور النص، تتجلى الطفولة كونها محورا أساسيا في تشكيل ملامح الشخصية، وهذه المرحلة من الزمن، تظل في حالة انبعاث دائم في الحاضر رغم مرور الزمن وتعاقب السنين.

تتحرك الشخصيات الروائية في حاضرها السردي، وقد سيطر عليها هاجس الطفولة المأزومة التي عانت من الفقر والقهر والظلم، "إن الشقاء ندبة في الروح، إن بدأت في الطفولة فهي تستمر العمر كله، وأفهم أنه لا توجد ندبة تشبه أخرى. ولكني أسأل نفسي أيضا - حتى وإن لم تتشابه تلك الندوب، أليس ذلك الشيء المحفور في أنفسنا علامة يتعرف بها بعضنا على البعض؟.. ألا نتشابه نحن أيضا؟"(٣).

يعيش الراوي صراعا مستمرا مع الطفل الذي يعشش في ذاكرته، ومازال يطارده في حاضره ويتساءل، "ما علاقة هذا الأفندي الجالس على المقهى المطل على النهر والجبل الأوروبي الأخضر بذلك الطفل الفقير الجائع الذي كان يمشي ساعتين كل يوم بحذاء ممزق، يمشي في التراب وفي الطين وفي الحر وفي البرد لكي يذهب إلى المدرسة وهو يحلم طول الطريق بالجنة لأن فيها

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ٢٢٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٠٤.
(٣) المصدر السابق، ص ٦٥.

الكثير جدا من الأكل... وما معنى أن أستمر في هذه الحياة الكئيبة؟.. من أكون.. ولم لا أنــزل الآن في جوف النهر... لو أني فقط أتلاشى!"[١].

يتساءل الراوي عن جدوى استمرارية حياته في الزمن الحاضر، وقد أيقن أن الحياة كئيبــة بعد انهيار الأحلام العظيمة التي تجلت من أجل الفقراء. فيحاور الطفل القابع في ذاته باحثا عن حلم آمن به من أجل ذلك الطفل الغائر في أعماق الماضي، هذه الندبة التي استمرت العمر كله، ولم يــتم الشفاء منها إلا عندما كان الرئيس عبد الناصر أحد أبناء الشعب، في ذلك الزمن كان الراوي يفخــر بأبيه فرّاش المدرسة الذي قتر على نفسه من أجل أن يتعلم ابنه في الجامعة " ولكن هل شفت تلــك الخطب الكبيرة الجروح الأولى؟ هل أزالت المهانة؟... ربما... عندما كان الرئيس واحداً منا، نحــن أبناء الفقراء، وعندما انحاز إلينا. عند لم يكن الفقر عارا"[٢].

ولكن عاد شعوره بالعار حين سقط الحلم وانتهى زمنه ليحل مكانه الزمن الجديد، "ولكن ألم أشعر بالعار القديم نفسه عندما كان عليّ أن أملأ (كشف الأسرة) وأن أذكر مهنة الأب والجــد يــوم فكر خالد بعد الثانوية العامة أن يدخل الكلية الحربية"[٣].

انهارت الأفكار والأحلام، وغرق المجتمع العربي في مفارقات وتناقضات أفقدت الإنــسان القدرة على الفهم. لقد انتهت المصالحة بين الراوي والطفل التي تمت زمن عبــد الناصــر، وهــذا الانسجام المؤقت سرعان ما تحول إلى خصام وندبة في الروح يبحث لها عن دواء "من أكثــر مــن خمسين سنة أحاول أن أفهم، حاول الطفل وحاول الرجل ورجع الطفل ومــات الرجــل وكلــه دون فائدة. مائة سنة لا تكفي"[٤].

يعيش الراوي حالة تساؤل مستمرة، إذ يشعر بالمرارة والغربة فــي حاضــر أفقــده الحلــم والزوجة والأبناء، ولم يبق أمامه لكي يفهم سوى البحث في الماضي البعيد حيث الطفولة المريــرة. ومع بدء السرد يحاول عقد مصالحة مع الطفل المهان الذي يطفو دائما على سطح الحاضــر، لعلــه يستطيع أن يفهم ما يحدث له. "ما الذي ذكرني الآن بهذا الطفل ؟.. ما الذي فتح كل هذه الجــروح؟ أم أنها مفتوحة دائما وكل ما في الأمر أنني أتلهى عنها في بعض الأحيان؟.. وماذا عن هذا الجــرح الآخر الذي لا ينسى أبدا ولا يفلح أي شيء في أن يلهيني عنه: إنني أنا أيضا صنعت شقاء لطفلــين

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ٤٣.
(٢) المصدر السابق، ص ٦٧.
(٣) المصدر السابق، ص ٦٧.
(٤) المصدر السابق، ص ٢٥٣.

هما كل عالمي، أو كانا كل عالمي؟.. بم ينفع في هذا أي تبرير أيها الهارب؟.. وهل يعذبك هذا حقا كما ينبغي أم أنك مازلت مشغولا بنفسك قبل كل شيء؟ بطفلك المقهور في داخلك منذ أكثر من أربعين عاما أو ربما خمسين عاما؟.. لو أنني فقط أعرف أين هي الغلطة الحقيقية أو متى بدأت؟"(١).

لا يمكن للذات الإنسانية أن تعيش حياة سوية إذا لم يتصالح فيها الحاضر مع الماضي، وإلا ستظل الشخصية في حالة أزمة نفسية، لا يمكن لها بناء المستقبل في ظل صراع دائم.

والمقولة السابقة لا تنطبق على الذات الفردية فقط، وإنما يمكن قياسها على الذات الجمعية، فالتساؤلات السابقة تؤكد أهمية تعرية الماضي وكشفه أمام الحاضر، لأن الحاضر لا يمكن تشييده في غياب الماضي وطمسه. إن كشف الجذور وتعريتها ومعالجتها يقود إلى مصالحة بين الأجيال والأزمنة، ويثمر رؤى باتجاه المستقبل.

ولم يكن الراوي وحده من يعاني أزمة الطفولة ويحاول أن يشفى منها، وإنما تلجأ شخصيات الرواية إلى تعرية هذا الماضي البعيد في محاولة لتجاوز آثاره، لأنه لا يمكن بناء حاضر ومستقبل إلا إذا خضع الماضي للكشف والتساؤل والمصالحة.

تبرز شخصية إبراهيم المحلاوي في النص، وهو الصحفي الماركسي الذي سجن زمن عبد الناصر، ورحل عن البلد في زمن السادات ليلتحق مع إحدى المنظمات الفلسطينية في بيروت.

يلتقي إبراهيم مع الراوي في المدينة الأوروبية، وكلاهما يحاول نبش الماضي والغوص في أعماقه. وإذا كان الراوي يعاني من الفقر في طفولته، فإن إبراهيم الطفل عاش الظلم والقهر، وهو من كان ابنا لأحد الإقطاعيين في مصر. كان يشعر بالمرارة وهو يرى أمه تعيش وحيدة في القصر، تنتقل من غرفة إلى أخرى، ووالده ينتقل من عشيقة إلى أخرى، ويتساءل إبراهيم بمرارة، "متى بدأت همومي. هل كانت أمي هي السبب؟... ما الذي فعله أبي بالضبط حتى حطمها بهذا الشكل؟...."(٢).

ولم تقتصر قسوة الأب على الزوجة، وإنما امتد ظلمه إلى الفلاحين، يسرق تعبهم ومحاصيلهم. لقد تعذب إبراهيم من إحساسه بالظلم والقهر، "وبدأت الأسئلة تدور في رأسي، تلك الأسئلة التي عذبتني بعد ذلك طول العمر..."(٣).

---

(١) طاهر، بهاء. الحب في المنفى، ص ٤٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٨٣-٨٤.
(٣) المصدر السابق، ص ٨٤.

يطارد الماضي البعيد إبراهيم ويشعره بالمرارة والألم، ويظل السؤال حول الماضي يؤرقه "أفكر في ذلك الطفل الذي يطاردنا حتى آخر العمر، ألا توجد طريقة للتخلص منه؟"(١).

لم يستطع الحاضر أن يشفي الإنسان من ماضيه الذي كبته وحاول أن يتجاوزه، لأن الماضي يظل سؤالا يطل برأسه، يبحث عن جواب في زمن الحاضر.

وإذا كان الراوي قد آمن بالأفكار الناصرية وصديقه إبراهيم آمن بالماركسية، فإن هذه الأفكار التي نبتت على السطح، لا يمكن لها أن تترعرع ويستمر نموها في غياب الوعي الجماهيري، والحرية، والتأسيس الفكري الإنساني القائم على كشف الماضي بكل ما يحمله من أفكار وتناقضات ،لذلك انتهى الحلم الناصري في المنفى غريبا بعيدا، وعاد الإحساس بالعار من الفقر يبرز مع انهيار الحلم، وأطل الطفل البعيد برأسه في محاولة للفهم والبحث عن مخرج.

أما الفكر الماركسي ويتجلى في إبراهيم، فقد رحل إلى بيروت بعد أن فقد وجوده على أرض الواقع وأصبح غريبا، هذه الغربة أعادت الطفل البعيد إلى الحاضر، وعاد السؤال: لماذا يطاردنا الماضي من جديد؟ ولماذا فقدت الأفكار الحاضرة قدرتها على الجواب؟

إن بناء الحاضر لا يمكن أن يتم بمعزل عن كشف الماضي، فالتجاوز دون الفهم والإدراك يعيدك إلى نقطة الصفر، ويلغي التفكير في المستقبل، ولكي يبنى الآتي عليك أن تعيد التأسيس في ضوء الماضي والحاضر.

ومن يمعن النظر في رواية "الحب في المنفى"، يتجلى له الجدل العنيف بين أزمنة الشخصيات، الذي يشبه في هبوطه وصعوده بين الماضي والحاضر إيقاع الموجة في ارتفاعها وانخفاضها، وقد أفرز هذا التماوج تساؤلات، جعلت المتلقي يبحث عن إجابة في كل فضاء روائي.

وإذا كان إيقاع النص موجيا، يشبه الموج في هدوئه وصخبه وعنفه، فإن الموجة الأخيرة جاءت في نهاية النص تحمل الجسد الواهن بعيدا "تترجرج في بطء وتهدهدني... والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة"(٢). وظل السؤال يدور في نفس الراوي "أهذه هي النهاية"(٣).

وإذا كان بهاء طاهر ينهي الرواية باعتبارها نسقا لغويا، فإنه يفتح الفضاء النصي أمام القارئ ليبدأ الكتابة والبحث من جديد.

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٥٤.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٥٤.

# الجنّ في الشعر الجاهلي

د. حمود الدغيشي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٠/٨ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٦/١١


## ملخص

يناقش البحث قضية " الجن في الشعر الجاهلي، في ضوء علم الميثولوجيا " إذ تطرق البحث أولاً إلى اعتقاد الشعوب القديمة بالجن، وقيام هذا الصنف من المخلوقات بدور خطير في حياتهم العقدية وارتباط هيئاته بالحيات والثعابين والسعالي، وإقامة الطقوس لها ؛ لقداستها في جلب الخير والمنفعة .

ومن ثم تطرق البحث إلى اعتقاد العرب بقدسيتها كذلك، وتغلغل هذا الاعتقاد في حياتهم. فظهر مسكن الجن في أشعار الجاهليين، كما ظهر ارتباط الجن بحيوانات معينة، منها ما هو مراكب لها كالأرنب والقنفذ وغيرهما، ومنها ما له علاقة بالحركة والسرعة كالثور الذي يصدّ البقر عن الماء، والإبل والخيل لسرعتهما وهوجهما . كما ظهرت فكرة الزواج بين الجن والإنس، وزعمهم أن الإنس يتزوجون بالجنيّات، وأن الجن يتزوجون بالإنسيات، وكذلك زعمهم أن بعض القبائل العربية البائدة تنحدر من أمهات جنيّات .

ولمّا كانت الجن تقوم بدور خطير في حياة العرب قبل الإسلام، مارس العرب طقوساً، استرضاء لها ودفع الخطر عنهم، فكان طقس العبور أول هذه الطقوس، وهو طقس ينقسم إلى تعبيري كالاستعاذة والنهيق والتعشير وغيرها، وحركي كتعليق الأقذار وعظام الموتى وغيرها .

وبعد ذلك يأتي الوقوع، فنسبوا الأمراض التي تصيبهم إلى الجن، ومنها الخبل والجنون .

ويأتي الطقس الأخير وهو طقس النجاة، ويُمارس بعد الوقوع في حبائل الجن، ومنه إذا قتلوا الثعبان خافوا ثأر الجن فيأخذون روثة ويفتونها على رأسه، وقد يذرون على الحية المقتولة قليلاً من الرماد .

ومن ثم تطرق البحث إلى المادة الشعرية في العصر الجاهلي التي تتحدث عن هذه المعتقدات، وهي مادة تقـدم دليلاً على تلك الاعتقادات والممارسات قبل الإسلام .

## Abstract

### Al- jinn in the pre-Islamic poetry

**Dr. Mahmoud Al-Doukaishi**

The research discusses the concept of jinn in the pre-Islamic poetry in the light of mythology. Firstly, it discusses Arabs early beliefs about jinns as creatures that could change their shapes to dangerous forms such as snakes and goblins. Rituals are performed in women holiness of those creatures. The early Arabs believed in seeking good from those creatures and asking for their protection from evil or any form of danger that might cause harm to them. The research goes on in depth to discuss what the Arabs used to believe in. They mentioned the dwelling-places of the jinns in their pre-Islamic poems. According to those early Arabs, the jinns had specials relationships with certain animals such as rabbits and hedgehogs which they used as their vehicles of transpiration from one place to another. They also used oxen, camels and horses as faster means of transportation. However, they preferred the last three for their furious behavior. The Arabs believed that male human beings get married to female jinns and male jinns married female humans. They


* كلية التربية بالرستاق، سلطنة عُمان.

believed that all mothers of the non-existing first generations of the Arabs were dependants of the jinns. For the important role that the jinns had played in the early Arabs lives, the Arabs had performed different types of rituals so as to please the jinns and be protected from their dangers. Crossing rituals, for example, was the first type of all rituals. There are divided into expressive rituals like uttering of some charms, braying of the donkeys or associating companionship to God. The second type are called provocative rituals which had to do with making places look filthy or putting bones of the dead in different places. Another type of ritual is known as expectation whereby the Arabs believed that all types of sickness originated from the jinns such as insanity madness. There was also the ritual of success which took place only when someone is trapped by the jinns. It was in the belief of the early Arabs that when they killed a snake, they became afraid of the jinns for revenge. To avoid revenge, they used snake dung (droppings) and applied it to the head of the dead snake. They also used to put some ashes on the snake that was killed. Finally, the research discusses poetry contents of the pre-Islamic era which deals mainly with such beliefs. Such poetry contents are evidence on their beliefs and practices before islam.

إن المعتقدات والأساطير ليست حكراً على شعب بعينه دون آخر، إنما هي امتزاج بين عقليات وثقافات مختلفة مرّت بمراحل زمنية، وتلونت ببيئات مختلفة، وبالتالي، لا يجوز ربط الأسطورة بعقلية ثابتة ومعينة بمنطقة ما، بل يُستحسن نسبتها إلى التراث العالمي الذي تطبعه كل منطقة بطابعها الخاص، دون أن تمحو جوهره وتنسي مصدره.(١)

ولعل الأسفار والحركات التجارية وهجرات الشعوب والغزوات كانت وسائط نشر انتقلت عبرها الأساطير من بلد إلى آخر ...(٢) دون أن نتمكن من معرفة أصل الأسطورة ومنبعها. وإذا كانت الشعوب قد اشتركت جميعها في نسيج الأسطورة، فمن البدهي أن تشترك الشعوب السامية فيه وتتشابه إلى حدٍّ كبير في الخيوط.

ويرى شوقي عبد الحكيم أن الشعوب السامية تشترك في أساس أسطوري عقائدي ولاهوتي منذ أكثر من ألفي عام قبل الميلاد... (٣) كما يرى أن منابع الميثولوجيا العربية تضرب بجذورها على مدى ستّة آلاف عام، أي منذ السومريين الذين توارثهم العرب واليهود الساميون.(٤)

ولم تكن الأسطورة مجرد حكاية مرتبطة بخيال - كما يرى الحجاجي - فهي واقع، وهي عقيدة تتمثل في شعائر معيشة يرتبط بها قصص مقدس، يقوم بعملية توضيح هذه الشعائر وربطها بالاعتقاد. وحين يتصور إنسان ما أن الأسطورة خيال فهو يعني بالدرجة الأولى أنه اتخذ منها موقفاً هو الكفر بها ورفضها، وتحويلها إلى مجرد قصة خيالية تستند إلى الوهم، وبذلك تخرج عن

(١) الجوزو، مصطفى، **من الأساطير العربية والخرافات**، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠م، ص١٣

(٢) هووك، صموئيل هنري، **منعطف المخيلة البشرية**، بحث في الأساطير، ترجمة : صبحي حديدي، ط٢، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٥م، ص١٤

(٣) شوقي عبدالحكيم، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، ج١، ص٣٤.

(٤) **المصدر السابق**، ج١، ص٣٤

دائرة الدين والمعتقد.(١)

ومن هذه الفرضية ننطلق إلى الحديث عن الاعتقاد بالجن، هذا الصنف من المخلوقات الذي قام بدور خطير في الحياة العقدية لدى الشعوب، وتكاد الميثولوجيا العالمية- كما يرى الحوت – لا تخلو من هذا الاعتقاد الذي حافظ على بقائه منذ أن خشي الإنسان خوافي الطبيعة،... ولكل أمة قديمة جن وشياطين تقوم بدور هام في حياتها، لا يقل أحياناً كثيرة عن دور الآلهة..(٢)

ولقد اعتقدت هذه الشعوب بدور الجن السلبي والايجابي في حياتها، فخضعت لها وعبدتها ومارست طقوساً اتقاء خطرها، وكسب رضاها.

وتختلف أشكال الجن وهيئاتها من ثقافة لأخرى أحياناً، وتتشابه أحياناً أخرى، على فرضية أن الجن تستطيع أن تتشكل في هيئات مختلفة، منها ما هو على شكل حيّة أو ثعبان، ومنها ما هو على شكل إله، ويظهر الشيطان اسماً مشتركاً للجن عند الشعوب وكذلك العفريت .

يظهر في الأساطير اليونانية بروتيوس Proteus، وهو إله صغير من آلهة البحر، يذهب هوميروس إلى أنه كان في الأصل جنّياً مصريًا يخدم بوزيدون إله البحر، كانت له القدرة على التشكل في مختلف الهيئات.(٣)

ويظهر في الفكر الغربي أوبيرو Oberon ملك الجنيات في الأدب الشعبي طوال العصر الوسيط، يُروى أن كأسه كان ممتلئاً باستمرار نظراً لأصله الإلهي؛ دلالةً على الخلود.(٤)

وظهر في الكشوف السومرية العفريتة الشيطانة "ميليث" التي تسكن الخرابات والأماكن المهجورة. (٥)

وتظهر "ميليث" عند البابليين باسم "ليليث" لتعني أنثى العفريت أو الريح، وتحول هذا اللفظ بعد ذلك إلى "ليل" وهي ما أصبحت تظهر ليلاً وعرفت بالجنية "ليل".(٦) كما تظهر "ليليث" شيطانة أنثى

(١) الحجاجي، أحمد شمس الدين، الأسطورة والشعر العربي، المكونات الأولى، **مجلة فصول**، م٤، ع٢، ١٩٨٤م، ص٤٢

(٢) الحوت، محمود، **في طريق الميثولوجيا عند العرب**، ط٣، دار النهار، بيروت، ١٩٨٣م، ص٢٠٨

(٣) بارندر، جفري،" المعتقدات الدينية لدى الشعوب"، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام، **عالم المعرفة**، ع١٧٣، ١٩٩٣م، ص٣٥٥

(٤) شورون، جاك، "**الموت في الفكر الغربي** "، كامل يوسف حسين، **عالم المعرفة**، ع٧٦، ١٩٨٤م، ص٢١٩

(٥) شوقي عبدالحكيم، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية**، ج١، ص١٠٨

(٦) **المصدر السابق**، ج١، ص ١١١. وانظر : إمام عبد الفتاح إمام، **معجم ديانات وأساطير العالم**، مكتبة مدبولي، القاهرة، م٢، ص٣٢١-٣٢٢. ولعل كلمة الجنية "ليل"، يقودنا إلى الاشتقاق اللغوي لكلمة الجن في المعجم العربي : "والجِنّ سُميت بذلك لأنها تُتّقى ولا تُرى، وكانوا في الجاهلية يسمون الملائكة جِنّاً؛ لاستتارهم عن العيون " الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني ( ت١٢٠٥هـ / ١٧٩٠م ) : **تاج العروس**، مطبعة حكومة الكويت، ٢٠٠١م،ج٣٤، مادة : جنن .

في الأساطير اليهودية.(١)

ويبدو أن الجن بأشكالها المختلفة أكثر ما تظهر ليلاً، بل هي ترتبط به إلى حدٍّ كبير. وفي الأساطير الشمالية تظهر العفاريت السوداء أو عفاريت الليل، وهم أقزام قبيحو المنظر طوال الأنوف، ذوو لون قاتم قذر، ولا يظهرون إلا في الليل، وكانت لغتهم صدى الخلوات، ومحلات إقامتهم هي الكهوف والشقوق التي تحت الأرض. وتميزوا بمعرفة قوى الطبيعة الخفية.(٢)

ولقد كان يُنظر إلى العالم السفلي في حضارة بلاد الرافدين القديمة على أنه مصدر تأتي منه الشياطين المؤذية أو الأرواح الشريرة.(٣)

وتُظهر الفكرة السومرية توحّد الشيطانة "ليليث" بالحية، وليليث هذه عُرفت عند السامريين بحواء الأولى، والتي عادت بدورها فتوحدت بالحية، خاصة عند القبائل العبرية، التي ترى أن أصل الإنسان من الحية، والحية من الجن.(٤)

ولعل الحية أكثر الأصناف ارتباطاً بالجن، وظهرت في معظم الأساطير العالمية، وحظيت بالتقديس والعبادة ما لم يحظ كائن آخر من الكائنات، من ذلك أن أساطير الخلق والبدء ترجع نسب الحبشية بكامله إلى الحية، والحية تتوحد مع الجن.(٥)

ويظهر في الديانة المصرية الإله "سيت" سيد العماء والشواش الذي يعارض نظام الطبيعة ويعمل على نشر الفوضى، ومن رموزه الأفعى التي تشير إلى "سيت" في شكل الوحش الكوني " أبيب" وتبلغ قوة الإله "سيت" ذروتها نهاية الشهر القمري عندما يكون الإله قد ابتلع نور القمر بأكمله، وفي الانقلاب الشتوي عندما يكون قد ابتلع ما استطاع من نور الشمس وقصّر الأيام المضيئة لصالح الليالي المظلمة.(٦) وفي هذا دلالة على ارتباط الجن أو الحية - وهي إحدى رموزه - بالليل والظلام. وهو ارتباط ستتضح معالمه عند اعتقاد العرب بالجن.

ويعلل "فريزر" تقديس الشعوب القديمة للحية أو الثعبان، بأن الثعابين آباء لبعض الناس في

---

(١) إمام عبد الفتاح، **معجم ديانات وأساطير العالم**، م٢، ص٣٢٢

(٢) بفنش، **عصر الأساطير**، ترجمة رشدي السيسي، النهضة العربية، ١٩٦٦م، ص٤٦٩

(٣) حنون، نائل، **عقائد ما بعد الموت**، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، ص١٦٩

(٤) شوقي عبدالحكيم، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية**، ج١، ص١١١-١١٢. وانظر : إمام عبدالفتاح، **معجم ديانات وأساطير العالم**، م٢، ص٣٢٢

(٥) شوقي عبدالحكيم، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية**، ج١، ص١١٦

(٦) السواح، فراس، **الرحمن والشيطان**، ط٢، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠١م، ص٥٨-٦١

الإيمان الشائع بأن الأموات يعودون إلى الحياة ويزورون مساكنهم القديمة بشكل الأفاعي.[١] وفي جزيرة "كيري وينا" يعدُّ السكان الثعبان كأحد زعمائهم السالفين أو بالأحرى كمسكن لروحه، وتقدم له آيات الاحترام التي تقدم للزعيم.. ويقدم له السكان الهدايا مراضاة له ويرفقونها بالتضرع إليه لكي لا يلحق بهم الأذى.. ولا يجرؤون على قتل الأفعى لأن قتلها يعود على قاتليها بالمرض والموت.[٢]

وكذلك فإن النساء في مواسم بذر الأرض في "تسموفوريا " يرمين أقراص الكعك وقطع اللحم إلى الثعابين مراضاة لها لاعتقادهم تقمصها أرواح من مات من الرجال والنساء، إذ ستقضّ مضجعها في الأرض عمليات الفلاحة حين تبدأ. فيسعى الناس في تسكين غضبها بالهدايا.[٣]

وتظن بعض النساء في سوريا أنهن قد يلدن الأولاد من جنّي.[٤]

أما السعلاة وهي الصنف الجنيّ الآخر، والتي ظهرت عند العرب قبل الإسلام بكثرة، نجد الأساطير الغربية تتحدث عنها بشكل مخيف، فالسعلاة "ميدوسا" ذات أسنان كبيرة كأسنان الخنازير، ومخالب نحاسية، وشعر من الأفاعي، وهي سعلاة مخيفة من مسوخ إناث، تصورها الأساطير أنها كانت تعيث بالبلاد فساداً.[٥]

ولعل مذاهب الكلدانيين أكثر غلواً في الاعتقاد بالجن، وتقديسها وعبادتها، إذ يعملون عيداً للشياطين والجن والأرواح.. ويذبحون خروفاً لإله الجن.[٦] ويغلون ماء يستحمون به سرّاً لرئيس الجن، وهو الإله الأعظم، كما كان من عاداتهم التضحية بطفل صبي حين يولد؛ يذبح الصبي، ثم يلصق حتى يهترىء، ويؤخذ لحمه فيعجن بدقيق السميد وزعفران وسنبل وقرنفل وزيت، ويعمل منه أقراص... فيخبز في تنور جديد، ويكون لأهل السرّ في الشمال، ولا تأكل منه امرأة، ولا عبد، ولا ابن أمة، ولا مجنون. كما يقدمون في يوم سبعة وعشرين ويوم ثمانية وعشرين من أيلول القرابين والذبائح للشياطين والجن التي تدبرهم وتوفّيهم وتعطيهم البخت.[٧] وفي شباط يصلّون للجنّ والشياطين.[٨]

---

(١) فريزر، جيمس، **أدونيس**، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٨٠.

(٢) المصدر السابق، ص٨١-٨٢

(٣) المصدر السابق، ص٨٣

(٤) المصدر السابق، ص٨٤

(٥) بلقنش، **عصر الأساطير**، ص١٧١- ١٧٢

(٦) ابن النديم، محمد بن إسحاق بن منذر، (ت٣٦٧هـ/ ٩٧٧م) : **الفهرست**، ط٢ ، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٧، ص٣٩١

(٧) المصدر السابق، ص٣٩٣

(٨) المصدر السابق، ص٣٩٥

وكانوا يعتقدون أن في تعليق الجناح الأيسر من الفراريج في أعناق الصبيان، وقلائد النساء وعلى أوساط الحوامل، حرزاً وحفظاً وتنفيراً للجنّ.(١)

وهناك خرافة بابلية قديمة كانت تعزو مرض العيون أو التهابها إلى عفريت أو جني.

وكان كهنة ما بين النهرين يذكرون أن الرياح التي تهب عليهم موسميا من الجنوب الغربي، محملة بالأتربة والغبار ترجع إلى جني أو شيطان يتقمص تلك الرياح الشريرة التي تؤذي العيون. ولتنفير هذه الشياطين والجن وإبعاد شرورها يجيئون بتماثيل منفرة، ويضعونها أمام منازلهم، ويعتقدون أن الشياطين والجن تتحاشاها عند رؤيتها ولا تستطيع التسلل إلى دورهم.(٢)

ولعل أسطورة الخلق الأولى التي تتحدث عن الجنيتين "ليليث" و "نعمة" اللتين يخنقان الأطفال حديثي الولادة، ألقت بظلالها على الأمم اللاحقة، إذا إن بعض شعوب ما بين النهرين كانوا يرسمون دوائر ثلاث فوق رأس الطفل حديث المولد، يكتبون على الأولى، اسم ملك الجان، وعلى الثانية اسم الإنسان القديم، وعلى الثالثة اسم روح الحياة.(٣)

وهذا ما يؤكد شمولية الخوف عند الأمم والشعوب جميعها من الجن، إذا إن جهل الإنسان بمصدر العذاب والشقاء والمرض والنحس، وقلقه الطويل والمرير مما حوله، جعله يبحث عن تفسير يمنطق به ديناميكية الحياة من حوله. والتشبث بقدرة تفوق قدرته، قدرة يعتقد فيها التحكم بقوى الطبيعة الخفية .

ويبدو أن الإنسان قبل أن يقف على أصل الشر، نسب كل حدث سيء وكل عمل ضار إلى شيطان ما، مشبعاً بذلك ميله إلى الحكم على الأشياء من خلال ما تستثيره في نفسه من لذة وألم.(٤)

## الجن عند العرب

ولعل العرب من أكثر الأمم الإنسانية التي تغلغلت الجن في حياتهم الدينية، والثقافية، والاجتماعية.. وللمسعودي قول في بدء الجن وخلقه : " إن الله تعالى خلق الجان من نار السموم، وخلق منه زوجته، وإن الجان غشيها، فحملت منه، وإنها باضت إحدى وثلاثين بيضة .. وإن الغيلان من بيضة، مسكنهم الخلوات والفلوات .. وإن السعالي من بيضة أخرى، سكنوا الحمامات والمزابل وإن الهوام من بيضة أخرى، سكنوا الهواء في صورة الحيات ذوات أجنحة يطيرون

(١) انظر: ابن النديم، **الفهرست**، ص٤٩٦، وشوقي عبد الحكيم، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية**، ج١، ص١١٥

(٢) عبد المحسن صالح، " **الإنسان الحائر بين العلم والخرافة** "، عالم المعرفة، ع١٩٩٨،٢٣٥م،ص٨٧ــ٨٨

(٣) شوقي عبد الحكيم ، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية** ، ج١، ص١١٤

(٤) الجوزو، مصطفى، **من الأساطير العربية والخرافات**، ص٢٢

هنالك. [١]

وقد أشار القرآن الكريم إلى تلك المادة النارية التي خلق بها المولى عز وجل الجن: ﴿والجانّ خلقناه من قبل من نار السموم.﴾ [٢] وفي قوله ﴿وخلق الجان من مارج من نار﴾.[٣] لكن للجن مراتب كما أنزلها الجاحظ :" فإذا ذكروا الجني سالماً قالوا جني . فإذا أرادوا أنه ممّن سكن مع الناس قالوا عامر، والجميع عمّار. وإن كان ممن يعرض للصبيان فهم أرواح. فإن خَبُث أحدهم وتعرّم فهو شيطان، فإذا زاد على ذلك فهو مارد، فإن زاد على ذلك في القوّة فهو عفريت، والجميع عفاريت. وهو في الجملة جنّ وخوافي. فإن طَهر الجني ونظف ونقى وصار خيْراً كله فهو ملَك."[٤]

ولعل العرب لم يفرقوا كثيراً – كما يرى الجوزو - بين الجني والشيطان وإبليس، إذ يبدو الجنيّ اسماً لكل الكائنات الخفية، باستثناء الملائكة، سواء في تلك الكائنات الطيّب أو الشرير. بيد أن الشيطان يبدو اسم جنس لكل شر.[٥]

ويرى الحوت أن الجن أصناف مختلفة : منها ما يقدر على التشكل ويملأ حيّزاً، ومنها ما يتشكل وهو جرم خيالي .[٦]

**مسكن الجن:**

جعلت العرب للجن مكانا تسكن فيه، وتختص به كالأودية ورؤوس الجبال، وزعمت أن للجنّ جبلاً تسكنه يُدعى سُواج.[٧]

واشتهرت أرض "عبقر" سكناً للجن، ويقال في المثل : "كأنهم جنّ عبقر"، ويعلل الحموي نسبته إلى الجن بقوله: " ولعل هذا بلد كان قديماً وخرب، كان يُنسب إليه الوشْيُ فلما لم يعرفوه نسبوه إلى الجن.[٨]

---

(١) المسعودي ، أبو الحسن علي بن الحسين (ت٣٤٦هـ/٩٥٧م) : **مروج الذهب ومعادن الجوهر** ، تحقيق مفيد قميحة ، ط٢، دار الكتب العلمية ، بيروت، ٢٠٠٤م ، ج٢ ، ص١٧١- ١٧٢.

(٢) **سورة الحجر** الآية ٢٧

(٣) **سورة الرحمن** الآية ١٥

(٤) الجاحظ، **الحيوان**، ج ٦ ، ص١٩٠.

(٥) الجوزو ، مصطفى، **من الأساطير العربية والخرافات**، ص٢١.

(٦) الحوت، محمود، **في طريق الميثولوجيا عند العرب** ، ص ٢١٠

(٧) الجاحظ، **الحيوان**، ج ٦ ، ص ١٨٢

(٨) الحموي،شهاب الدين ياقوت بن عبدالله (ت ٦٢٦هـ/١٢٢٨م): **معجم البلدان**، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٤، ص٨٩.

وقد ورد هذا المكان عند المرار بن منقذ العدوي، في قوله:(١)

هل عــرفْتَ الــدار أم أنكرتَها بيــن تِبراكَ فشَسَّيْ عبقَــــرْ

وعند امرىء القيس، في قوله:(٢)

كأنّ صليلَ المروِ حينَ تُطيرُهُ صليلُ زُيوفٍ يُنتقدْنَ بعبقَرا

ويورد الجاحظ رواية للأعراب في مسكن الجن، وهي أنه حين أُهلكت قبائل طــسم، وجــديس، وأميم، وجاسم، وعملاق وثمود وعاد، سكنت الجن في منازلها وحمتها من كلّ مَنْ أرادها.. فإن دنا اليوم إنسان من تلك البلاد..حثوا في وجهه التراب، فإن أبى الرجوع خبلوه، وربما قتلوه.(٣)

ولم يخلُ الشعر الجاهلي من هذا المعتقد، فالأعشى يصف مساكن ثمود التي أصــابها الخــراب، وحلّت الجنّ فيها، يقول:(٤)

والجنُّ تعْزِفُ حولهـــــا كالحُبْشِ في محْرابِهـــــا

**الجنّ والحيوان:**

إن ارتباط الميثولوجيا بالحيوان هو ارتباط قديم جداً، فمنذ الإنسان الأول نجد أن تساؤله، وقلقه، وصراعه الفكري مع محيطه يتكشّف لنا من خلال رسوم الحيوان ونقوشه الصخرية، هذه النقــوش واللوحات التي خطّها إما على جدار كهف أو صخرة أو غيرها، يتجسد دور البطولة فيها للحيــوان، وإذا كان السحر البداية الأولى للإنسان في الوصول إلى المعرفة، فقد كانت طقوسه مرتبطة إلى حّد كبير بالحيوان، لا سيما ذاك الحيوان الذي لمّا يخضع لسيطرته، حتى أصبح الحيوان طوطماً لكثيــر من الشعوب في فترة من فترات التاريخ، فعبدته وقدسته وقدمت له الولاء والطاعــة، وتزلّفــت لــه بالقرابين والذبائح ومارست لأجله الطقوس المادية وغير المادية، وظلّــت بعــض المعتقــدات فــي الحيوان حاضرة حتى يومنا هذا.

ولعل العرب مثلهم مثل الشعوب الأخرى، أثّروا وتأثّروا، وانتقلت إلــيهم ميثولوجيــا الــشعوب الأخرى، سواء أكان ذلك عن طريق الحركة الاقتصادية، أم الثقافية، أم الحرب والغزو ...

ولقد ربط العرب في الجاهلية كثيراً من الحيوان بالجنّ، كالديك، والغراب، واليربــوع، والقنفــذ

---

(١) الضبي، المفضل بن محمد بن يعلي(ت ١٧٨هـ/ ٧٩٤م) : **المفضليات**، تحقيق، أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط٨ ، دار المعارف، القاهرة ، ص٨٨.

(٢) امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، **ديوانه** ، تحقيق ، أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة ، ط١ ، مركز زايد للتراث والتاريخ ، العين ، ٢٠٠٠ ، م٢ ، ص٤٢١.

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢١٥

(٤) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، **ديوانه**، تحقيق، محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، ص٢٥١

والورل، والحمامة، وساق حر، والأرنب، والظبي، والنعام، والحيّة... ويعتقدون أن هذه الحيوانات والطيور جميعها لها تعلّق بالجنّ، وأن بعضها مراكب الجنّ يمتطونها، لذا فإنهم لا يصيدون يربوعاً، ولا قنفذاً، ولا ورلاً من أول الليل، وكل مطايا الجن. ويعتقدون أن الأرنب لا تصلح أن تكون من مراكب الجن لأنها تحيض ولا تغتسل من الحيض. على الرغم من أنهم ينسبون إلى الجن شعراً تتحدث فيه عن لذة ركوب الأرانب:(١)

وكل المطايا قد ركبنا فلم نجد ... ألذ وأشهى من ركوب الأرانب

ومن عضرفوط عنّ لي فركبته ... أبادر سرباً من عظاء قوارب

أما الغول فهو أكثر الأصناف ارتباطاً بالجن، وهو يشكل حضوراً كبيراً وقوياً في ميثولوجيا الشعوب القديمة، يدخل أغلبه في باب الشرّ.

ولم تكن هذه الصورة بعيدة عن أذهان العرب، فظلّ الغول في أغلب أحواله ليشكل الخوف والرعب، والخيال المقزّز في أذهان بعضهم.

ويتناول المسعودي تعريف الغول بأنه حيوان شاذ .. مشوّه لم تحكمه الطبيعة، وأنه لما خرج منفرداً في نفسه وهيئته، توحّش من مسكنه فطلب القفار..(٢)

أما الجاحظ فيربطه بالجن، قائلاً : فالغول اسم لكل شيء من الجنّ يعرض للسُّفّار، ويتلون في ضروب الصور والثياب، ذكراً كان أو أنثى. إلا أن أكثر كلامهم على أنه أنثى.(٣)

وقيل إن الشيطان عندهم الحيّة، وقيل نوع من الحيات له عرف قبيح المنظر.(٤)

ولذا قالوا إذا تعرضت الجنّيّة وتلونت وعبثت فهي شيطانة. ثم غول.(٥) وفي اعتقادهم أن الغول ساحرة الجنّ في صور شتّى. (٦)

لكن بعضهم يزيد في صورة الغول، ويجعل منها كائناً مركباً، إذ يزعم بعضهم أن رجليها رجلا حمار(٧)، ويزعم آخرون أنهما رجلا عنز. (٨)

---

(١) انظر : والألوسي، محمود شكري، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، دار الكتب العلمية، ج٢، ص٣٦. وورد البيت الثاني برواية مختلفة عند الجاحظ : **الحيوان**، ج٦، ص٢١٩:

ومن عضرفوط حطّ بي فأقمته ... يبادر ورداً من عظاء قوارب

(٢) المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٦٨

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٥٨

(٤) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٣٥، مادة : شطن

(٥) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٩٦

(٦) الدميري، محمد بن موسى (ت٨٠٨هـ/١٤٠٥م) : **حياة الحيوان الكبرى**، تحقيق، محمد عبدالقادر الفاضلي، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٢م، ج٣، ص٢٣٧

(٧) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٤٦

(٨) المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٦٨

وكانوا إذا اعترضهم الغول في الفيافي يرتجزون، وكأن رجزهم هذا أشبه برقية أو تعويذة سحرية :

يا رجْلَ عنْزٍ انهقي نهيقا لن نترُكَ السَّبْسَبَ والطريقا [١]

على الرغم من أنها تتصوَّر في أحسن صورة. وتتحول في صورة المرأة إلا رجليها[٢] وهذه الصورة سببٌ لتبع كثير من الناس عندهم لها، فتتراءى لهم في الليالي وأوقات الخلوات، فيتوهمون أنها إنسان فيتبعونها، فتزيلهم عن الطريق التي هم عليها، وتتيههم.[٣]

ويزعمون أن الغول يتغوّل لهم في الخلوات، ويظهر لخواصهم في أنواع من الصور. [٤]

وفي تلوّن الغول يقول العباس بن مرداس السلمي: [٥]

أصابت العامَ رِعْلاً غُولُ قومِهمُ وسْطَ البيوتِ ولَونُ الغُولِ ألوانُ

ويقول كعب بن زهير المزني، مرددًا هذه الفكرة:[٦]

فما تَدُومُ على حالٍ تَكونُ بها كما تَلَوَّنُ في أثوابِها الغُولُ

وتُقيم هذه الغيلان النيران بالليل للْعب والتخييل وإضلال أبناء السبيل.[٧]وقد أشار القرآن الكريم إلى أن الشياطين تضل الناس في الطريق:﴿ كالذي استهوته الشياطين في الأرض حيران﴾[٨] .

وكانت العزّى شيطانة تأتي ثلاث سمرات ببطن نخلة، وكانت قريش بمكة ومن أقام بها من العرب يعظّمون العزّى ويخصّونها دون غيرها بالزيارة والهدية.[٩] وكانت ترمز إلى كوكب الحسن الذي تذبح له الولدان والنساء.[١٠] والعرب تسمي كلّ حيّة شيطاناً .[١١]

كما سمّى العرب أطراف الأرض حين يقطعون الصحراء الشاسعة أغوالاً، وسُمّي غولاً؛ لأنه

---

(١) المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٦٨

(٢) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢٢٠

(٣) المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٦٩

(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص١٦٨

(٥) العباس بن مرداس، **ديوانه**، تحقيق يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص١٥٤

(٦) كعب بن زهير، **ديوانه**، ط٣، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٨

(٧) القرطبي، يوسف بن عبدالله بن محمد ( ت ٤٦٣هـ /١٠٧٠م ) : **بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس**، تحقيق، محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٢، ص١٢٨ وانظر : المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٧٠

(٨) **سورة الأنعام**، الآية ٧١

(٩) الكلبي، هشام بن محمد السائب (ت٢٠٦هـ/ ٨٢١م ) : **الأصنام**، تحقيق، أحمد زكي، الدار القومية للطباعة والنشر، ص ٢٥-٢٦

(١٠) خليل أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠م، ص٤٤

(١١) الجاحظ، **الحيوان**، ج١، ص٣٠٠

يغول السابلة ويبعدها ويحسرها، قال رؤاس بن تميم مشيراً إلى هذه الفكرة:[١]

إذا القَوْمُ خافوا غَوْلَ كُلِّ تَنُوفَةٍ        من البيدِ يَغْوِي غَوْلَها بالزَّمازِمِ

حتّى بلغ خوف العرب من الجنّ وحيّاتها، أن قدسوا تلك الحيّات، ومما يُروى في ذلك أن رجلاً منهم رأى جانّاً من الحيّات في قعر بئر، لا يستطيع الخروج منها، فنزل على خطر شديد حتى أخرجها، ثم أرسلها من يده فانسابت، وغمّض عينيه لكي لا يرى مدخلها إخلاصاً وتقرباً إلى الجنّ.[٢]

ولإحدى بنات ذي الإصبع العدواني بيت شعر تصف فيه زوجها وتشبهه بهذا الجنس من الحيّات، تقول:[٣]

لَصُوقٍ بأكبادِ النساءِ كأنّه        خَليفةُ جانٍّ لا ينامُ على وِتْرِ

أما السعلاة فهي أخبث الغيلان.[٤] وهي ساحرة الجنّ كما يزعمون.[٥]

ومن السعالي صنف يتصور في صورة النساء الحسان، وصنف لا تفارق صور الحيّات.[٦]

كما أنهم يحكون للسعالي نيران غير نار الغيلان.[٧]

ويروي المسعودي أن الرجل قد يتمكن من قتل السعلات ولكن جزاءه الهلاك.[٨]

وبالمقابل نجد صورة مخالفة عند الألوسي، فهذه السعلاة التي يُتمكن منها عند المسعودي، تظهر بصورة مغايرة في رواية الألوسي، إذ تستطيع هذه السعلاة إذا ظفرت بالإنسان أن ترقّصه وتلعب به كما يلعب القط بالفأر. وهي إذا افترسها الذئب ترفع صوتها، وتقول: أدركوني فإن الذئب قد أكلني، وربما تقول: من يخلصني، ومعي ألف دينار يأخذها، وهم يعرفون أنه كلام السعلاة فلا يخلصها أحد فيأكلها الذئب.[٩] فكيف لذئب يفترس سعلاة تملك هذه القوة الخارقة التي تمكّنها من

(١) ابن ميمون، محمد بن المبارك (ت ٥٩٧ هـ / ١٢٠١م) : **منتهى الطلب من أشعار العرب**، تحقيق، محمد نبيل طريفي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩م، ج٩، ص٧٦

(٢) الجاحظ ، **الحيوان**، ج٦ ، ص٤٧

(٣) المرتضى، علي بن الحسين الموسوي العلوي(ت ٤٣٦هـ/ ١٠٤٤ م): **أمالي المرتضى**، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ج١ ، ص٢٤٥

(٤) الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ج٣ ، ص٢٩

(٥) البغدادي ، عبد القادر بن عمر (ت ١٠٩٣ هـ/١٦٨٢م) : **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج٢ ، ص٤٢٨

(٦) المسعودي ، **أخبار الزمان** ، ط١ ، مطبعة عبد الحميد أحمد ، مصر ، ١٩٣٨، ص١٣

(٧) الجاحظ، **الحيوان**، ج٤ ، ص٤٨١

(٨) المسعودي، **أخبار الزمان**، ص١٣

(٩) الألوسي، **بلوغ الأرب**، ج٢، ص٣٤٩

اللعب بالإنسان كما يلعب القط بالفأر؟!

ويروي البغدادي أسطورة تقول أن السّعلاة لقيت حسان بن ثابت في بعض طرقـات المدينـة - وهو غلام قبل أن يقول الشعر – فبركت على صدره، وقالت: أنت الـذي يرجـو قومـك أن تكـون شاعرهم؟! قال: نعم. قالت: فأنشدني ثلاثة أبيات على روي واحـد وإلا قتلتـك. فأنـشدها فخلّـت سبيله.(١)

وعلى كلّ حال فإن الصورة الغالبة عن السعلاة في أذهان العرب في الجاهلية، لا سـيما عنـد شعرائها، هي أن السعلاة فاتنة في جمالها، ممشوقة في قوامها، على عكس صورتها في الحضارات الأخرى، فضلاً عن سرعة حركتها؛ لذا فإن العرب إذا أرادوا - كما يقـول الجـاحظ – وصـف المرأة حديدة الطرف والذّهن، سريعة الحركة، ممشوقة مُمَخصة، قالوا سعلاة .(٢)

ومن الحيوانات الأخرى التي اعتقدوا فيها علاقةً بالجن، الإبل، فالحوش من الإبل عندهم هـي التي قد ضربت فيها فحول إبل الجن. والحوشيّة – كما يزعمون – من نسْل إبل الجـن، والعيديّـة، والمَهْريّة، والعسْجديّة، والعُمانيّة قد ضربت فيها الحوش.(٣)

وزعم بعضهم أن فيها عِرقاً من سفاد الجن، وأن أعطان الإبل خُلقت من أعنان الـشياطين. (٤) وأطلقوا على الإبل الشّديدة النفار اسم الإبل" الجِنّة " معتقدين أن الجِنّان قد ركبتها.(٥)

يقول لبيد بن ربيعة العامري: (٦)

تَرَى باليسارى جِنّة عبقريّة مسطّعة الأعناق بُلْق القـوادم

وقد زعموا أن الحيّة كانت في صورة جمل فمُسِخت، وفي ذلك يقول عدي بن زيد العبادي:(٧)

فكانت الحيّة الرّقشاءُ إذْ خُلِقَتْ كما ترى ناقةً في الخَلْق أو جملا

وأطلقوا على الناقة الغليظة الصلبة الوثيقة .. اسم العنتْرِيس، والعتْرِيس هو الغُول الـذّكرُ، وكـذلك الداهية.(٨) يقول الأعشى واصفاً ناقته:(٩)

وفلاةٍ كأنها ظَهْرُ تُـرْسٍ ليس إلا الرجيعَ فيها عَـلاقُ

(١) البغدادي ؛ **خزانة الأدب** ؛ ج٢ ؛ ص٤٢٨

(٢) الجاحظ، **الحيوان**: ج٦ ؛ ص١٦٠

(٣) **المصدر السابق** ؛ ج٦ ؛ ص٢١٦

(٤) **المصدر السابق** ؛ ج١ ؛ ص١٥٢

(٥) أبو سويلم ، أنور ، **الإبل في الشعر الجاهلي** ؛ ط١ ؛ دار العلوم ؛ الرياض ؛ ١٩٨٣م ؛ ج١ ؛ ص٢٤٨

(٦) لبيد بن ربيعة، **ديوانه** ؛ تحقيق ؛ إحسان عباس ؛ ط٢ ؛ الكويت ؛ ١٩٨٤م ؛ ص٢٩٥

(٧) عدي بن زيد العبادي، **ديوانه**، تحقيق، محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٥م، ص٥٩، وانظر: الجـاحظ، **الحيوان**، ج١، ص٢٩٧، وج٤، ص١٩٧

(٨) الزبيدي، **تاج العروس**، ج١٦، مادة: عترس

(٩) الأعشى، **ديوانه**، ص٢١١

قد تجاوزتُها وتحتي مَرُوحٌ          عنتريسٌ نعّابــةٌ مــعْنــاقُ

كما أطلقوا على الناقة الصلبة اسم عيْسجُور، وسُميت السّعْلاة عيْسجُورا.(١)

أما اعتقادهم في علاقة الجن بالبقر والثور فمرده هو صد هذين الحيوانين عن الشرب، إذ يزعمون أن الجنّ تصدّ البقر عن الماء، وأن الشيطان يركب قرني الثور، وذلك أنهم إذا أوردوا البقرة، ولم ترد، قاموا بضرب الثور ليقتحم الماء فتقتحم البقرة بعده.(٢)

لكن رواية أخرى تزعم أن الجنّ تصدّ الثيران عن الماء،فتمسك البقر عن الشرب حتى تهلك.(٣) ولعلّه – كما قال الجاحظ – لكدَر الماء، أو لقلة العطش.(٤)

أما الخيل فقد كانت صورتها حاضرة في ميثولوجيا الشعوب على مرّ التاريخ، فقدست وعُبدت عند كثير من الأمم . كما تعددت رموزها وإشاراتها .(٥)

وفي الأساطير الفارسية يظهر شيطان القحط في صورة جواد أسود.(٦) أما العرب فقد اعتقدوا لسرعة الخيل ونشاطها وقوتها أن الجن تحضرها.(٧) ويروي الجاحظ أن عمر بن عبدالعزيز أول من نهى الناس عن حمل الصبيان على ظهور الخيل يوم الحلبة، وقال: تحملون الصبيان على الجِنّان ؟!(٨)

كما وصفوا الخيل بالعنتريس أيضا؛ لعلاقتها بالجن، يقول أبو دواد:(٩)

كلّ طِرْفٍ موثّقٍ عنْتريــسٍ          مستطيلِ الأقراب والبلعــوم

ومن الملاحظ أن الإبل والثور والخيل تحتل مساحة كبيرة في الميثولوجيا العربية بل في العالمية، وهذه الحيوانات الثلاثة مقدسة عند معظم الأمم في الحضارات القديمة، لا سيما عند العرب قبل الإسلام.(١٠) ولعل السرعة والقوة والنشاط التي تتمتع بها هذه الحيوانات جعلت العرب يزعمون

(١) الزبيدي، **تاج العروس**، ج١٢،مادة: عسجر

(٢) الألوسي، **بلوغ الأرب**، ج٢، ص٢٠٣

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج١، ص١٩

(٤) **المصدر السابق**، ج١، ص١٨

(٥) انظر: حمود الدغيشي، **الخيل في الشعر الجاهلي**، ط١، دار جرير، عمان، ٢٠٠٧م، ص ٦٤-٦٥

(٦) إمام عبد الفتاح إمام، **معجم ديانات وأساطير العالم**، م٣، ص٣٢٦

(٧) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم الدينوري (ت٢٧٦هـ/ ٨٨٩ م) : **كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤م،م١، ص٥٨

(٨) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٧٩ـ١٨٠

(٩) أبو دواد الإيادي، جارية بن الحجاج، **ديوانه**، ضمن كتاب دراسات في الأدب العربي، تحقيق، غوستاف فون غرنباوم، ترجمة، إحسان عباس وآخرون، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩م، ص٣٤٢

(١٠) انظر فكرة تقديس الإبل عند العرب : أنور أبو سويلم، **الإبل في الشعر الجاهلي**، ج١،ص٢٣٢-٢٣٩ وفكرة تقديس الثور عند العرب: أنور أبو سويلم، **المطر في الشعر الجاهلي**، ط١، دار عمار، عمان، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٥٦

علاقتها بالجن.

**الزواج بين الجنّ والإنس:**

لعل العلاقة بين الجنّ والإنس لم تقتصر، على الخوف والرعب، والخضوع والطاعة، فالأخبار تتحدث عن علاقات اجتماعية قائمة بين الثَّقلين، على الرغم من أن هذه الأخبار تشوبها الأسطورة، بل هي مبنية في كثير منها عليها، وقد تُروى الأسطورة لتمجيد شخص راحل وتعظيمه، كما هي الحال مع حاتم الطائي، فقد زعموا أن الجنّ أقامت على قبر حاتم أربع جوار من حجارة عن يمين القبر، وأربع جوار عن يساره، وأن الجنّ ترتفع أصواتها بالنياحة عليه ليلاً.(١) هذا الصورة تدل على العلاقة الودية بين الجن والإنس . ولا عجب في ذلك، إذ إنهم يزعمون أن الجن يظهرون لهم، ويكلمونهم، ويناكحونهم.(٢)

ومن ذلك أن شمر بن الحارث الضبّي، نزل عليه الجن فكلّمهم وضيّفهم، يقول : (٣)

ونارٍ قد حضأْتُ بُعَيْدَ هَدْءٍ بدارٍ لا أريد بها مُقاما
سوى تَحليلِ راحلة وعيْنٍ أكالئُها مخافةَ أنْ تناما
أتوْا ناري فقلتُ منُون قالوا سراةُ الجنّ قلتُ: عمُوا ظلاما
فقلتُ إلى الطعام، فقال منهمْ زعيمٌ : نحسد الإنسَ الطّعاما

"وهم يزعمون أن المجنون إذا صرعته الجنّية، وأن المجنونة إذا صرعها الجنّيّ، أنّ ذلك إنما هو على طريق العشق والهوى، وشهوة النّكاح. وأن الشيطان يعشق المرأة منّا، وأن نظرته إليها من طريق العُجْب بها أشدُّ عليها من حُمّى أيام .." (٤)

ولعل حديث الحب بين الجن والإنس، تتردد بينهم أخباره،ويضرب به المثل في حياتهم الاجتماعية، ويبدو أن دريد بن الصمة أراد أن يعتلي بالحب ليجعله خارج نطاق الجن والإنس، يقول:(٥)

فأُقسِمُ ماسمعتُ كوَجْدِ عمْرٍو بذاتِ الخال من جنّ وإنْسِ

ويُروى أن لفاطمة بنت النعمان النجارية تابعاً من الجن، يقتحم عليها في بيتها، وامتنع عن ذلك في بعثة النبي (ص) لتحريم الزنا.(٦)

---

(١) المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٧٥
(٢) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٩٦
(٣) **المصدر السابق**، ج٦،ص١٩٧.وعند البغدادي، **خزانة الأدب**: شمير، بضم الشين، ج٥، ص١٨٢، والأبيات، ج٦، ص١٧٠ـ١٧١مع زيادة بيتين اخرين .
(٤) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢١٧ـ٢١٨
(٥) دريد بن الصمة، دريد بن معاوية بن بكر بن علقمة، **ديوانه**، تحقيق، محمد خير البقاعي، دار قتيبة، ص٨٢
(٦) الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ج٢، ص٢٦٧

وتصادفنا الأخبار بزواج بعضهم من جنّيات، ويصرحون بذلك، ومن ذلك أن رجلاً يُدعى نعيم بن سالم تزوج امرأة من الجن، ورجلاً آخر تزوج أربعاً من الجن .[١]

أما صنف السعالي التي تتصور في صورة النساء الحسان فيتزوجن برجال من الإنس .[٢]

ومن أساطيرهم في ذلك أن رجلاً من العرب تزوج السعلاة، وأنها كانت عنده زماناً، فولدت منه، حتى رأت ذات ليلة برقاً على بلاد السعالي، فطارت إليهنّ .

فمن هذا النتاج المشترك، وهذا الخلق المركب عندهم – كما يزعمون – بنو السّعلاة، من بني عمرو بن يربوع، وبلقيس ملكة سبأ.[٣]

وكان العرب ينسبون لسابقيهم من القبائل العربية البائدة، انحدارهم من أمهات جنّيات مثل قبائل جرهم، التي زعموا أنها جاءت من نتاج ما بين الملائكة وبنات لآدم . وكذلك قبائل جديس وثمود والعماليق في الشام وفلسطين .[٤]

ولعل فكرة " شقّ" التي زعمت العرب أنه صنف من الجن، يظهر على صورة نصف إنسان، من هذا النتاج المشترك بين الجن والإنس. [٥] وهي صورة مركبة ظهرت في أساطير الإغريق وغيرها من الحضارات، تحمل نصف إنسان ونصف حيوان. ولهذا الصنف الغريب أسطورة يرويها الجاحظ، وهي أن علقمة بن صفوان بن أمية الكناني، خرج في الجاهلية وهو يريد مالاً له بمكة، وهو على حمار... فإذا هو بشقّ، له يدٌ ورجلٌ، وعينٌ، ومعه سيف، وهو يقول :

علقمُ إني مقتولْ      وإنّ لحمي مأكولْ
أضربُهم بالهذْلولْ      ضربَ غلامٍ شمْلولْ
رحْبِ الذّراعِ بُهْلولْ

فقال علقمة :

يا شقّها مالي ولك      اغمدْ عنّي منْصلَك

فقال شقٌ :

عبيت لك عبيْتُ لك      كيما أُتيح مقتلَك
فاصبرْ لما قدْ جمّ لكْ

---

(١) الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ج٢، ص٢٧٤

(٢) المسعودي، **أخبار الزمان**، ص١٣

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٩٧

(٤) انظر : الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ج٣، ص٢٩ وشوقي عبدالحكيم، **مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية**، ج١، ص١٨٨

(٥) انظر : الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢٠٦. والمسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٧٣

فضرب كلُّ واحد صاحبه فخرا ميّتين .[١]

وهناك علاقة أخرى بين الجنّ والإنس، يمكن أن نطلق عليها العلاقة المعرفية، والتي تتضمن رسالة معرفية من الجني إلى الإنسان الذي لا يستطيع بقواه الطبيعية أن يمتلكها، وهذه العلاقة تختص بطبقة دينية من الإنس، وهي طبقة الكهنة، يرى الجاحظ أن كهان العرب الذين كان أكثر الجاهلية يتحاكمون إليهم، كان مع كل واحد منهم رئيٌّ من الجنّ.[٢]

ولعل هذا ما أكسب الكاهن صفة القداسة، لاعتقادهم أنه يعلم الغيبيات وما يجري خلف الكون .

ويقول النويري: وكانت كهنة العرب لهم أتباع من الشياطين يسترقون السمع ويأتونهم بالأخبار، فيلقونها لمن يتبعهم، ويسألهم عن خفيّات الأمور حتى جاء الإسلام فمُنعت الشياطين من استراق السمع، كما أخبر الله تعالى عنهم في كتابه العزيز:[٣] ﴿ وأنّا كُنّا نقعدُ منها مقاعدَ للسّمع فمن يستمع الآن يجدْ له شهاباً رصدا ﴾ [٤]

ومن ثمّ فقد عللوا ذكاء المرء وسرعة إدراكه للعواقب، بوجود تابع له من الجن يعلمه المغيبات[٥]، جاهلين المقدرة الفكرية للنوع البشري .

وقد صرّح الجاحظ بذلك، حين قال: " ولكنكم إذا رأيتم بنياناً عجيباً، وجهلتم موضع الحيلة فيه، أضفتموه إلى الجنّ، ولم تعانوه بالفكر ".[٦]

على الرغم من تلك العلاقات الاجتماعية الودية في أحايين قليلة، إلا أن الغالب على تلك العلاقات العداوة، والخوف والنفور من الجنّ، والحذر من غدر الجنّ وشرهم، حتى ولو أبدى الإنسان لهم جانب الخير والمحبة، و يتحدث تأبط شرّا عن ضيافته للغول، وجيرته لها، إلا أنه سرعان ما أدرك خطرها فقتلها، يقول :[٧]

وأدْهَمَ قَدْ جُبْتُ جِلْبَابَهُ كما اجتابتِ الكاعبُ الخَيْعَلا

---

(١) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢٠٦-٢٠٧ و انظر : المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص ١٧٤. الهذلول : السيف . الشملول : الخفيف السريع . البهلول : العزيز الجامع لكل خير. عبيت : تسهيل عبأت . وعبأ له : استعد وهيأ .

(٢) الجاحظ، **البيان والتبين**، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت ١٩٩٠م، ج١، ص٢٨٩

(٣) النويري ، شهاب الدين بن أحمد بن عبد الوهاب (ت ٧٣٣هـ/١٣٢٢م) : **نهاية الأرب في فنون الأدب** ، دار الكتب ،، ج٣، ص١٢٨

(٤) **سورة الجن**، الآية ٩

(٥) جواد علي، **المفصل**، ج٦، ص٧٦٠

(٦) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٨٦

(٧) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق، أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ج١، ص٣٠٢-٣٠٣

إلى أن حـدا الصبْـحُ أثْناءَهُ          ومـزّق جلْبابَهُ الأليـلا
على شيْـم نارٍ تـنـوّرْتُها          فبتُّ لها مُدبـراً مقبـلا
فأصبحتُ والغـولُ لي جارةٌ          فيا جارتَا أنتِ ما أهْـولا
وطالبـتـها بُضْعَها فالتوتْ          بوجْه تهـوّلُ فاسْـتغولا
فقلتُ لها: يا انظري كيْ ترَيْ          فولّت وكنْتُ لها أغْـولا
فطارَ بقحْفِ ابنة الجـنّ ذو          سَفاسقَ قد أخْلَقَ المحْمَلا

**الطقوس**

يمثل الطقس الجانب الفعلي والعملي للأسطورة عند الشعوب كافة، إذ تترسخ قناعة مطلقة عند البشر بجدوى الطقس وممارسته، وهي ممارسة مكملة لتلك الاعتقاد السائد بينهم، إذ لا فائدة من الاعتقاد بالأسطورة قولاً لا يتبعه فعل أو عمل، "فالأسطورة تتبع طقساً معيناً وتترابط معه بشكل منسق، وهي الجزء التعبيري من الطقس أي القصة التي تجري أحداثها تعبيراً وحركياً في الطقس"(١)

ولعل الطقوس على مرّ التاريخ تتغير وتتجدد بحسب قناعة الشعوب وظروفها المناخية، ومعطياتها الثقافية، وأحوالها الاقتصادية، فقد تتوحد الفكرة الأسطورية بين الشعوب، ولكنها تختلف في صورة الطقس الممارس تجاه تلك الفكرة، تعبيراً وحركياً .

ولقد قامت الجن بدور خطير في حياة العرب في الجاهلية، فخضعوا لها في جوانب كثيرة من حياتهم، وأصبحت معبودة لبعضهم .

يروي الكلبي أن بني مَليح من خُزاعة – وهم رهْطُ طلحة الطلحات – عبدوا الجـنّ.(٢) وفيهم نزلت الآية الكريمة: ﴿ إن الذين تدعون من دون الله عبادٌ أمثالكم ﴾ (٣)

وقد أشار القرآن الكريم إلى تلك العبادة والإيمان بها، في قوله تعالى :﴿ وجعلوا لله شركاء الجن﴾ (٤). وفي قوله تعالى : ﴿ قالوا سبحانك أنت ولينا من دونهم بل كانوا يعبدون الجن .. ﴾(٥) وكانوا يخلطون بين الملائكة والجن ويجعلون بينهم نسباً، فكانوا يقولون : الملائكة بنات الله من

---

(١) النوري، قيس، **الأساطير وعلم الأجناس**، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل ١٩٨١م، ج١، ص١١ .

(٢) الكلبي، الأصنام، ص٣٤

(٣) سورة الأعراف، الآية ١٩٤

(٤) سورة الأنعام، الآية ١٠٠

(٥) سورة سبأ، الآية ٤١

سَرَوات الجنّ .(١)

وقد ذكر القرآن الكريم هذا الخلط والاعتقاد، في قوله تعالى : ﴿ وجعلوا بينه وبين الجنّة نسبا..﴾(٢).

ومن العرب من تسمى بأسماء الجن، ومنهم عمرو بن عبد الجن التنوخي، وهو شاعر جاهلي قديم، أورد له المرزباني أبياتاً يرد فيها على عمرو بن عدي. (٣)

وكذلك عُرفت قبيلة من الجن تُدعى الشَّيْصبان. (٤) وقد ذكر حسان بن ثابت هذه القبيلة في شعره:(٥)

ولي صاحبٌ من بني الشَّيْصبانِ فطوْراً أقول وطوْراً هُـوَهْ

كما ذكر بعضهم أن "بني أقيش " هم حيٌّ من الجنّ، ذكرهم لبيد بن ربيعة في قوله : (٦)

كأني في نديٍّ بني أُقَيْـشٍ إذا ما جئت ناديَهُمْ تُهالُ

وقد أطلقوا على الإعصار اسم زَوْبَعَة وهو اسم شيطان أو رئيس للجن، وكنّى صبيانهم الإعصار أبا زوْبعة ؛ لاعتقادهم أن بداخله شيطاناً مارداً .(٧)

وكان هناك بنو زوبعة الجنّي، وهم أصحاب الرّهج والقتام والتّثوير – كما روى الجاحظ - وأوْرَد قولَ راجزهم :

إن الشياطين أتَوْني أربعـةْ في غَبَش الليل وفيهم زوبعة (٨)

كم أطلقوا على رئيس الجن أيضاً اسم شنقْناق . (٩)

**طقس العبور**

لعل الخوف والحذر من الجن أمران متلازمان عند العرب في الجاهلية، وكيف لا يكون تلك

(١) ابن عاشور، محمد الطاهر، **التحرير والتنوير**، المعروف بتفسير ابن عاشور، ط١، مؤسسة التاريخ، بيروت، ٢٠٠٠م، ج٢٢، ص٨٤

(٢) **سورة الصافات**، الآية ١٥٨

(٣) انظر : المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران (ت٣٨٤ هـ / ٩٩٤م ) : **معجم الشعراء**، تحقيق، ف . كرنلو، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م، ص٢١

(٤) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٣، مادة : شصب

(٥) حسان بن ثابت، **ديوانه**، تحقيق، سيد حنفي حسنين، دار المعارف، مصر، ص ٢٩٧. وانظر فكرة إلهام الشياطين الشعراء: عبد الرزاق حميدة، **شياطين الشعراء**، مكتبة الأنجلو المصرية .

(٦) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، تحقيق، إحسان عباس، ط٢، الكويت، ١٩٨٤م، ص ٢٦٧

(٧) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٢١، مادة : زبع

(٨) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص ٢٣١

(٩) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٢٥، مادة : شنق

والجن تحتلُ مساحة مرعبة في نفوسهم، وقناعة مطلقة بضررهم ونفعهم في قلوبهم، لا سيما وأنهم يتداولون أخبار من قتلته الجن أو أصابته بالجنون أو الخبل، ومنهم من استهوته. وممَن قتلته الجن مرداس بن أبي عامر، وسعد بن عبادة، ونسبوا في قتل الأخير للجن شعراً :

قد قتلْنا سيِّد الخـزر ج سعْدَ بن عُبَـادةْ
ورمَـيْناهُ بسَهْمَـيْن فلم نُخْـطِ فـؤادَهْ[١]

كما قتلت الجن -على حدّ زعمهم – حرْبَ بن أمية . ونسبوا للجنّ أبياتاً في ذلك:

وقبْرُ حرْبٍ بمكانٍ قفر وليس قُرْبَ قبْر حرْبٍ قبْرُ[٢]

وتحدث بعضهم عن أسر الجنّ للإنس، كما هي الحال عند عديّ بن وادع، وهو شاعر مخضرم ، يقول :[٣]

فإمّا أُمس مُرتهناً أسيراً على العيْنيْن مشْدُود الوثاقِ
أسير الجنّ لا أرجو فكاكاً طُوال الدّهرِ محفوظَ الأباقِ

لذا فإن ممارسة الطقس في ظل هذه الصورة المخيفة، حاجة ملحّة للعبور إلى مرفأ الأمان، وضرورة قصوى للنجاة من شرٍّ يجهلون عواقبه.

وأطلقوا على ما يقوله الجنّ من الكلام، "التّجنين".[٤]

يقول بدر بن عامر الهذلي:[٥]

ولقد نَطقْتُ قوافياً إنْسِيَّةً ولقد نَطقْتُ قوافي التَّجْنينِ

ولقد جاءت ممارسة هذا الطقس قبل الوقوع في ضرر الجن، وقبل الدخول إلى عالمهم الذي يملأ ظلامه نفوس الجاهليين وقلوبهم، ويسيطر على عقولهم، سواء أكان الطقس تعبيراً أم حركياً، ومن هذه الممارسات التعبيرية، الاستعاذة بالجن، فقد كانت جماعة من العرب إذا صاروا في تيه من الأرض، توسطوا بلاد الحوش خافوا عبث الجنّان والسعالي والغيلان والشياطين، فيقوم أحدهم فيرفع صوته : إنّا عائذون بسيّد هذا الوادي ! فلا يؤذيهم أحد، وتصير لهم بذلك خفارة.[٦] وقد يصاحب هذه التعبير عند جماعة منهم حركةً طقسية معينة، فممّا يُروى عن حجاج بن علاط السّلمي

(١) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢٠٨-٢٠٩

(٢) **المصدر السابق**، ج٦، ص٢٠٧

(٣) ابن ميمون، **تاج العروس**، ج٨، ص٢١٣

(٤) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٣٤، ص٤٢٠

(٥) السكري، أبو سعيد الحسن الحسين (ت ٢٧٥هـ / ٨٨٨م ) : **شرح أشعار الهذليين**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار العروبة، القاهرة، ج١، ص٤٢٠

(٦) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢١٧

أنه قدم مكة في ركب، فأجنّهم الليل بواد مَخُوف موحش، فقال له الراكب: قم خُذ لنفسك أماناً، ولأصحابك، فجعل يطوف بالركب ويقول :

أُعيذُ نفسي وأُعيذُ صَحْبي

من كلِّ جِنّيٍّ بهذا النَّقْبِ حتّى أؤوبَ سالماً ورَكْبي[١]

ومن ذلك أيضاً أنهم كانوا يقولون إذا نزلوا مكاناً وخافوا من الجنّ: حُجراً محجوراً . أي حراماً محرَّماً، ظنّاً منهم أن ذلك ينفعهم ويقيهم عبث الجنّ.[٢]

وقد أشار القرآن الكريم إلى استعاذة بعضهم بالجن في قوله تعالى:" .. وأنه كان رجال من الإنس يعوذون برجال من الجن فزادوهم رهقاً "[٣]

وهناك ممارسة تعبيرية يعتقدون فيها العبور والدخول إلى عالم آمن من أخطار الجن وغيرها، وهي "التعشير" فكانوا إذا دخل أحدهم قرية خاف من جنّ أهلها، ومن وباء الحاضرة، أشدّ الخوف، إلا أن يقف على باب القرية فيعشِّر كما يعشِّر الحمارُ في نهيقه...[٤]

وكانوا يقولون "دعدع" عند العثار. وقد قال الحادرة:[٥]

ومطيّةٍ حمّلْتُ رحلَ مطيّةٍ حَرَجٍ تُنَمُّ من العثار بدَعْدَع

وقد قيل لعروة بن الورد حين دخل المدينة، إن لم تعشِّر هلكت! فقال:[٦]

وقالوا: احْبُ وانهقْ، لا تضيرُك خيبرٌ وذلك من دين اليهود وُلوعُ

لعمري، لئن عشّرتُ، من خشيةِ الرَّدى نُهاقَ الحمير إنني لجَزوعُ

ومن طقوسهم في العبور أنهم ينفِّرون، والتنفير: أن تلقِّب المرء لقباً مكروهاً. وقد قال بعض العرب لأحدهم: إذا وُلد لك ولد فنفِّر عنه! فقال له: وما التنفير؟ قال: غرِّب اسمه. فولد له ولد فسماه قنفذاً، وكنّاه أبا العداء، وأنشد:

كالخمر مزج دوائها منها بها تشفي الصداع وتبرىء المنجودا

وهو يريد أن القنفذ من مراكب الجن فداوى منهم ولده بمراكبهم.[٧]

---

(١) السهيلي، أبو القاسم عبدالرحمن بن عبدالله بن أحمد (ت٥٨١هـ / ١١٨٥م) : **الروض الأنف في شرح السيرة النبوية لابن هشام**، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠٠م، ج٢، ص١٩٩

(٢) جواد علي، **المفصل**، ج٦، ص٨١٣. وانظر: الزبيدي، **تاج العروس**، ج١٠، مادة: حجر

(٣) **سورة الجن**، الآية ٦

(٤) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦،ص٢٥٨

(٥) قطبة بن أوس بن محصن، **الديوان**، تحقيق، ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص٦٢

(٦) عروة بن الورد، **ديوانه**، تحقيق، عبد المعين الملوحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص٩٥. وانظر القصة: الحموي، **معجم البلدان**، ج٣، ص٩٦-٩٧

(٧) الألوسي، **بلوغ الأرب**، ج٢، ص٣٢٥

ومن هذا أيضاً أن يطلق أحدهم على نفسه اسماً من أسماء الجنّ . ولعل ذلك من باب أن يخلع على نفسه صفاتهم، وأن يكتسب خاصية القدرة والقوّة التي يمتلكها الجن.

وهو قريب إلى حدٍّ ما بالسحر التشاكلي الذي يستخدم فيه الإنسان الصور أو الرسوم لإلحاق الأذى والدمار بأعدائه. أو فلنقل هو مشابه بما كنّ نساء فلسطين يعتقدنه في شربهن مما تبقى من ماء شربت منه فرس أصيلة، على زعم أن هذا الشراب يختلط بدمائهن، ويمتزج كما يمتزج ماء الرجل، وبالتالي سيحملن بهذه الكيفية أولاداً أقوى في عودهم من مهر الفرس نفسها.[١]

وقد أطلق على أحد فرسان العرب اسم شيطان بن الحكم بن جاهمة الغنويّ؛[٢] اعتقاداً بحلول قوّة الشيطان فيه.

وهناك بعض الممارسات الطقسية التي تستلزم التعبير الحركي أكثر من التعبير اللفظي، ومن هذه أن العرب كانت تعتقد أن من عُلّق عليه كعبُ أرنب لم تصبه عينٌ ولا نفسٌ ولا سِحْر، وكانت عليه واقية؛ لأن الجنّ تهرب منها، وليست من مطاياها؛ لمكان الحيض.[٣]

وقد قال في ذلك امرؤ القيس:[٤]

يا هِنْدُ لا تنكحي بُوهةً    عليه عقيقتُهُ أحسَبا
مُرسَّعةً بَيْنَ أرْساغِهِ    به عَسَمٌ يبتغي أرْنَبا
ليجعلَ في ساقِهِ كَعْبَها    حِذارَ المنيّةِ أن تَعْطَبا

وكانوا إذا خافوا على الرجل تعرّض الارواح الخبيثة له، نجّسوه بتعليق الأقذار عليه، كخرقة الحيض وعظام الموتى. وأنفع من ذلك عندهم أن تُعلّق عليه طامث عظام موتى، ثم لا يراها يومه ذلك.[٥]

وكذلك كانت العرب تعلّقُ على الصبيّ سنّ ثعلب وسنّ هرّة؛ خوفاً من الخطفة والنظرة، ويزعمون أن جِنّيّةً أرادت صبيّ قوم فلم تقدر عليه، فلامها قومُها من الجن في ذلك. فقالت تعتذر إليهم:

كان عليه نُفَره    ثعالب وهرره
والحيض حيض السَمُره [٦]

(١) انظر: خليل أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، ص٢١

(٢) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٣٥، مادة: شطن

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٣٥٧

(٤) امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، **ديوانه**، ج٢، ص٥٣٢_٥٣٤

(٥) الألوسي، **بلوغ الأرب**، ج٢، ص٣١٩

(٦) الألوسي، **بلوغ الأرب**، ج٢، ص٣٢٥. وانظر: النويري، **نهاية الأرب**، ج٣، ص١٢٤

ومن معتقداتهم أن اللبن تحضره الجنّ، والدوابّ وغيرها من أهل الأرض . فيقولون اللبنُ مُحتَضرٌ فغطِّ إناءك؛[1] لاعتقادهم أن الجنّ تدخل فيه لتشرب .

وكان الرجل فيهم إذا اشترى داراً أو استخرج عيناً وما أشبهها، ذبح لها ذبيحة الطِّيرة.[2] وكانوا يفعلون ذلك مخافة أن تصيبهم الجن وتؤذيهم .[3]

ولهذا كله كان هناك من يتصدّى للجنّ بطقس عبور تعبيري وحركي، بعزيمة أو رقية معينة، لكن على المعزّم أن يخضع لشروط ومقاييس وأدوات محددة، حتى يعبر بطقسه عالم الجن، إذ يزعمون أن الجنّ لا تجيب صاحب العزيمة حتى يتوحّش ويأتي الخرابات والبراريَ، ولا يأنس بالناس، ويتشبّه بالجنّ، ويغسل بالماء القَراح، ويتبخّر باللبان الذَّكر، ويراعي المشتري... حتى يكون المعزِّمُ مُشاكلاً لها في الطِّباع .[4]

**الوقوع :**

تأتي هذه المرحلة عند الإخفاق في طقس العبور، أو عدم ممارسته أصلاً، وبالتالي فإن بعض الأمراض والمصائب يُعزى مصدرها إلى الجنّ والشياطين، من ذلك الخَبل والجنون .

وقال بعضهم إن الخَبل يقع على الجنّ والإنس.[5]

ويقول الجاحظ: وأما الخابل والخَبل، فإنما ذلك اسمٌ للجن الذين يخبلون الناس بأعيانهم دون غيرهم.[6]

وقد ذكر ذلك أوس بن حجر، في قوله:[7]

لليْلى بأعلى ذي معاركَ منْزلُ		خلاءٌ تنادى أهلُهُ فتحمّلوا

تبدّلَ حالاً بعْدَ حالٍ عهدتُهُ		تناوحَ جِنّانٌ بهنّ وخُبّلُ

وقد ذكر ابن مقبل إقامة الجن في الديار بعد ارتحال أهلها عنها، ولم يبق إلا الجنّ التي خبلت الناس، يقول :[8]

---

(١) الجاحظ، **الحيوان**، ج٤، ص٢٥٧.

(٢) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمود بن إسماعيل (ت٤٢٩هـ/ ١٠٣٧م) : **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ص٦٩. وانظر : الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ج٢، ص٢٧٤.

(٣) جواد علي، **المفصل**، ج٦، ص٨٠٨.

(٤) الجاحظ، **الحيوان**، ج٤، ص١٨٥ـ١٨٦.

(٥) الزبيدي، **تاج العروس**، ج٢٨، مادة: خبل.

(٦) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ١٩٥.

(٧) أوس بن حجر، **ديوانه**، تحقيق، محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص٩٤

(٨) ابن مقبل، تميم، **ديوانه**، تحقيق، عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٩٦٢م، ص٢٩٥.

خلا عهْدُها بعْدَ سُكّانها　　　لِما نالها من خَبالٍ وجِـنْ

ويذكر الأسود بن يعفر رجلاً فقد عقله، كأن الجنّ استهوته، يقول:[١]

كأنّ عليه من جِنٍّ قَبولاً　　　إذا حيٌّ الدواجنُ في قتانِ

ويقال للذي أصابه الخبل، مُخبَّل.

ومن مذاهبهم أنهم يعتقدون أن السّفْعة نظرة الجنّ، والمسفوع المعيون .. يقال بها عين أصابتها من نظر الجنّ، وهي أنفذ من أسِنّة الرماح .[٢]

أما الطاعون فالعرب تزعم أنه طعنٌ من الشيطان، ويسمُّون الطاعون رماح الجن .[٣]

يقول الأسدي للحارث الملك الغسانيّ، مبدياً تخوفه من طاعون الشام: [٤]

لعَمْرُكَ ما خشيتُ على أُبيٍّ　　　رماحَ بني مقيِّدةِ الحمـار

ولكني خشـيت علـى أُبيٍّ　　　رمـاحَ الجن أو إيّاكَ حارِ

**طقس النجاة**

يذهب الظن إلى أن كثيراً من هذه الطقوس كانت تُمارس بعد الوقوع في حبائل الجنّ والشياطين، ولكنّ الروايات التي بين أيدينا لا تذكر إلا النزر اليسير منها، فأغلب الأمراض– في ظني – يُرجعها العرب في الجاهلية إلى الجن والشياطين ؛ ذلك لجهلهم بعلة المعلول، وقلّة حيلتهم في الطب والتداوي، وهذا شأن كثير من القرى والمناطق النائية في بعض البلدان في يومنا هذا، مما يجعل قاطنيها يلجأون إلى ممارسة طقوس العبور وطقوس النجاة؛ لاعتقادهم أن الجن أصابتهم، باختلاف الممارسات الطقسية لاختلاف البيئات والثقافات.

وفي الجاهلية " كانوا إذا طالت علّة الواحد منهم وظنّوا أن به مسّاً من الجنّ، لأنه قتل حية أو يربوعاً أو قنفذاً، عملوا جمالاً من طين وجعلوا عليها جوالق وملأوها حنطة وشعيراً وتمراً، وجعلوا تلك الجمال في باب جحر إلى جهة المغرب وقت غروب الشمس، وباتوا ليلتهم تلك، فإذا أصبحوا نظروا إلى تلك الجمال الطين، فإذا رأوا أنها بحالها قالوا لم تقبل الدية فزادوا فيها، وإن رأوها قد تساقطت وتبدّد ما عليها من الميرة قالوا: قد قبلت الدية واستدلوا على شفاء المريض

(١) الأسود بن يعفر، **ديوانه**، تحقيق، نوري القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص٦٢

(٢) الألوسي، **بلوغ الأرب**، ج٢، ٣٦٥

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص٢١٨

(٤) **المصدر السابق**، ج٦، ص٢١٨. والقصة عند الثعالبي: **ثمار القلوب**، ص٦٨، بدون ذكر اسم الشاعر، وإنما اكتفى بقوله:" وقالت امرأة.... "، وأنشد البيتين برواية " عني " بدل " أبي ". وتروى الأبيات لـ فاختة بنت عدي، برواية " عني، بدل " أبي "، عند الأصفهاني، علي بن الحسين(ت٣٥٦هـ/ ٩٦٧م) : **الأغاني**، شرح، عبد علي مهنا، وسمير جابر، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ج١١، ص٢٠٥_٢٠٦

وفرحوا وضربوا الدفّ." (١)

ومن مذاهبهم في طقس النجاة أيضاً، أنهم كانوا، إذا قتلوا الثعبان خافوا من الجنّ أن يأخذوا بثأره، فيأخذون روثة ويفتّونها على رأسه ويقولون روثة راث ثائرك. وقد يذر على الحية المقتولة قليلاً من الرماد ويقال لها: قتلك العين فلا ثائر لك. وهكذا يكونون في منأى عن ثأر الجن وانتقامهم.(٢)

## الجن في الشعر الجاهلي

لعل المُتتبّع للشعر الجاهلي يجد هذه الأساطير والمعتقدات تتوزع في ثناياه، وتُشكّل صورةً ميثولوجية يقرأ فيها إيمان الجاهليين بالجن والشياطين، ولا ريب في أن الشاعر يصدر في صورته هذه عن إيمان جماعي، ومعتقد قبلي، تختلط فيه الحقيقة بالأسطورة، والأسطورة بالخرافة .

إن البحث في التفكير الجاهلي – كما يرى خان – يجب أن يبني أساسه لا على التاريخ، بل على الأساطير التي نقلت من جيل إلى جيل.. فهي توضح كيف شرع الإنسان في إقامة جسر بينه وبين خالقه، وبينه وبين الموجودات من حوله مادية أو معنوية، وبالتالي فهي طور من تاريخ أطوار فكرة الإنسان.(٢)

وكلما كان الشاعر قريباً من عصر الفطرة – والجاهلية أحد أشكال الفطرة – سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التي تصوغ قصيدته أو تتحكم في صياغته بنحو أو آخر.(٣)

ولعل الشاعر الجاهلي يصوغ شعره وأساليبه من قوالب، ينفخ كل جيل فيها من روحه وفكره وعقيدته، ليشكّل الشعر الجاهلي صورةً حقيقية لها.

## الجنّ والمكان

ولقد تردد مكان الجن في الشعر الجاهلي، وظهرت صورته موحشة مخيفة، يقطع الشاعر هذا المكان إما بناقته أو بفرسه، مستدلاً على سرعة الفرس أو الناقة، أوعلى شجاعته التي تواجه مخاطر الجن وأهوالهم .

يقول الأعشى:(٤)

وبَلْدةٍ مثْلِ ظَهْرِ التُّرْسِ مُوحِشَةٍ للجـنّ بالليل في حافاتها زَجَلُ

---

(١) الألوسي، بلوغ الأرب، ج٢، ص٣٥٨

(٢) المصدر السابق، ج٢، ص٣٥٨

(٢) محمد عبد المعيد، الأساطير والخرافات عند العرب، ط٤، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٢، ص١٥ـ١٨

(٣) أحمد كمال زكي،" التفسير الأسطوري للشعر القديم"، فصول، م١، ع٣، ١٩٨١م، ص١١٦

(٤) الأعشى، ديوانه، ص٥٩

لا يَنْتَمْشي لها بالقيظِ يركَبُها    إلا الذين لهُم فيما أتَوا مَهَلُ

ويتحدث ابن مقبل عن نعال المطيّ الذي يسقط في الفلاة، ويكون للجنّ نصيب منها، يقول: [١]

فأصبحَ بالمَوْماةِ رُصعاً سريحُها    فللإنسِ باقيه، وللجنّ نـادرُه

ويذكر الشنفرى وادي الجن، في قوله:[٢]

وخُوش موًى زادِ الذئاب مَضِلّةٍ   .:.   بواطِنُهُ للجنّ والأُسْدِ مألَفُ

ويتحدث المتنخِّل الهذلي عن المكان والليل الذي يحتضن الجنّ، يقول:[٣]

حتّى يجيءَ وجنُّ الليلِ يُوغِلُهُ    والشّوكُ في وضَحِ الرِّجلَيْنِ مركُوزُ

بينما نجد لبيد بن ربيعة يذكر مجلس الجن، ويفتخر بأنه فاق الجن في الأمور الشديدة، يقول:[٤]

وخَصْمٍ كنادي الجنّ أسقطتُ شأوَهُمْ    بِمُستحْصِدٍ ذي مِرّةٍ وصُرُوعِ

ومن جهة أخرى تحدث الشعراء الجاهليون عن عزيف الجن في هذا المكان المخيف، ويروي الجاحظ أن الأعراب يدّعون أنهم يسمعون عزيف الجان. [٥]

وقد تردد هذا الادعاء والاعتقاد في الشعر الجاهلي بكثرة، يقول الأعشى، واصفاً الأرض المطموسة المسالك التي تعزف فيها الجن، وقد قطعها بناقته الضخمة:[٦]

ويهماءَ تَعْزِفُ جِنّانُها    مناهِلُها آجِناتٌ سُـدُمْ

قَطَعْتُ بِرَسّامةٍ جَسْرةٍ    عُذافِرةٍ كالفنيقِ القَطِمْ

ويقطع المثقِّب العبدي بناقته الفلاة والأرض واضحة المسالك، ولكن الطريق لا يخلو من أصوات الجن وعزيفهم، يقول:[٧]

كلّفتُها تَهْجيرَ داويّةٍ    من بعْدِ شأوِي ليلِها الأبْعَدِ

في لاحبٍ تعْزِفُ جِنّانُهُ    مُنْفهِقِ القَفْرةِ كالبُرْجُدِ

ويصف المثقِّب حركة البقر الوحشي في هذه الفلاة التي يُسمع فيها أصوات الجن، يقول:[٨]

---

(١) ابن مقبل، **ديوانه**، ص١٥٧

(٢) ثابت بن جابر، **ديوانه**، تحقيق، إميل بديع يعقوب، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩١م، ص٥٥

(٣) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج٣، ص١٢٦٤

(٤) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، ص٧١

(٥) الجاحظ، **الحيوان**، ج٦، ص١٧٣

(٦) الأعشى، **ديوانه**، ص٣٧

(٧) المثقب العبدي، عائذ بن محصن، **ديوانه**، تحقيق، حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١م، ص٣٠-٣١

(٨) المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٥٠

في بلْدة تعْزِف جِنّانُهـــا فيها خَناطيلُ من الرُّوّدِ

بينما يتحدث بشر بن أبي خازم الأسدي عن الفلاة الواسعة، الخالية من الماء، لا حركة فيها، سوى صوت الجنّ وقطع الظباء، وقد قطع الفلاة بناقته السريعة، يقول:(١)

وخَرْقٍ تعْزِفُ الجنّانُ فيه فيافيه يطــيرُ بها السّــهامْ

ذَعرْتُ ظباءهُ متغوِّراتٍ إذا ادّرعَتْ لوامعها الإكـــامْ

بذعْلبةٍ براها النّصُّ حتّى بلَغْتُ نُضارها وفَنى السّنامْ

ويذكر عمرو بن معد يكرب الأرض التي قطعها، لا حركة فيها سوى أصـــوات الجن، يقول:(٢)

وأرضٍ قد قطعتُ، بها الهواهي من الجنّانِ سرْبَخُها مليـــعُ

بالمقابل يصادفنا أبو زبيد الطائي بفكرة جديدة، وصورة نادرة، يتحدث فيها عن عزيف الجن، عندما يُشبه هذا الصوت بغناء الندامى، ولعل أبا زبيد قد تعوّد في رحلاته على هذا الصوت حتى أصـــبح نشيداً يلذّ لأذنه سماعه، يقول:(٣)

وسما بالمطيّ والذُّبّلِ الصّـــــمّ لعمياء في مفارط بيْدِ

مُستحنٌ بها الرياحُ فما يجْـــتابُها بالظلام غيرُ هجودِ

وتخالُ العزيفَ فيها غناءً للندامى من شاربٍ مشهودِ

ويعلل المسعودي زعم العرب سماعهم عزيف الجان في القفار والوديان، بقوله "... لأن الإنسان إذا صار في مثل هذه الأماكن وتوحد، تفكر، وإذا هو تفكر وجل وجبن، وإذا هو جبن داخلته الظنـــون الكاذبة، والأوهام المؤذية، والسوداوية الفاسدة، فصوّرت له الأصـــوات، ومثّلـــت لـــه الأشـــخاص، وأوهمته المحال، بنحو ما يعرض لذوي الوسواس ".(٤)

**الجن والثور:**

ولقد تردد معتقد الثور الذي تصده الجن عن شرب الماء في الشعر الجاهلي، فوظّفه الشعراء في قضاياهم وحوادث المجتمع الجاهلي، ومن ذلك قول أنس بن مدرك في قتله سليك بن السّلَكة:(٥)

إني وقتلي سليكاً حين أعقله كالثور يُضربُ لما عافت البقرُ

---

(١) بشر بن أبي خازم، **ديوانه**، تحقيق، عزة حسن، ط٢، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م، ص٢٠٣-٢٠٤

(٢) عمرو بن معد يكرب، **شعره**، تحقيق، مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٤م، ص١٣٤

(٣) حرملة بن المنذر، **شعره**، تحقيق، نوري القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧م، ص ٥٣-٥٤

(٤) المسعودي، **مروج الذهب**، ج٢، ص١٧٣

(٥) الجاحظ، **الحيوان**، ص١٨

ويضرب نَهْشَلُ بنْ حريٍّ المثل في اتهام دارم وهم براء، بالثّور الذي يُضرب، وما ذنبه إلا أن البقر لم ترد الماء، فحملوه السبب في ذلك، يقول:(١)

أتَتْرِكُ عـارِضٌ وبنو عـديٍّ ... وتَغْرَمُ دارمٌ وهُـم بَراءُ

كدأْبِ الثَّورِ يُضرَبُ بالهراوى ... إذا ما عافتِ البقَرُ الظِّماءُ

ويوظّف الأعشى هذا المعتقد في دفع التهمة عنه، يقول:(٢)

وإنّي وما كلَّفتُموني وربِّكُم ... ليَعلَمَ مَنْ أمسى أعقَّ وأحْرَبا

كالثَّورِ والجنِّيُّ يضرِبُ ظَهْرَه ... وما ذَنْبُهُ أن عافتِ الماءَ مَشْرَبا

وما ذَنْبُهُ أن عافتِ الماءَ باقِرٌ ... وما إنْ تَعافُ الماءَ إلا ليُضْرَبا

ويتكرر هذا المعتقد عند عوف بن الخرع، حين هجاه جماعة من طيّء، يقول:(٣)

تَمنّتْ طيِّءٌ جهلاً وجُبناً ... وقد خالَيْتُهم فأبوْا خِلاتي

هَجَوْني أن هجوتُ جِبالَ سلمى ... كضَرْبِ الثَّوْرِ للبقرِ الظِّماءِ

ويتحدث الهيْبان الفهميّ عن ضرب الثور بلا ذنب أو جرم ارتكبه، سوى أن البقر عافت الماء، وحُمّل الثور ذنب غيره، يقول:(٤)

كما ضُرِبَ اليَعْسُوبُ أن عافَ باقِرٌ ... ما ذَنْبُهُ أنْ عافتِ الماءَ باقِرُ

**الجن والإبل:**

ظهرت الناقة العيْسجُور في الشعر الجاهلي لعلاقتها بالسعلاة ساحرة الجن، ووصفوها بالجنون، يقول امرؤ القيس:(٥)

طوى السَّيْرُ كَشْحَيْ عَيْسَجُورٍ كأنّما ... بها أوْلَقٌ يَعتادُها وجُنُونُ

ويتحدث الأعشى عن ناقته في سيرها، ويصف سرعتها، فينسب هذه السرعة إلى مسٍّ قد أصابها من الجنّ، يقول:(٦)

وتُصبحُ من غِبِّ السُّرى وكأنّما ... ألمَّ بها من طائفِ الجنِّ أوْلَقُ

وكذلك نجد عند ابن مقبل، يصف ناقته التي تدفقت في سيرها، وكأن شيطاناً في رأسها، يقول:(٧)

---

(١) الجاحظ، **الحيوان**، ج١، ص١٩. وهو شاعر مخضرم.

(٢) الأعشى، **ديوانه**، ص١١٥

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج١، ص١٨

(٤) **المصدر السابق**، ج١، ص١٩

(٥) امرؤ القيس، **ديوانه**، ج٢، ص٦٩٧

(٦) الأعشى، **ديوانه**، ص٢٢١

(٧) ابن مقبل، **ديوانه**، ص٢١١

كأن بها شَيْطانَةً من نَجائها إذا أصبحتْ دفْقاءَ بالمشي عيْهلا

**الجنّ والخيل**

كانت الخيل الوسيلة الأقوى في خوض الحرب وقلب موازين المعركة، وكان لصبرها في ساحة الحرب، وسرعتها في الكرّ والفرّ صورة بارزة في الشعر الجاهلي، وهذا ما جعلهم يحتفلون بنتاج الخيل، ويتفاخرون في مربطها. وأما علاقتها بالجن فلقد مرّ معنا سابقاً أن الجن تحضر الفرس، ولعل ذلك من الهوَج الذي يصيبها في سيرها نحو الحروب وغيرها، وما تنجزه من مهام في المعركة، لا يستطيعه إلا الجنّ. ولقد وصف ابن مقبل سرعة فرسه، وما أصابه من رعدة، وكأن جنّاً حضرته، يقول:(١)

يقرفرُ الفأسَ بالنّابيْن يخلعُهُ في أفْكَلٍ من شُهودِ الجنّ مُحْتَضِرِ

ويتحدث عبيد بن الأبرص عن الخيل الضامرة، ويفتخر بها وبنسلها حتى أصبحت بعد إضمارها كالسعالي في خفّة حركتها وسرعتها، يقول:(٢)

أوحشَتْ بعد ضُمّرٍ كالسَّعالي من بناتِ الوجيهِ أو حَلاَّبِ

ويُشبّه عمرو بن كلثوم التغلبي خيله في سرعتها بالجن، يقول:(٣)

إذا أسهلت خَبّتْ وإن أحزنت وجَتْ وتحسبها جِنّاً إذا سالت الجِنَمْ

ويقول عدي بن زيد العبادي:(٤)

شاءنا ذو مَيْعَةٍ يُبْطِرُنا خَمَرَ الأرضِ وتَقْديمَ الجِنَنْ

وتبرز صورة الخيل في سرعتها الهائلة، كأن بها مسّاً من جنون، يقول أحدهم:

كأنّه لما تداني مقْرَبُهْ وانقطعتْ أوْذامُه وكُرَبُهْ
وجاءت الخيلُ جميعاً تذنُبُهْ شيطانُ جنٍّ في هواءٍ يرقُبُهْ
أذنب فانقضّ عليه كوكَبُهْ (٥)

وأكثر ما ورد في الشعر الجاهلي في العلاقة بين الجن والخيل، تشبيه الخيل بالسّعلاة، في سرعة حركتها، ولقد وصف عنترة خيْلَ أعدائه في الحرب بذلك، وشبهها بالسعالي، يقول:(٦)

أُمارسُ خيلاً للهجيمِ كأنها سعالي بأيديها الوشيجُ المقوَّمُ

(١) عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص٩٨
(٢) ابن مقبل، ديوانه ، ص٢١
(٣) عمرو بن كلثوم، ديوانه ، تحقيق ، إميل بديع يعقوب ، ط١ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٩١م ، ص٥٨
(٤) عدي بن زيد العبادي، ديوانه ، تحقيق ، محمد جبار المعيبد ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٥م، ص١٧٤
(٥) الجاحظ، الحيوان ، ج٦ ، ص١٧٢
(٦) عنترة بن شداد العبسي ، ديوانه ، تحقيق ، محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، مصر ، ص٢١٨

بينما يصف الأعشى خيول ممدوحه، ويشبهها في سرعتها بالسعالي، فيقول:

تروحُ جيادُهُ مثلَ السعالي     حوافرُهُنَّ تهتضِمُ السِّلاما

أما لبيد بن ربيعة فيرثي النعمان بن المنذر، ويذكر خيله التي تحمل الفرسان على ظهورها، ويشبهها بالسعالي، يقول:(١)

عليهنَّ وِلْدانُ الرِّهانِ كأنَّها     سَعالٍ وعِقْبانٌ عليها الرَّحائلُ

ويهدد دريد بن الصمة أعداء قبيلته بالخيول التي تشبه السعالي، يقول:(٢)

فانظروها كالسَّعالي شُزَّباً     قَبْلَ رأسِ الحَوْلِ إن لم أُخْتَرَمْ

ويفعل ذلك أيضا المهلهل بن ربيعة، حين هدد قبيلة بكر بفرسان وخيول كالسعالي، يقول:(٣)

سعالياً يحْمِلنَ من تَغْلِبٍ     فِتْيانَ صِدْقٍ كلُيُوثِ الطريقْ

ويهدد الأشتر النخعي بغارة شعواء، تغدو خيولها كالسعالي، يقول :(٤)

إن لم أشُنَّ على ابن حربٍ غارةً     لم تَخْلُ يوماً من نِهابِ نُفُوسِ

خيــــلاً كأمثالِ السعــــالي شُــزَّباً     تغْدو ببيضٍ في الكريهةِ شُوسِ

أما عمرو بن قميئة فيتحدث عن الفرسان، وعن خيولهم في الحرب، ويشبهها بالسعالي يقول:(٥)

أليسوا الفوارسَ يومَ الفرا     تِ والخيلُ بالقومِ مثلُ السعالي

ويفتخر دريد بن الصمة بعد ثأره لأبيه بالفرسان والمشاة، ويوظف السعالي لتصوير خيول فرسانهم، يقول:(٦)

على جُرْدٍ كأمثالِ السعالي     ورَجْلٍ مثلِ أهْمِيَةِ الكثيبِ

ولقد افتخر عبيد بن الأبرص بقيادة قبيلته للحرب خيولاً تُشبه السعالي في النشاط والسرعة، يقول:(٧)

نحن قُدْنا منْ أهاضيب الملا الـ     ـخيل في الأرسانِ أمثالَ السعالي

(١) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، ص٢٥٩

(٢) دريد بن الصمة، **ديوانه**، ص١١٢

(٣) عدي بن ربيعة بن الحارث، **ديوانه**، تحقيق، أنطوان، محسن القوال، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٥م، ص٥٨

(٤) المرزوقي، أبو علي بن محمد بن الحسن (ت٤٢١هـ/١٠٣٠م) : **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق، عبد السلام هارون، وأحمد أمين، دار الجيل، بيروت، ج١، ص١٤٩-١٥٠

(٥) عمرو بن قميئة بن سعد بن مالك، **ديوانه**، تحقيق، حسن كامل الصيرفي، ط٢، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٥٨

(٦) دريد بن الصمة، **ديوانه**، ص٣٦

(٧) عبيد بن الأبرص، **ديوانه**، ص١١٦

وتحدث امرؤ القيس بنْ عمرو بن الحارث السكوني، عن خيل قبيلته ومهاجمتها لأعدائهم، كأنها السعالي، يقول:(١)

سَمَوْنَا لهم بالخيل تَرْدِي كأنَّها     سعالٍ وعِقْبانُ اللِّوَى حين تُرْكَبُ

أما الحطيئة فيوظف صورة السعالي في السِّلم، حين يشبه الخيل وهي تقذف بأولادها، بالسعالي، فيقول مادحاً :(٢)

ويقُودُ الأجياد تقذف بالأسْـ     ـلاءِ شُعْثاً كأنَّهنّ السَّعالي

**الجن والإنسان:**

تردد في الشعر الجاهلي هذه العلاقة بين الجن والإنسان، ووظّف الشاعر الجاهلي صورة الجنّ في تشبيهات وصور عدة، منها ما لها علاقة بالرجل، ومنها ما لها علاقة بالمرأة، وأكثر الصور وروداً بالنسبة للعلاقة الأولى، هو تشبيه الفرسان بالجن؛ للقوة الخارقة والسرعة الخاطفة، فالشعراء إذا أرادوا أن يمدحوا فرسان قبائلهم استخدموا الجنّ رمزاً، وصورةً مؤثرةً للنيل من الأعداء، ومن هؤلاء زهير بن أبي سلمى الذي رسم لفرسان قبيلته صورة دموية، يقول:(٣)

بخيلٍ، عليها جِنَّةٌ عبقريَّةٌ     جديرون يوماً، أن ينالوا، ويستعلوا

وإنْ يُقتلوا فيُشتفَى بدمائهم     وكانوا، قديماً، من مناياهُمُ القَتْلُ

ويقول النابغة الذبياني:(٤)

وضُمْرٌ كالقداحِ مُسوَّماتٌ     عليها مَعْشَرٌ أشباهُ جِنٍّ

ويصور العباس بن مرداس الخيل في غمار المعركة، ويفتخر بفرسان قبيلته ويشبههم بالجن، يقول:(٥)

وخيلٌ تكدَّسُ بالدارعيـ     ـن تَنحِر بالروعِ أو تُعقَرُ

عليها فوارسُ مخبُورةٌ     كجِنٍّ مساكِنُها عبْقَرُ

أما عامر بن الطفيل فيفتخر بفرسان قبيلته، قائلاً:(٦)

ونحنُ وقفْنا بالمُشقَّرِ موقِفاً     كريماً ترى الفُرسانَ من طَعْنِهِ قُعْسا

---

(١) ابن ميمون، **منتهى الطلب**، ج٨،ص٢٧٠

(٢) جرول بن أوس، **ديوانه**، تحقيق، نعمان محمد أمين طه، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٢٤٥

(٣) زهير بن أبي سلمى، **شعره**، تحقيق، فخر الدين قباوة، ط١، دار الآفاق الجديدة، ص٨٧

(٤) زياد بن معاوية بن ضباب، **ديوانه**، تحقيق،محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٦م، ص٢٥٤

(٥) العباس بن مرداس، **ديوانه**، ص٧٥

(٦) عامر بن الطفيل، **ديوانه**، تحقيق، أنور أبو سويلم، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦م، ص٢٧٣

بِخَيْلٍ عليها جِنَّةٌ عبقَـرِيَّةٌ وفِتْيَـانِ حَـرْبٍ لا تَـرى فيهِمْ نِكْسَا

ويتحدث الشنفرى عن الغارة التي قام بها بسرعة خاطفة، إذ لا يستطيع أن يقوم بهـا أحـد سـوى الجن، يقول مفتخراً:[١]

فإنْ يكُ من جنٍّ لأبْرحُ طارقاً وإن يكُ إنْساً ماكَها الإنْسُ تَفْعَلُ

ويتجه ابن مقبل في تشبيه الفرسان بالجن إلى صورة أهدأ من سابقاتها، يقول:[٢]

وحيٍّ حِلالٍ قد رأينا ومَجْلسٍ تَعادَى بجِنَّانِ الذَحُولِ قَنابِلُـهُ

لكن المهلهل ينحى منحًى آخر في الصورة، حين افتخر بقتله الكثير من آل بكر، وقارن قتلاهم بعدد الجن، بل إنهم يفوقونهم عدداً، ومع هذا استطاع أن يقتل منهم الكثير، يقول:[٣]

لو كنت أقتلُ جِنَّ الخابلين كما أقْتُلُ بكْرًا لأضحى الجِنُّ قد نفدا

بل إنه غالى في حديثه حين جعل قوّة الجن تتضاءل أمام قوة قبيلته، يقول:[٤]

فالإنسُ قد ذَلَّتْ لنا وتقاصرتْ والجنُّ من وقْعِ الحديدِ المُلْبِسِ

وينهج الفِنْدُ الزِّمّاني النهج نفسه، فيصوِّر خوف الجنِّ من قوّة قومه، يقول مفتخراً:[٥]

إنّنا قومٌ ترى الجنُّ لنـا سَوْرَةً منها جميعاً تُستَطارْ

ويفتخر ابن مقبل بكثرة فرسانهم، حتى لَتَهابُها الجن، يقول: [٦]

بجَمْعٍ رأتْهُ الجنُّ فاخْتَشَعَتْ له وللشَّمْسُ أدنى للْخُسوفِ وأكْسَفُ

وبعيداً عن صورة الحرب، يمدح الحارث بن حلّزة اليشكري عمرو بن هند، ويذهب إلى أنّ الجـنّ بمثل هذا الممدوح كاشفت الناس، ففخره لا يخفى على أحد، يقول:[٧]

إرَميٌّ بمثْلِه جالَتِ الجِنُّ فأبَتْ لخَصْمِها الأجْلاءُ

ويشبّه لبيد بن ربيعة العامري الشباب بالجن؛ للنشاط والقوّة، يقول :[٨]

ومَنْ فادَ من إخوانهِمْ وبنيهِمِ كُهولٌ وشُبّانٌ كجِنَّةِ عبْقَرِ

---

(١) الشنفرى، ديوانه، ص ٧١

(٢) ابن مقبل، ديوانه، ص٢٤١

(٣) المهلهل، ديوانه، ص٢٤

(٤) المصدر السابق، ص٤٩

(٥) ابن ميمون، منتهى الطلب، ج٩، ص٣٣

(٦) ابن مقبل، ديوانه، ص١٩٤

(٧) الحارث بن حلزة، ديوانه، تحقيق، إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ص ٢٦. وانظر: الجـاحظ، الحيـوان، ج٦، ص١٧٤

(٨) لبيد بن ربيعة، ديوانه، ص٥٤. فاد: مات

كما شبه سادة القوم، وهم قيام في مجلس الملك بالجن، يقول:(٩)

ومقامةٍ غُلْبِ الرّقابِ كأنّهم جنٌّ لدى طَرَفِ الحصيرِ قيامُ

وفي حديث آخر يشبه ابن مقبل أسياد القوم في المجالس بالجن في هيئتهم ولباسهم، يقول: (١)

ومَجالسٍ تمشي الغطارفُ بينها كالجنِّ لَيْسَ لبُوسُهُمْ بثمارِ

وبالمقابل يتحدث لبيد بن ربيعة عن الجماعة الحاقدة، في مجلس من مجالس النعمان بن المنذر، يقول:(٢)

غُلْبٌ تَشَذّرُ بالذُّحولِ كأنّها جِنُّ البديِّ رواسياً أقدامُها

وأما صورة الجن فيما يتعلق بالمرأة، فيبدو أن الثقافة العامة عند شعراء الجاهلية، تغذّي فكرة واحدة، وهي فكرة الجمال الذي يتمتع به الجن، ولقد مرّ معنا سابقا أنّ الجن تتشكل في صور النساء وفي أجمل زينة، وبالتالي فإن الشاعر الجاهلي يبحث عن فكرة مجردة يغذي بها صورته عن المرأة، دون أن يتمكن من تفصيل الصورة، ليعطي القارىء والمستمع حرية التخيل والتفصيل، إذا لا يمكن تحديد الصورة الميثولوجية، فالتشبيه بالجن تشبيه ميثولوجي، يدخل في الإطار العقدي، لذا فإن هذا التشبيه أو الصورة تخرج من رحم واحد، وهو رحم جماعي، وثقافة جماعية، وميثولوجيا متوارثة عبر مراحل زمنية مختلفة.

إن تكرار هذه الصور وتوحّدها في الفكرة، تمنحنا تلك النتيجة، وتذهب بنا إلى أن حكايات وصوراً كثيرة وغريبة، عن الجن عند عرب الجاهلية ضاعت فيما ضاع من الشعر الجاهلي.

وعلى كل حال فإن الشعراء الجاهليين رصدوا العلاقة الجمالية بين المرأة والجني، ومن ذلك تصريح ابن مقبل عن الحبيبة بأنها من الجن؛ لجمالها الفائق، يقول:(٣)

إذا قيلَ: منْ دَهْماءُ ؟ خُبِّرْتُ أنها من الجنِّ لم يقْدحْ لها الزّنْدَ مادحُ

ونجد عمرو بن شأس - وهو شاعر مخضرم- يتحدث عن فتاة تشبه الجنّية لجمالها، يقول:(٤)

تَراءتْ لنا جِنّيَّةً في مَجاسدٍ وثَوْبَيْ حَريرٍ فوْقَ مرْطٍ مُرَحَّلِ

وأهْلَلْتُ لمّا إنْ عرفْتُ بأنّه على الشَّحْطِ طَيْفٌ من حَبيبٍ مُؤَمَّلِ

أما بَيْهس بن عبد الحارث فيرفع جمال الحبيبة وفتنتها إلى جمال الجنّ، يقول: (٥)

---

(٩) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، ص

(١) ابن مقبل، **ديوانه**، ص١٢٠

(٢) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١٧

(٣) ابن مقبل، **ديوانه**، ص٤٣

(٤) ابن ميمون، **منتهى الطلب**، ج٨، ص٦٣-٦٤

(٥) المصدر السابق، ج٩،ص٣٣.

فنهضْتُ أنْظُرُ ما الخيالُ فراعني          والعَيْنُ غيْرُ حديثةٍ بغرارِ
فرأى لها شَبَهًا وليس بعـــارفٍ          جدًّا وليس بمُمْعِنِ الإنكـــارِ
كالجنِّ تعـرِفُها إذا ما أقبلـــتْ          وتكادُ تُنْكِـرُها مع الإدْبَارِ

بل إن الجن لا يملكون جمال الحبيبة عند الأسود بن يعفر، فهي تشفي براحتها الزكية السقيم، حتى إن الجني لو رآها لاصطفاها من بين النساء، ولعل هذا إشارة إلى فكرة الزواج بين الجن والإنس، يقول:(١)

ولو لَقِي النعمانُ حيًّا لنالَهـــا          ولو بعثَ الجنِّيُّ في الناسِ يصطفي
لغاضَ عليها ذاتَ دلٍّ وميسمٍ          ووجهٍ كدينارِ العزيزِ المشـــوَّفِ

لكن الجني الذي يصطفي فتاة الأسود بن يعفر، يصبح حارساً وخادماً لفتاة الأعشى، فهو يشبهها بالدرة التي يحرسها ماردٌ من الجنّ، يقول:(٢)

ومارِدٌ من غُواةِ الجِنِّ يحْرُسُها          ذو نيقـةٍ مُسْـتَعِدٌّ دُونَـها تَـرِقَا
ليستْ له غَفْلَةٌ عنها يُطيفُ بها          يخشى عليها سُرَى السّارِينَ والسَّرَقا

ويشبه لبيد بن ربيعة القيان اللواتي يشربْنَ بالجن؛ لجمالهنّ وقوامهنّ الممشوق، يقول:(٣)

يُروِي قَوامحَ قبْلَ الليلِ صادقةً          أشباهَ جِنٍّ عليها الرَّيْـطُ والأُزُرُ

وفي حوار طويل يتحدث الأعشى عن الفتاة والجني الذي بعثه ليُحاجّها في خيمتها، يقول :(٤)

فبعثتُ جنِّيًّا لنا          يأتي برَجْعِ حديثِها

ولم ينس الشعراء الفكرة الميثولوجية عن السعلاة، التي تتحدث عن جمالها وزينتها، فوظفوها في صورهم الشعرية، ومن هؤلاء الأعشى الذي شبه النساء في جمالهنّ بالسعالي، يقول:(٥)

وشُيوخٍ حَرْبَى بشَطَّيْ أريكٍ          ونساءٍ كأنّهنّ السَّعالي

لكن لبيد بن ربيعة ينهج في صورته الشعرية نهجاً آخر، حين يرثي النعمان بن المنذر، فيشبه سائلات المعروف في حالهنّ وقبحهن، والأرامل، بالسعالي، يقول:(٦)

لِيَبْكِ على النُّعْمانِ شَرْبٌ وقَيْنَةٌ          ومُخْتَبِطاتٌ كالسَّعالي أرامِلُ

(١) الأسود بن يعفر، ديوانه، ص٤٩
(٢) المصدر السابق، ص٤٣
(٣) لبيد بن ربيعة، ديوانه، ص٦٦
(٤) الأعشى، ديوانه، ص٢٥٣
(٥) المصدر السابق، ص١٣
(٦) لبيد بن ربيعة، ديوانه، ص٢٥٧

# أثر المخالفة الصوتية بين (العلل وأشباهها) في بناء الكلمة العربية

د. محمود سالم خريسات*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٢/١٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٦/١١

## ملخّص

تهدف هذه الدراسة إلى ملاحظة أثر المخالفة الصوتية بين (الحركات وأشباهها) في بناء الكلمة العربية، وذلك في جوانب لغوية مختلفة. ولمعرفة ذلك تتبع الباحث مفهوم المخالفة عند القدماء والمحدثين، وغايتها، وحكمها، والاختلاف في المصطلح الدال عليها، ثم عرض لأثر المخالفة في مسائل لغوية مختلفة، وبعض وجوه القراءات القرآنية، وبيّن الباحث ما قيل في هذه المسائل مما يتصل بموضوع المخالفة. ومن هذه المسائل حركة نون المثنى، ونون جمع المذكر السالم، ونون الأفعال الخمسة، ونون التوكيد الثقيلة، وتحريك تاء جمع المؤنث السالم بالكسرة في حالة النصب، وبعض الصيغ الصرفيّة، ونماذج من القراءات القرآنية. وتوصّل الباحث إلى أنّ للمخالفة الصوتية بين (الحركات وأشباهها) أثرًا واضحًا لا يمكن تجاهله ولا إهماله في أيّ دراسة صرفية أو صوتية تعرض لمسائل هذه الظاهرة.

**الكلمات الدالّة**: المخالفة الصوتية، توالي الأمثال، الأصوات، تقليل الجهد، الحركة، شبه الحركة.

**Abstract**

**The effects of dissimilation between vowels and semi- vowels in the Arabic word**

**Dr. Mahmood Salim Khraisat**

The study aims at investigating the effects of dissimilation between vowels and semi-vowels in the Arabic word from different linguistics aspects. The researcher has tracked the concept of dissimilation in the old and modem linguists, its purpose, its judgment and the disagreement in terms that demonstrating it. The researcher also tackles the effects of di:similation in other linguistics issues and some Quranic reciting' variations. The researcher has shown what has been said in regard the dissimilation issues such as the issue of the noon of dual, the noon of the sound mRsculine plural, the noon of the five verbs, the noon of the heavy emphasis, the taa of the sound feminine plural in the subjunctive mood, some morphological forms and some Quranic reciting. The researcher concluded that the dissimilation has clear and undeniable effect that can not be ignored or disregarded in any morphological or phonetical study tackling such issues.

---

* قسم اللغة العربية، جامعة الإسراء الخاصة.

المخالفة عكس المماثلة، فإذا كانت المماثلة تسعى إلى تماثل الأصوات المتقاربة تماثلا كليًا أو جزئيًا، فإنّ المخالفة تسعى إلى المباعدة بين الأصوات المتماثلة أو المتشابهة. لكن الظاهرتين تهدفان إلى غرض واحد. ذلك أن طلب الخفة، وتقليل الجهد المبذول، وتسهيل طريقة النطق، هو من أهم ما تسعى إليه هاتان الظاهرتان، وفي هذا يقول محمد جواد النوري: "ولا شك في أنّ هذا التعاقب المتخالف وغير المتماثل للحركات في تلك التشكلات البنيوية من شأنه أن يحقق نوعاً من اليسر والانسجام النطقي بين الأصوات المتجاورة ، وخاصة أنّه يؤدي إلى إحداث انتقال رتيب، أو تنقل منتظم بين الحركات السهلة أو الخفيفة، والحركات المغايرة لها في هذه الصفة"(١).

وتعدّ المخالفة الصوتية مسؤولة عن خلق تشكيلات بنيوية مختلفة لكثير من الكلمات المضعّفة في الأصل والتي حدثت فيها مخالفة صوتية بين المتماثلين أو المتشابهين. (٢) ومن هنا فالمخالفة الصوتية تسهم في زيادة مباني العربية، وزيادة مفرداتها.

كثرت تعريفات الدارسين للمخالفة الصوتية، فهي عند إبراهيم أنيس أن الكلمة قد تشتمل على صوتين متماثلين كل المماثلة ينقلب أحدهما إلى صوت آخر لتتم المخالفة بين الصوتين المتماثلين. (٣)

فإبراهيم أنيس يشترط أن يكون الصوتان اللذان تقع بينهما المخالفة متماثلين تماثلاً تاماً، أي أنهما متفقان في المخرج والصفات، وبالتالي فالصوتان صوت واحد مكرر.

وشرط التماثل التام ذكرهُ كذلك عبده الراجحي في تعريفه لهذه الظاهرة الصوتية، قال: "أما المخالفة فتحدث في الكلمات التي تشتمل على صوتين متماثلين كل التماثل".(٤) وغالب فاضل المطلبي من الذين يرون أنه يشترط لحدوث المخالفة الصوتية أن يكون الصوتان متجاورين ومتماثلين تماماً. (٥)واشترط رمضان عبد التواب لحدوث المخالفة الصوتية أن يكون الصوتان متماثلين تماثلاً تاماً، وأن يكونا في كلمة واحدة. (٦)لكنه لم يشترط التجاور التام بين الصوتين حتى

(١) ينظر: النوري، محمد جواد، من العوامل الصوتية في تشكيل البنية العربية، **البلقاء للبحوث والدراسات**، م٢، ع١، ١٩٩٢، ص ١٠٥.

(٢) **المرجع السابق**، ص ١٠١.

(٣) أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩، ص ٢١٠.

(٤) الراجحي، عبده، **اللهجات العربية في القراءات القرآنية**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩، ص ١٤٣.

(٥) انظر: المطلبي، غالب فاضل، **لهجة تميم وأثرها في العربية الموحدة**، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ١٩٧٨، ص ١١٦.

(٦) انظر: عبد التواب، رمضان، **لحن العامة والتطور اللغوي**، القاهرة، ط١، ١٩٦٧، ص ٤٠؛ عبد التواب، رمضان، **التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه**، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الرفاعي بالرياض، د.ت، ص ٣٧. وعبد التواب، رمضان، التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية، **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، م٥٠، ج١، ١٩٧٥، ص ١٦٣.

تتم المخالفة، قال: "وليس من اللازم أن يكون الصوتان متجاورين في الكلمة".[١] وشرط التماثل التام قال به كل من: صبيح التميمي[٢]، و عبد القادر مرعي الخليل[٣]، و أحمد علم الدين الجندي[٤]، وعبد الغفار حامد هلال[٥].

ويرى الباحث أنّ شرط التماثل التام ضروري لحدوث المخالفة بين الصوامت فقط، أما العلل وأشباهها فليس من الضرورة أن يكون الصوتان متماثلين تماثلا تاماً، ولا متجاورين تجاوراً مباشراً حتى تحدث بينهما مخالفة صوتية. ومن هنا فقد ذهب جان كانتينو (Jean Cantineau)إلى أنّ التباين يحدث في المثلين أو في الصوتين المشتركين في الصفات، أي المتقاربين إذا كانا متجاورين[٦]. وهذا ما يراه كذلك صلاح الدين حسنين[٧]، وكذلك فوزي الشايب[٨]. والطيب البكوش[٩]، ومولاي عبد الحفيظ[١٠]. بينما لم يشترط محمود فهمي حجازي التماثل التام ولا التجاور لحدوث المخالفة الصوتية[١١].

ويرى برتيل مالمبرج(Malmberg, Bertil) أنه إذا كان الصوتان متجاورين تماماً ولا يفصل بينهما فاصل، فإنّ الناتج ممايزة وليس مخالفة، قال: "أما إذا كان الفونيمان متصلين عُرِف بالممايزة"[١٢]. ويرى علي عبد الواحد وافي أن الصوتين المتماثلين إذا تجاورا أو تقاربا فإنهما يتنافران أحياناً[١٣]. لذلك تحدث المخالفة بين الصوتين المتماثلين في هذه الحالة.

(١) عبد التواب، **لحن العامة والتطور اللغوي**، ص ٤٠.

(٢) التميمي، صبيح، ظاهرة التخالف الصوتي في تراث علماء العربية، **مجلة كلية الدعوة الإسلامية**، ليبيا، ع٧، ١٩٩٠، ص ٣٦٥.

(٣) مرعي، عبد القادر، **المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة المعاصر**، منشورات جامعة مؤتة، ١٩٩٣، ص ١٣٩.

(٤) الجندي، أحمد علم الدين، **اللهجات العربية في التراث**، الدار العربية للكتاب، طبعة جديدة، ١٩٨٣/٣٤٩.

(٥) هلال، عبد الغفار حامد، **أصوات اللغة العربية**، ط٢، ١٩٨٨، ص ٢٨٨.

(٦) كانتينو، جان، **دروس في علم أصوات العربية**، ترجمة صالح القرمادي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٦٦، ص ٢٦.

(٧) حسنين، صلاح الدين، **المدخل إلى علم الأصوات**، دراسة صوتية مقارنة، دار الاتحاد العربي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١، ص ٨١.

(٨) الشايب، فوزي، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٩٨.

(٩) البكوش، الطيب، **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**، ط٣، ١٩٩٢، ص ٧٢.

(١٠) عبد الحفيظ، مولاي، **الإبدال في اللغة العربية**، رسالة ماجستير، جامعة حلب، ١٩٩٠، ص ٣٠٥.

(١١) حجازي، محمود فهمي، **مدخل إلى علم اللغة**، دار قباء، القاهرة، طبعة جديدة، د.ت، ص ٨٧.

(١٢) مالمبرج، برتيل، **الصوتيات**، ترجمة محمد حلمي هليل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ١٩٩٤، ص ١٢٠.

(١٣) ينظر: وافي، علي، **علم اللغة**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط٧، د.ت، ص ٢٩٩.

ولم يُشر أحمد مختار عمر إلى مسألتيْ التماثل والتجاور عند حديثه عن ظاهرة المخالفة الصوتية، فهو يُعرّفها بأنها: "تعديل الصوت الموجود في سلسلة الكلام بتأثير صوت مجاور، ولكنه تعديل عكسي يؤدي إلى زيادة مدى الخلاف بين الصوتين"(١). وهذا ما أشار إليه مالمبرج(Malmberg,Bertil)، إذ قال: "ويُعرّف التغيير الفوناتيكي الذي يؤدي إلى تعميق الفروق بين فونيمين تفصل بينهما فونيمات أخرى بالمخالفة".(٢) ومن هذا المفهوم للمخالفة عند مالمبرج(Malmberg,Bertil) فإنه يشترط أن لا يكون الصوتان متجاورين حتى تحدث المخالفة.

ولم يشر ماريوباي(Pei, Mario) كذلك إلى مسألة التجاور بين الصوتين المتماثلين لحدوث المخالفة، قال: "المخالفة وهي عكس السابقة (يقصد المماثلة)، أي جعل الصوتين المتماثلين غير متماثلين"(٣) فهو بهذا لم يشر إلى المجاورة ولا التشابه.

**المخالفة عند علماء السلف**

لقد عرف علماء العربية القدماء ظاهرة المخالفة منذ عهد مبكر، وذلك منذ نشأة الدراسات اللغوية. فقد عرفها الخليل بن أحمد(ت ١٧٠هـ/٧٨٦م)، ولكنه لم يطلق عليها مصطلح المخالفة تحديداً، وإنما استخدم صيغة الفعل لوصف هذه الظاهرة فقال: "وأمّا (مهما) فإنّ أصلها (ماما) ولكن أبدلوا من الألف الأولى هاء ليختلف اللفظ".(٤)

وتتابعت ملاحظات علماء السلف حول هذه الظاهرة، فجاء سيبويه(ت ١٨٠هـ/٧٩٦م) وكتب باباً سمّاه: "باب ما شذّ فأبدل مكان اللام الياء لكراهية التضعيف"(٥). والشيء الذي يلحظ على هذا العنوان رغم بساطته، أنه يشتمل على أكثر من أمر. فهذا النوع من المضعّف مما تجوز فيه المخالفة يعدّه سيبويه من الشاذ، ثم اختيار أحد أصوات العلّة للمخالفة بين المثلين الصامتين، وذلك لخفتها وسهولة نطقها مقارنة بالصوامت، وخاصة المكررة منها، ثم بيان سيبويه غاية هذا الإبدال – كما وصفه – وهو كراهية التضعيف. علماً بأن سيبويه يتكلم هنا عن المخالفة بين الصوامت فقط.

---

(١) عمر، أحمد مختار، **البحث اللغوي عند العرب**، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص ١٣٤.

(٢) مالمبرج، **الصوتيات**، ص ١٢٠.

(٣) باي، ماريو، **أسس علم اللغة**، ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٧٦، ص ١٤٧.

(٤) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت ١٧٠هـ/٧٨٦)، **العين**، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص ٣٥٨.

(٥) سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠هـ/٧٩٦م) **الكتاب**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، د.ت، ٤/٤٢٤.

وذكر المبرد(ت ٢٨٦هـ/٨٩٩م) كذلك أن الياء تبدل مكان ثاني المثلين لئلا يلتقي حرفان من جنس واحد(١). وأشار أبو عبيدة إلى هذه الظاهرة فقال: "العرب تقلب حروف المضاعف إلى ياء(٢). وقال الفرّاء (ت ٢٠٧هـ/٨٢٢م): "والعرب تبدل في المشدد الحرف منه بالياء والواو".(٣)

وضمّن ابن جني (ت ٣٩٢هـ/١٠١٨م) كتابه الخصائص باباً أطلق عليه: "باب في العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف"(٤) تكلم فيه عن إبدال إحدى الياءين واواً للمخالفة بين المثلين. وبيّن فيه أن التماثل ثقيل والتخالف أثقل، لكنّ الغاية النهائية من هذه العملية (عملية العدول هذه) هي طلب الخفة. فقد يكون نطق الصوتين المتماثلين في بعض الأحيان ليس سهلاً، ويحتاج إلى جهد عضلي كبير كما في (الحييان) و (الدوّان) و(الدنّار) وغيرها مما يضطر الناطق إلى اللجوء إلى المخالفة بين المثلين للتغلب على هذه الصعوبة وتخفيف الجهد المبذول، ثمّ تحقيق السهولة في النطق. ذلك أن نطق الصوتين المتماثلين المتجاورين يحتاج إلى جهد عضلي أكبر من نطق الصوتين المختلفين المتجاورين، علماً بأن تتابع الأصوات المتماثلة مكروه في العربية وثقيل على المتكلم؛ لذا لجأت العربية إلى المخالفة بين المتماثلين، وفي هذا يقول رمضان عبد التواب: "والسبب في المخالفة من الناحية الصوتيّة، هو أنّ الصوتين المتماثلين محتاجان إلى جهد عضلي في النطق بهما في كلمة واحدة، ولتيسير هذا المجهود العضلي يقلب أحد الصوتين صوتاً آخر"(٥). فالمقصود هو التخلص من تتابع الأمثال، وذلك بأن يؤدي المتكلم حركة نطقية واحدة، وكان الأصل أن يؤديها مرتين إذا كان الصوتان متماثلين(٦). ومن هنا فإن ما ذهب إليه ابن جني في هذه المسألة إنما كان للتخلّص من ثقل تكرار الأصوات المتماثلة، وهذا موضّح في موطنه من هذا البحث(٧). فالهدف هو الهروب من توالي الأمثال لما في تتابعها من صعوبة في النطق وليس

---

(١) المبرد، محمد بن يزيد(ت ٢٨٦هـ/٨٩٩م) **المقتضب**، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، د.ت، ٢٤٦/١.

(٢) ابن السكيت، أبو يوسف يعقوب (ت ٢٤٣هـ/٨٦٦م)، **الإبدال**، تحقيق حسن محمد أشرف، منشورات مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٧٨، ١٢٣.

(٣) الفراء، أبو زكريا(ت ٢٠٧هـ/٨٢٢م)، **معاني القرآن**، تحقيق أحمد يوسف نجاتي، ومحمد علي النجار، دار السرور، بيروت، د.ت، ٢٦٧/٣.

(٤) ابن جني، أبو الفتح عثمان ، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٤، ١٩٩٠، ٢٠/٣.

(٥) عبد التواب، **التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه**، ص ٤١.

(٦) انظر: فندريس، **اللغة**، تعريب عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، د.ت، ص ٩٤.

(٧) انظر: ص٣١ من هذا البحث، وابن جني، **الخصائص** ٢٠/٣.

البحث عن الأثقل، قال المبرّد: "واعلم أنّ التضعيف مستثقل...، وقوم من العرب إذا وقع التضعيف أبدلوا الياء من الثاني لئلا يلتقي حرفان من جنس واحد"(١).

هذه بعض الإشارات التي تدل صراحة على أنّ علماء السّلف قد عرفوا هذه الظاهرة، وإن لم يفردوا لها أبواباً خاصة وموسّعة في مؤلفاتهم، ومن غير أن يطلقوا عليها مصطلح المخالفة. لكن هذه الإشارات تدلّ على أنهم فطنوا لهذه الظاهرة، ولم يهملوها أو يجهلوها.

لكن يبدو أنّ إبراهيم أنيس لم يكن راضياً عن هذا الجهد المتواضع لعلماء السلف في ما يخصّ هذه الظاهرة اللغوية إذ قال: "ولم يفطن علماء العربية القدماء لهذه الظاهرة، أو لم يولوها ما تستحق من عناية، واضطرب تفسيرهم لها"(٢).

وبعد أن عرض بعض الإشارات التي وردت عند سيبويه وبعض علماء السلف قال معقباً على ذلك: "والحقيقة أن الأمر أكبر من تلك الإشارات التي لا تقنع الباحث المدقق؛ لأننا نلحظ كثيراً من الكلمات التي تشتمل على صوتين متماثلين كل المماثلة يتغير فيها أحد الصوتين إلى صوت لين طويل – وهو الغالب – أو إلى أحد الأصوات الشبيهة بأصوات اللين في بعض الأحيان ولا سيما اللام والنون".(٣)

والباحث إذ يوافق إبراهيم أنيس في ما ذهب إليه من أنّ علماء السلف لم يهتموا بهذه الظاهرة اهتماماً كبيراً، لكنه يرى أنّهم فطنوا لهذه الظاهرة وعرفوها وتكلّموا عنها. ويرى كذلك أن أنيس كان قاسياً في حكمه هذا على القدماء من حيث جهدهم في ما يختص بهذه الظاهرة.

أما أحمد علم الدين الجندي فقد أشار إلى جهود القدماء في هذه الظاهرة، ورأى أنها جهود متواضعة، لكنه لم ينكر هذه الجهود ولم يقلل من أهميتها رغم قلتها، قال: "ونرى نتفاً من تلك الظاهرة في كتب العربية".(٤)

والمخالفة ظاهرة صوتية تشيع في معظم اللغات، ولكنها في العربية قليلة مقارنة بغيرها من اللغات من جهة، وبشيوع ظاهرة المماثلة الصوتية من جهة أخرى. وفي هذا يقول فوزي الشايب: "والمخالفة بوصفها أثراً لقانون الاقتصاد في الجهد ظاهرة صوتية تشيع في معظم اللغات، وقد ذهب بعضهم إلى أنّ المخالفة أقلّ من المماثلة".(٥)

---

(١) المبرد، **المقتضب**، ٢٤٦/١؛ وانظر: سيبويه، **الكتاب**، ٤٢٤/٤.

(٢) انظر: أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص ٢١٠ – ص ٢١١.

(٣) **المرجع السابق**، ص ٢١١.

(٤) الجندي، **اللهجات العربية في التراث**، ٣٤٩/١.

(٥) الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٢٩٨.

وقد تبين للباحث من معرفته بالظواهر الصوتية في اللغة العربيـــة أنّ المخالفـــة المختـــصة بالعلل وأشباهها أقل من المماثلة الصوتية بشكل عام، أما في ما يخـــصّ الـــصوامت والعلـــل معـــاً فالمخالفة في العربيّة ليست نادرة ولا قليلة. وقد أشـــار برجـــشتراسر(G.Bergstrasser) إلـــى أنّ المخالفة نادرة في العربية مقارنة بالمماثلة، كما أنها نادرة مقارنة ببعض أخواتها الـــساميات. قـــال: "والتخالف نادر بالنسبة إلى التشابه، وهو نادر في اللغة العربية بالنسبة إلى بعض اللغـــات الـــسامية الباقية، خصوصاً الأكادية والأرامية"[١]. والواقع أن المخالفة ليست نادرة في العربيّة، وهذا ما يؤيده فوزي الشايب من خلال مخالفته لرأي برجشتراسر(G.Bergstrasser) في هـــذه المـــسألة. قـــال: "ونحن لا نعتقد هذا الذي ذهب إليه برجشتراسر(G.Bergstrasser) من ندرة التخالف فـــي اللغـــة العربية"[٢]. والباحث يوافق الشايب في ما ذهب إليه في هذه المسألة.

وقد أشار كارل بروكلمان(C. Brockelman) إلى أنّ هـــذه الظـــاهرة، أعنـــي المخالفـــة الصوتية قد حدثت في السامية الأولى. [٣]

**الغاية من المخالفة**

ليس من شك في أنّ معظم التغيّرات الصوتية التي تطرأ على أصوات اللغـــة إنمـــا حـــدثت وتحدث استجابة للبحث عن الأسهل، فالإنسان بطبعه ميّال للأسهل، والتقليل من الجهـــد المبـــذول. ولأنّ تكرار الصوت الواحد يُعدُّ ثقيلاً على اللسان، فقد لجأ الناطق بالعربية إلى البحث عـــن وســـيلة للتخلص من هذا الثقل الناجم عن صعوبة النطق بالمتماثلين نسبياً، فكانت المخالفة بينهما بأن يستبدل بأحدهما صوتٌ آخر من أصوات اللين وأشباهها. وفي هذا يقول إبراهيم أنيس: "وهذا التطـــور هـــو إحدى نتائج نظرية السهولة التي نادى بها كثير من المحدثين، والتي تشير إلى أنّ الإنسان في نطقـــه يميل إلى تلمّس الأصوات السهلة التي لا تحتاج إلى مجهود عضلي، فيبدل مع الأيـــام بالأصـــوات الصعبة في لغته نظائرها السهلة"[٤] وهو يشير هنا بالدرجة الأولى إلـــى المخالفـــة الـــصوتية بـــين الصوامت.

أمّا عن علّة هذا التغيير فقال أنيس: "والسرّ أنّ هذين الصوتين المتمـــاثلين يحتاجـــان إلـــى مجهود عضلي للنطق بهما في كلمة واحدة. ولتيسير هذا المجهود العضلي يُقلب أحد الصوتين إلـــى

(١) برجستراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، ترجمة رمضان عبد التواب، مكتبة الخـــانجي بالقـــاهرة، ط٣، ١٩٩٧، ص ٣٥.

(٢) الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٢٩٨.

(٣) بروكلمان، كارل، **فقه اللغات السامية**، ترجمة رمضان عبد التواب، منشورات جامعة الرياض، ١٩٧٧، ص ٧٨.

(٤) أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص ٢١١.

تلك الأصوات التي لا تستلزم مجهوداً عضلياً كأصوات اللين وأشباهها".[١]

ومثل هذا هو رأي رمضان عبد التواب في علّة حدوث هذه الظاهرة فهو يرى أنّ المخالفة طريقة من طرق التخلص من كراهية توالي الأمثال، قال: "وليس الحذف هو السبيل الوحيد للفرار من كراهية توالي الأمثال في العربية، بل هناك طريق آخر هو قلب أحد الصوتين المتماثلين صوتاً آخر . . . ، وهو ما يسمى بالمخالفة الصوتية".[٢]

ولا يختلف رأي غالب فاضل المطلبي عمّا سبق في علّة حدوث هذه الظاهرة الصوتية، إلاّ أنه يرى أنّ قبيلة تميم إنما كانت تعمد إلى المخالفة للتخلص من المكرر غير المدغم، وفي هذا يقول: "وأكبر ظني أنّ المخالفة عند تميم كانت أيضاً للتخلص من الفك، وذلك أن كراهية الفك خصيصة من خصائص اللهجة التميمية فهي تميل غالباً إلى إدغام المثلين، فإذا تعذّر ذلك عمدت إلى المخالفة، فقلبت الثاني منهما ياءً، أو إلى التخلص من أحد الصوتين"[٣]، يقصدُ بذلك نوعاً من المخالفة السلبية، أي المخالفة بين المثلين بحذف أحدهما. وهو هنا يتكلم عن المخالفة بين المثلين الصامتين (المخالفة بين الصوامت).

ورأي عبد الغفار حامد هلال في هذه المسألة لا يختلف كثيراً عن الآراء السابقة، إلاّ أنه يشير إلى كراهية النطق بالصوت المكرر، وأظن أنّ الكراهية غير الثقل، ذلك أنّ الثقل يتعلق بالجهد المبذول في النطق من جهة المتكلم، ومن هنا فليس للثقل أثر على المستمع، أي أنّ الثقل يقتصر تأثيره على أحد جانبي العملية الصوتية (الحدث الكلامي)، أعني المتكلم والمستمع، أما الكراهية فقد تكون من جهتي الناطق والسامع على السواء، وذلك لارتباطها بالثقل من ناحية المتكلم، وبالإيقاع الموسيقي من ناحية المستمع، هذا الإيقاع الذي يؤثر فيه تكرار الصوت أو إدغامه أو المماثلة أو المخالفة بين الأصوات. ومن هذا المنطلق فإن الباحث يرى أنّ غاية المخالفة ليست محصورة في التسهيل على الناطق، والتخفيف من الجهد المبذول. إنما هناك جانب مهم يرتبط بالمستمع من الناحية الموسيقية والمواءمة بين الأصوات من هذه الناحية؛ لأن الحدث الكلامي لا يكتمل من جانب المتكلم وحده، بل لا بدّ من جانب آخر وهو السامع أو المستمع الذي لا يقل أهمية

(١) **المصدر السابق**، ص٢١١، وانظر مطر، عبد العزيز، **لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة**، دار المعارف، ط٢، ١٩٨١، ص ٢٦١.

(٢) عبد التواب، رمضان، **بحوث ومقالات في اللغة**، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض، ط١، ١٩٨٢، ص ٥٥، وانظر: **لحن العامة والتطور اللغوي**، ص ٤١.

(٣) المطلبي، **لهجة تميم وأثرها في العربية الموحدة**، ص ١١٧.

عن المتكلم باعتباره متلقيًا لهذا الحدث الكلامي ومستقبلاً لهذه الرسالة الصوتية. يقول عبد الغفار هلال: "فالمخالفة تكون عاملاً لتخفيف ما كره النطق به، وبخاصة حين يكون نطق المتماثلين محتاجاً إلى جهد عضلي"(١)

ومما يعزز ما ذهبتُ إليه من أثر المخالفة الصوتية في الجانب الموسيقي ما ذكره هلال، فهو يقول: "في الوقت الذي تدعو فيه أحوال لغوية معينة الأصوات المتخالفة إلى التماثل ليتحقق الانسجام الصوتي بينهما، تدعو أحوال لغوية أخرى الأصوات المتماثلة إلى التخالف ليتحقق الانسجام الصوتي أيضاً".(٢)

وفي هذه النقطة تحديداً يقول فوزي الشايب: "والأمر الذي يجعل العربية تعمد إلى المخالفة بين الأمثال المتتابعة من الصوامت والحركات لتؤمن تنوعاً موسيقياً، وقدراً من الخلاف بين الأصوات يجعل النطق سهلاً، والإسماع أكثر وضوحاً".(٣) وقال في موطن آخر: "وتحرص العربية على المخالفة لما تؤمنه من تنوع موسيقي محبب، تظهر معه الأصوات على حقيقتها نطقاً وسمعاً".(٤)

إلاّ أنّ أحمد مختار عمر يرى أنّ هدف المماثلة غير هدف المخالفة، أي أن لكل منهما هدفه الخاص. قال: "يمكن النظر إلى المماثلة على أنها تهدف إلى تيسير جانب اللفظ عن طريق تيسير النطق، ولا تلقي بالاً إلى الجانب الدلالي الذي قد يتأثر نتيجة تقارب أو تطابق الصوتين. أمّا المخالفة فينظر إليها – عكس ذلك – على أنها تهدف إلى تيسير جانب الدلالة عن طريق المخالفة بين الأصوات، ولا تلقي بالاً إلى العامل النطقي الذي قد يتأثر نتيجة تباعد أو تخالف الصوتين. وإذن فالمماثلة والمخالفة يمثلان عاملين يتجاذبان اللغة، ولكل منهما فاعليته وتأثيره، ولكل منهما هدفه وغايته، ومن صراعهما يحدث التوازن بين مطلب سهولة النطق، ومطلب سهولة التفريق بين المعاني".(٥)

والباحث لا يوافق أحمد مختار عمر في بعض ما ذهب إليه في رأيه السابق، وأخص من ذلك: أنّ المخالفة لا تلقي بالاً إلى العامل النطقي، وأنها خاصة بالبعد الدلالي الخاص بالتفريق بين المعاني، واعتباره أنّ المخالفة والمماثلة في صراع نحو تحقيق الهدف الخاص بكل منهما. فالهدف

(١) هلال، عبد الغفار حامد، **اللغة العربية خصائصها وسماتها**، ط٤، ١٩٩٥، ص ٢٣٧.

(٢) هلال، **أصوات اللغة العربية**، ص ٢٨٨.

(٣) الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٢٨٦.

(٤) **المرجع السابق**، ص ٢٩٨.

(٥) عمر، أحمد مختار، **دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٧٦، ص ٣٣١.

الرئيس للمخالفة هو الجانب النطقي وهذا ما تمّ بيانه في الصفحات القليلة السابقة، وعند الحديث عن الغاية من المخالفة، وسيظهر هذا الهدف جليًا واضحًا من خلال مسائل هذا البحث. ثم إنّ المخالفة والمماثلة ليستا في صراع وأن كل منهما تسعى إلى تحقيق غاية هي عكس الغاية التي تسعى إليها الأخرى.

فالمخالفة الصوتية باعتبارها حالة من حالات التطوّر الصوتي حدثت للتخفيف من الجهد العضلي الذي يبذله الناطق عند النطق بالصوتين المتماثلين، ولتحقيق السهولة في النطق مما يسهّل على الناطق عملية الكلام. قال إبراهيم أنيس بعد أن تكلّم عن هذه الظاهرة: "يتضح من كل ما تقدم أنّ الأصوات في تطورها تهدف إلى الاقتصاد في الجهد العضلي".(١) وقال: "وهنا قد تبدأ عملية المخالفة التي تهدف أيضاً إلى التقليل من الجهد العضلي".(٢) وفي قوله "تهدف أيضاً" إشارة صريحة إلى أنّ التقليل من الجهد المبذول ليس هو الهدف الوحيد من وراء هذه الظاهرة.

وقد تفرّد برجشتراسر(G.Bergstrasser) برأي في هذه المسألة يرى الباحث أنّهُ من الآراء الغريبة أو المستبعدة في تفسير مثل هذه الظواهر اللغوية العامة، ذلك أن برجشتراسر(G.Bergstrasser) يرى أنّ علة المخالفة علّة نفسيّة، قال في أثناء حديثه عن العلاقة بين المماثلة والمخالفة، وغاية كل منهما: "وأمّا التخالف فالعلة فيه نفسيّة محضة، نظيره الخطأ في النطق، فإنا نرى الناس كثيراً ما يخطئون في النطق، ويلفظون بشيء غير الذي أرادوه، وأكثر ما يكون هذا إذا تتابعت حروف شبيهة ببعضها، لأنّ النفس يوجد فيها قبل النطق بكلمة تصورات الحركات اللازمة على ترتيبها، ويصعب عليها إعادة تصوّر بعينه بعد حصوله بمدة قصيرة، ومن هنا ينشأ الخطأ إذا أسرع الإنسان في نطق جملة محتوية على كلمات تتكرر وتتابع فيها حروف متشابهة، وكثيراً ما يتسامر الصبيان بالتسابق إلى نطق أمثال هذه الجمل بسرعة وبدون خطأ".(٣)

وهذا الذي يتحدث عنه برجشتراسر(G.Bergstrasser) يُمكن أن يصنف تحت باب أخطاء اللسان عند الأطفال. ولغة الأطفال لا تصنع ظواهر لغويّة، ويمكن أن تعدّ من باب القلب المكاني وليس من باب المخالفة الصوتية كظاهرة لغوية واضحة وعامة وليست محصورة في بعض كلمات أو عدة جمل يتسامر بها الصبيان.

وقد أنكر رأي برجشتراسر(G.Bergstrasser) السابق كلٌ من فوزي الشايب وعبد القادر مرعي، يقول الشايب معقباً على هذا الرأي: "ولكننا نرى السبب الحقيقي لذلك هو الاقتصاد في

(١) أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص ٢١٣.
(٢) **المرجع السابق**، ص ٢١٣.
(٣) برجشتراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، ص ٣٤.

الجهد وحسب، وذلك بالتخلص من التوتر والاحتقان اللذين يسببهما نطق الصوامت الطويلة، بسبب طول فترة انحباس الصوت وبقاء أعضاء النطق في مكانها فترة أطول نسبياً".(١)

أما عبد القادر مرعي فقال: "وليس الأمر كما زعم برجشتراسر الذي جعل التخالف لعلة نفسية".(٢) وقال أيضاً:"ونحن لا نوافق برجشتراسر(G.Bergstrasser) على هذا التصور، فالخطأ الذي يحدثه المتكلم في الكلمات التي تتضمن أصواتاً متشابهة هو الصعوبة في تكرير هذا الصوت بسرعة"(٣)، وهو يرى أنّ غاية المخالفة تيسير النطق، وتحقيق الانسجام الصوتي في الكلام. (٤)

إذن وبناء على ما تقدم، فإن الباحث يجزم بأن المخالفة الصوتية لا يمكن أن تكون علتها نفسيئة شبيهة بخطأ الكلام الناتج عن تلعثم في نطق الأصوات المتماثلة أو المتشابهة. وإنما هي تطور طبيعي للأصوات الكلامية بحثاً عن السهولة في النطق، وتقليلا من الجهد العضلي المبذول، وتحقيقا لغرض موسيقي. ولا يفوت الباحث هنا أن يذكر أن برجشتراسر(G.Bergstrasser) قد ذكر جانباً آخر من جوانب البعد النفسي في عملية المخالفة الصوتية، ذلك أن المتكلم يرجو أن يؤثر في نفس السامع تأثيراً زائداً، فلا يكتفي بالضغط على الحرف وتشديده، بل يضيف إليه حرفاً آخر لزيادة ذلك التأثير. (٥)

وأشارعبد العزيز مطر إلى أنّ المماثلة أو المخالفة تحدثان تغيّرا في بنية الكلمة قد تُعدُّ معه الكلمة من قبيل اللحن عند أصحاب حركة تنقية اللغة. قال: "ومع التجاور تتم إحدى ظاهرتين لغويتين ينجم عنهما تطوّر في بنية الكلمة، قد يؤدي إلى اعتبار البنية الجديدة لحناً لغوياً عند أصحاب حركة تنقية اللغة، هاتان الظاهرتان هما التماثل والتغاير".(٦)

فبالمخالفة يتخلص الناطق من ثقل تكرار الصوت الواحد، ذلك أنّ النطق بصوتين مختلفين غير متنافرين أسهل من النطق بالمثلين، لأنّ الناطق لا يكرر الحركة النطقية إذا تمت المخالفة، وفي هذا يقول فندريس(Vendryes. J): "ينحصر التخالف وهو المسلك المضاد للتشابه في أن يعمل المتكلم حركة نطقية مرة واحدة، وكان من حقها أن تعمل مرتين".(٧)

أما أحمد مختار عمر فيضيف إلى عامل الحد الأدنى من الجهد (عامل السهولة) عاملاً تمييزياً، ذلك أنه إذا كانت المماثلة قوّة سالبة في حياة اللغة، لأنها ترمي إلى تخفيض الخلافات بين

---

(١) الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية، ص ٣٥٨.
(٢) مرعي، المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة المعاصر، ص ١٤٢.
(٣) المرجع السابق، ص ١٤٢.
(٤) انظر: السابق ص ١٣٩.
(٥) انظر: برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، ص ٣٥.
(٦) مطر، لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، ص ٢٤٥.
(٧) فندريس، اللغة، ص ٩٤.

الفونيمات كلما أمكن، فإنّ المخالفة تستخدم لإعادة الخلافات التي لا غنى عنها، ولإبراز الفونيمات في صورة أكثر استقلالية. [(١)] وقال: "ولهذا نجد بعض اللغويين ينظرون إلى التطور اللغوي – بصورة عامة – على أنه نتيجة الصراع المستمر بين حاجات الإنسان الاتصالية، وميله إلى تخفيض نشاطه العضلي والعقلي، ويتجاذب المرء حينئذ عاملان هما: عامل الحد الأدنى من الجهد، وعامل الحد الأعلى من التمييز". [(٢)]

نتبين مما سبق أنّ غاية المخالفة يمكن أن تنحصر في التفريق بين المعاني بتوليد مفردات جديدة ناتجة عن عملية المخالفة بين الأصوات المتماثلة، وتخفيف الجهد المبذول من الناطق وتيسير عملية النطق، وتحقيق الانسجام الصوتي والتنوع الموسيقي في الكلام. وهذا ما أشار إليه عبد القادر مرعي حيث قال:" فالمخالفة إذن ظاهرة صوتية تجري بتغيير أحد الصوتين المتماثلين إلى صوت مخالف تيسيرا للنطق، وتحقيقاً للانسجام الصوتي في الكلام"[(٣)].

**حكم المخالفة**

المخالفة ظاهرة صوتية عامة، شاعت في العربية وفي معظم اللغات أو كلّها. [(٤)] قال مولاي عبد الحفيظ: "في حين أن مظاهر المخالفة أكثرها جائز وقليل منها واجب ولازم"[(٥)] أما سيبويه فقد نصّ على جواز المخالفة الصوتية وذلك في معرض حديثه عن إبدال الواو همزة إذا كانت الواو فاء، كما في وجوه وأجوه، قال: "فأنت بالخيار إن شئت تركتها على حالها، وإن شئت أبدلت الهمزة مكانها". [(٦)]

والمخالفة عند ابن جني مستحسنة وليست واجبة، قال: "لم يكن واجباً . . . ، وإنما غُيِّر استحساناً، فساغ ذلك فيه، ولم يكن موجباً لتغيير كل ما اجتمعت فيه أمثال". [(٧)]

ويرى الباحث أنّ المخالفة ربّما بدأت مستحسنة وباختيار الناطق بحثاً عن الأسهل، فكان مختاراً خالف أم لم يخالف كما قال سيبويه. لكنها أصبحت واجبة مع تقادم الزمن بالنسبة للألفاظ التي حدثت فيها المخالفة، وأصبح وجه المخالفة فيها ثابتاً، كحركة نون المثنى ونون جمع المذكر

---

(١) انظر: أحمد مختار، **دارسة الصوت اللغوي**، ص ٢٣٠.

(٢) **المرجع السابق**، ص ٢٣١.

(٣) مرعي، **المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء...**، ص ١٣٩

(٤) عمر، دراسة **الصوت اللغوي**، ص ٢٣٠، والشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٢٩٨، ومرعي، **المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء..** ص ١٤٤.

(٥) عبد الحفيظ، **الإبدال في اللغة العربية**، ص ٣٠٥ – ص ٣٠٦.

(٦) سيبويه، **الكتاب**، ٣٣١/٤.

(٧) ابن جني، **الخصائص** ٢٣٥/٢.

السالم وعلامة نصب جمع المؤنث السالم وغير ذلك، فهذه المباني ومثيلاتها مما حدثت فيه مخالفة صوتية أصبحت المخالفة فيه عرفاً لغوياً ملزماً لا يُمكن تجاهله أو تغييره.

أمّا الألفاظ التي اجتمعت فيها الأمثال ولم تحدث فيها المخالفة فبقيت على حالها. وقد تنبه علماء اللغة لهذه المسألة في ما يخصّ توالي الأمثال في الصوامت. يقول صبيح التميمي: "ولم يغب عن إدراك علماء العربية ورود ألفاظ اجتمعت فيها ثلاثة أمثال صحيحة، ولم يبدل أحدها نحو تعلّلت، وتصببّت وتحددت، مما يدلّ دلالة واضحة على أنّ الإبدال غير ملزم في الحالات كلّها".(١)

**تعدد المصطلحات الدالة على هذه الظاهرة**

لقد استعمل العلماء والباحثون مصطلحات كثيرة للدلالة على هذه الظاهرة اللغوية، فقد أطلق عليها علماء السلف كراهية التضعيف، أو كراهية اجتماع حرفين من جنس واحد، أو العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف. (٢)

أما المحدثون فكان المصطلح عندهم أوضح وأكثر تحديداً. وقد اختلفت تسمياتهم لهذه الظاهرة لفظاً، لكنها اتفقت معنى ومضموناً؛ فالمصطلح الأعم والأشيع الدال عليها هو "المخالفة". وأطلق عليها محمود فهمي حجازي مصطلح "المغايرة"(٣). وهي عند برجشتراسر(G.Bergstrasser) وصبيح التميمي تسمى "التخالف"(٤). وهي عند كل من جان كانتينو(Jean Cantineau) وعلي وافي والطيب البكوش تسمى "التباين"(٥). وأطلق مجمع اللغة العربية المصري على هذه الظاهرة مصطلح "التغاير"(٦). وسمّاها فندريس (Vendryes. J) "المفارقة" و "التخالف"(٧).

ولكن على الرغم من تعدد المصطلحات الدالة على هذه الظاهرة، والاختلاف فيها، إلاّ أنها تكاد تكون واحدة، ذلك أنّ المخالفة، والتخالف، والتغاير، والتباين تكاد جميعها تكون لها دلالة واحدة.

---

(١) التميمي، **ظاهرة التخالف الصوتي في تراث علماء العربية القدماء**، ص ٣٦٧.

(٢) انظر: سيبويه، **الكتاب** ٢٤٠/٤، وابن جني، **الخصائص** ٢٠/٣.

(٣) حجازي، **مدخل إلى علم اللغة**، ص ٨٧.

(٤) برجستراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، ص ٣٤، والتميمي، **ظاهرة التخالف الصوتي في تراث علماء العربية**، ص٣٦٥.

(٥) كانتينو، **دروس في علم أصوات العربية**، ص ٦٦ن، وافي، **علم اللغة**، ص ٢٢٩، البكوش، **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**، ص ٧٢.

(٦) الحمزاوي، محمد رشاد، **أعمال مجمع اللغة العربية بالقاهرة**، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٨٨، ص ٢٥٣.

(٧) فندريس ، **علم اللغة**، ص ٩١، ٩٤.

**نماذج من المخالفة الصوتية**

**أولاً: تاء جمع المؤنث السالم**

تبدل الفتحة القصيرة كسرة قصيرة مخالفة للفتحة الطويلة في صيغة جمع المؤنث السالم، وذلك في حالة النصب، إذ إنّ علامة النصب في الأسماء الصحيحة هي الفتحة أصلاً، لكنها استبدلت بها الكسرة في جمع المؤنث السالم مخالفة للفتحة الطويلة (ألف الصيغة) وذلك على النحو التالي:

رأيتُ البناتِ بدلاً من رأيتُ البناتَ بكسر التاء بدلاً من فتحها

وإنما حدث هذا تجنباً للنطق بالأصوات المتماثلة. وفي هذا يقول هنري فليش(Henri Fleish): "بقي أمامنا اتجاه ثالث ينبغي التعرض له، وهو حدوث المخالفة بإبدال الفتحة القصيرة (a) كسرة قصيرة (i) عند مجاورتها مباشرة لفتحة طويلة (ā). والهدف من ذلك بداهة هو تجنب النطق بمجموعة مصوتات متحدة الطابع متواصلة. وهذا يفسر قصر إعراب جمع المؤنث السالم على صورتي الرفع والجر، فيقال فاعلاتٌ وفاعلاتٍ دون أن يقال فاعلاتاً في حالة النصب، بل هي أيضاً فاعلاتٍ. [١]

ويؤخذ على كلام هنري فليش(Henri Fleish) السابق أنّ الفتحة الطويلة والفتحة القصيرة في صيغة جمع المؤنث السالم في حالة النصب لم تتجاورا تجاوراً مباشراً، إذ يفصل بينهما صامت هو التاء:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| البناتَ | : | >albanāta | ← | البناتِ | : >albanāti |
| | | البنية العميقة أو المفترضة | | | الصيغة المستعملة |

ولكن التاء صوت صامت ضعيف خفي، وهو الصوت المهتوت عند ابن يعيش (ت ٦٤٣هـ/١٢٤٥م)، قال: "والمهتوت التاء لضعفها وخفائها". [٢] ومن هنا كانت التاء حاجزاً ضعيفاً بين الفتحة الطويلة والفتحة القصير، فتأثرت القصيرة بالطويلة وحدثت المخالفة بإبدال الفتحة القصيرة بكسرة قصيرة مخالفة للفتحة الطويلة. وما كان ليكون العكس، لأن الفتحة الطويلة (الألف: ā) إنما جيء بها مع التاء (ا ت: ā t) لتشكل صيغة محددة من صيغ العربية، ألا وهي صيغة جمع المؤنث السالم.

وأشار مصطفى النحاس إلى هذه الحالة من المخالفة فقال: "وفي التحليل النحوي نلحظ

(١) فليش، هنري، **العربية الفصحى**، تعريب عبد الصبور شاهين، دار المشرق، بيروت، ط٢، د.ت، ص ٤٨.

(٢) ابن يعيش، موفق الدين (ت ٦٤٣هـ/ ١٢٤٥م)، **شرح المفصل**، عالم الكتب، بيروت، د.ت، ١٠/١٢٨.

أحياناً الاكتفاء بعنصرين للإعراب بدلاً من ثلاثة كما في جمع المؤنث السالم حيث يرفع بالضمة، وينصب ويجر بالكسرة بقصد حدوث المخالفة بإبدال الفتحة القصيرة كسرة قصيرة عند تجاورها لفتحة طويلة (ا ت) وذلك تجنباً للنطق بمجموعة مصوتات متحدة الطابع متواصلة".[١] ويلحظ أن رأي النحاس لا يختلف – بشكل عام – عن رأي هنري فليش (Henri Fleish)السابق. ومثل هذين الرأيين جاء رأي عبد الغفار حامد هلال في هذه المسألة.[٢]

أما محمد جواد النوري فيرى أن المخالفة حدثت في صيغة جمع المؤنث السالم في الحالات الإعرابية الثلاث وليس في حالة النصب فقط، وفي هذا يقول: "وفي جمع المؤنث السالم ذكر نحاتنا أن هذا الجمع يرفع – قياساً على ما ترفع به بعض أنواع الكلم في لغتنا العربية – بالضمة، ويجر – بالقياس كذلك – بالكسرة، وهو في هاتين الحالتين يجري على قاعدة المخالفة الصوتية بين الحركات المتجاورة:

فاطماتُ : fāṭimātu ، فاطماتِ : fāṭimāti "[٣]

والذي يراه الباحث هنا أنه لم تحدث مخالفة صوتية في هاتين الحالتين، ذلك لأنَّ الأصل في الرفع أن تكون علامته الضمة لكونها علامة الرفع الأصلية، وكذلك الأمر بالنسبة لحالة الجر، فعلامة الجر الأصلية هي الكسرة. وما جاء على أصله لا يُسأل عن علته، ولا يحتاج إلى تأويل أو تفسير. وإنما الذي يُسأل عن علته ويحتاج إلى التفسير هو ما خالف القاعدة التي تنتظم أمثاله، وأقصد هنا حالة النصب دون الرفع والجر في ما يخصُّ جمع المؤنث السالم.

ولا أدري لماذا عدّ النوري بعض أنواع الكلم فقط هي التي تجري على هذا القياس، والواقع أنّ معظم أنواع الكلم في اللغة العربية علامة رفعها الضمة، وعلامة جرها الكسرة، إلا ما كان فيه علة مما تكون علامات إعرابه العلامات الفرعية وليست العلامات الأصلية، وذلك كما في المثنى وجمع المذكر السالم والأسماء الخمسة وغيرها.

ومن هذا المنطلق فإن القياس يقتضي أن تكون علامة رفع جمع المؤنث السالم هي الضمة، وعلامة جره هي الكسرة، وعلامة نصبه هي الفتحة، وهذا القياس لم يتخلف عنه – في ما أعلم – إلا جمع المؤنث السالم في حالة النصب، والممنوع من الصرف في حالة الجر. وكل ما سواهما جاء على الأصل مما كانت علامات الإعراب فيه هي العلامات الأصلية.

---

(١) النحاس، مصطفى، التحول الداخلي في الصيغة الصرفية وقيمته البيانية أو التعبيرية، **مجلة اللسان العربي**، م١٨، ج١، ص ١٩، مكتب التنسيق والتعريب، الرباط، المغرب، ١٩٨١.

(٢) انظر: هلال، **أصوات اللغة العربية**، ص ٢٩٦.

(٣) النوري، **من العوامل الصوتية في تشكيل البنية العربية**، ص ١٠٤.

أما عن حالة النصب فيقول النوري: "أما في حالة النصب فقد كان القياس الذي انطبق في الحالتين السابقتين، يوجب ضبطه بالفتحة. وهذا يعني أن الأصل – وكما ذكر هنري فليش (Henri Fleish) – هو نصب هذا الجمع بالفتحة".(١)

إن حالة النصب هنا لا تحتاج إلى قياس على حالتي الرفع والجر حتى تكون علامتها الفتحة دون الكسرة، فالأصل فيها وفي كل مثيلاتها في العربية مما كانت علامات إعرابه العلامات الأصلية أن تكون علامة نصبه الفتحة، ولا يحتاج هذا الأمر لشهادة هنري فليش (Henri Fleish)، ولا لدليل، فما جاء على أصله لا يحتاج إلى تعليل أو تفسير.

وبعد أن ذكر النوري بعض الأمثلة التي جاء فيها جمع المؤنث السالم منصوباً وعلامة نصبه الفتحة، قال: "بيد أن تطبيق هذا الأصل سوف يؤدي إلى إحداث مماثلة غير مقبولة لا شعورياً – من قبل الناطقين – بين الحركات المتجاورة. وذلك من أجل طرد الباب على وتيرة واحدة كما يقولون، فتم نصبه بكسرة نابت مناب الفتحة:

فاطماتَ : fāṭimāta ← فاطماتِ : fāṭimāti "(٢)

وقد ورد عن العرب من جمع المؤنث السالم ما كانت علامة النصب فيه هي الفتحة، أي أنه جاء على الأصل. ولعل ذلك يعد من الركام اللغوي، أو لنقل هي البنية العميقة التي تطورت عنها البنية الحالية التي جاءت علامة النصب فيها الكسرة بدلاً من الفتحة.

ومما جاء من جمع المؤنث السالم منصوباً وعلامة نصبه الفتحة، أي على الأصل، أو على القياس مع غيره من الأسماء المنصوبة الصحيحة الأخر ما ورد في الخصائص مما عُدّ شاهداً على هذه المسألة، وذلك: "استأصل الله عرقاتَهم" بفتح التاء، وكان حكمها أن تحرك بالكسرة وليس بالفتحة. والذي يستحق الإشارة إليه هنا هو أنّ المخالفة في هذا الباب أصبحت أصلاً صحيحاً وأصبح القياس فرعاً غير صحيح، وذلك في عُرف اللغويين العرب وكل من يستعمل العربية بشكل صحيح. فقد أنكر اللغويون فتح آخر جمع المؤنث السالم في حالة النصب. جاء في الخصائص: "والخبر المرفوع في ذلك هو سؤال أبي عمرو أبا خيرة عن قولهم: استأصل الله عرقاتَهم، فنصب أبو خيرة التاء من (عرقاتهم)، فقال له أبو عمرو: هيهات أبا خيرة، لان جلدك، وذلك أن أبا عمرو استضعف النصب بعد ما كان سمعها منه بالجر"(٣).

وقول أبي عمرو هذا يؤكد صراحة أنه أنكر الفتح وعدّه لحناً، وعاب على أبي خيرة هذه

(١) النوري، من العوامل الصوتية في تشكيل البنية العربية، ص١٠٤.
(٢) المصدر السابق، ص١٠٤.
(٣) ابن جني، الخصائص ٣٨٥/١ و ٣٠٧/٣.

اللغة، إذ قال له: "لان جلدك" يريد أنه طال عهده بالبادية حيث الخشونة والتقشف، وأثر فيه الحضر ونال ذلك من فصاحته. (١)

وجاء في مجالس العلماء للزجاجي(ت ٣٣٧هـ/٩٥٩م) قوله: "قال أبو عمرو بن العلاء لأبي خيرة: كيف تقول حفرتُ إراتك ؟ فقال: حفرت إراتك. قال: فكيف تقول: استأصل الله عرقاتهم أو عرقاتَهم؟ فقال: استأصل الله عرقاتَهم، فلم يعرفها أبو عمرو، وقال: لان جلدك يا أبا خيرة، يقول أخطأت. قال أبو العباس وهي لغة لم تبلغ أبا عمرو". (٢) ومن هذا القبيل ما رواه الفراء عن أبي الجراح قوله: "ما من قوم إلا وقد سمعنا لغاتَهم"(٣) بفتح التاء.

فوجود مثل هذه المفردات من جمع المؤنث السالم مما جاءت التاء فيه محركة بالفتحة في حالة النصب (على أصل تحريك المنصوب) يعدُّ مؤشراً على أن الأصل في جمع المؤنث السالم المنصوب أن تكون علامة نصبه الفتحة، كما هو الحال في غيره من المنصوبات مما تظهر الحركة الإعرابية على آخره، ثم حُرِّكت التاء بالكسرة مخالفة للفتحة الطويلة.

قال رمضان عبد التواب في معرض حديثه عن قانون المخالفة: "بل إنّ نصب جمع المؤنث السالم بالكسرة ليفسر كذلك بهذا القانون (يقصد قانون المخالفة)، أي أن الأصل هو نصب هذا الجمع بالفتحة بدليل ما رواه الكوفيون عن العرب من قولهم: سمعت لغاتَهم، غير أنّ هذا القانون هو الذي أدى إلى تخالف الفتحة إلى كسرة في ما نعتقد"(٤). ورأي فوزي الشايب في هذه المسألة لا يختلف عن رأي رمضان عبد التواب السابق. (٥)

وينظر إسماعيل عمايرة إلى هذه الكسرة التي اتخذت علامة لنصب جمع المؤنث السالم من منظور آخر غير منظور المخالفة، وذلك أن اللغات السامية انصرفت إلى الكسر بوصفه وسيلة أخرى معتادة في الميز بين المذكر والمؤنث. (٦) وكان ابن يعيش قد ذكر أنّ الكسر من علم التأنيث. (٧)

والباحث إذ يحترم رأي عمايرة السابق، إلاّ أنه يميل لاعتبار هذه الكسرة الخاصة بجمع

---

(١) ابن جني، **الخصائص**، ٣٨٥/١ حاشية رقم (٤).

(٢) الزجاجي، أبو القاسم (ت ٣٣٧هـ /٩٥٩م)، **مجالس العلماء**، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٨٣، ص ٧ مجلس(٢).

(٣) الفراء، **معاني القرآن** ٩٣/٢.

(٤) عبد التواب، **التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية**، ص ١٦٩.

(٥) ينظر: الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٢٨٨- ص ٢٨٩.

(٦) عمايرة، إسماعيل، **دراسات لغوية مقارنة**، دار حنين، عمان – الأردن، ط٢، ١٩٩٣، ص ٨٨.

(٧) انظر: ابن يعيش، **شرح المفصل** ٥٠/٤.

المؤنث السالم في حالة النصب، إنما كانت من أجل المخالفة الصوتية وليست للتمييز بين المذكر والمؤنث؛ ذلك أنها لو كانت تمييزية وذات قيمة دلالية من ناحية المعنى، فلماذا بقيت الضمة في حالة الرفع إذن ؟ ولماذا كانت هذه الكسرة مع هذه الحالة فقط من حالات إعراب المؤنث دون غيرها من الحالات، وغير هذا النوع من المؤنث، كالمؤنث المفرد، والمؤنث المجموع جمع تكسير. علماً بأن هذا الجمع ليس خاصّاً بالإناث بل سُمّي في النحو العربي ما جُمع بألف وتاء.

أمّا القدماء فلهم رأيهم في بيان سبب اختيار الكسرة علامة لنصب جمع المؤنث السالم. قال ابن يعيش في أثناء حديثه عن إعراب جمع المؤنث السالم وفي تفسيره لاتخاذ الفتحة علامة للنصب: "والنصب محمول على الجر فيكون في موضع النصب مكسوراً، وإنما حُمل النصب فيه على الجر لوجهين، أحدهما: أنّ جمع المؤنث السالم فرع على جمع المذكر السالم، فكما حمل منصوب جمع المذكر السالم على مجروره في مثل مررت بالزيدين، ورأيت الزيدين، كذلك حمل منصوب جمع المؤنث السالم على مجروره في مثل مررت بالمسلماتِ ورأيتُ المسلماتِ؛ ليكون الفرع منهاج الأصل لا يخالفه".[1] ومن هنا فإن علّة المخالفة في إعراب جمع المؤنث السالم عند ابن يعيش هي علة دلالية وليست علة صوتية.

ويرى ابن يعيش أنه لا يجوز فتح تاء جمع المؤنث السالم في حالة النصب، وأنّ ما ورد من ذلك ليس بالضرورة أن يكون شاهداً على هذه المسألة، قال: "ولا يجوز فتح هذه التاء عندنا، وأجازه البغداديون، وأنشدوا لأبي ذؤيب:

فلمّا اجتلاها بالإيام تحيّزتْ ثُباتاً عليها ذلُّها وانكسارها

وحكوا أيضاً: سمعت لغاتَهم ولا حجة لهم في ذلك لاحتمال أن يكون لغات وثبات واحداً، فأصل ثبة ثبوة، وأصل لغة لغوة مثل نقرة وثغرة، وإن كان استعمالهما بحذف اللام، إلاّ أنهم تمموها ...." [2].

وورد في الحاشية رقم (٢) في الصفحة الرابعة من الجزء نفسه تعليقاً على البيت المشار إليه: "ويستشهدون به على أنه قد يجيء عن العرب نصب جمع المؤنث بالفتحة مطلقاً، وأمّا إذا كان اللفظ محذوف اللام ولم ترد إليه في الجمع كما حكى الكسائي سمعتُ لغاتَهم بفتح التاء، وكما حكى ابن سيده رأيتُ بناتَك بفتح التاء أيضاً بنصب ثبات على الحالية بالكسرة في ما روى الشارح وبالفتحة في ما رواه غيره".

ويرى ابن جني كذلك أنّ كسر التاء من جمع المؤنث السالم في حالة النصب لا ضرورة فيه، وإنما كان ذلك من باب حمل الفرع على الأصل، وإن لم تكن ضرورة لهذا الحمل، قال: "ثم

(١) ابن يعيش، شرح المفصل، ٥/٧-٨ وانظر في الموطن نفسه تفاصيل الوجه الثاني.

(٢) المصدر السابق ٥/٨.

لما صاروا إلى جمع التأنيث حملوا النصب أيضاً على الجر، فقالوا ضربتُ الهنداتِ (كما قالوا مررت بالهندات) ولا ضرورة هنا؛ لأنهم قد كانوا قادرين على أن يفتحوا التاء فيقولوا: رأيت الهنداتَ، فلم يفعلوا ذلك مع إمكانه وزوال الضرورة التي عارضت في المذكر عنه، فدلّ دخولهم تحت هذا – مع أنّ الحال لا تضطر إليه – على إيثارهم واستحبابهم حمل الفرع على الأصل، وإن عَرِي من ضرورة الأصل".(١)

ومما سبق عرضه في هذه المسألة يرى الباحث أنّ الأصل في جمع المؤنث السالم أن تكون علامة نصبه الفتحة لا الكسرة قياساً على غيره من المنصوبات الصحيحة الآخر الذي تظهر عليه الحركة. وإنما جاءت علامة نصبه الكسرة لا الفتحة مخالفة صوتية للفتحة الطويلة (الألف: ā) وهذا خروج عن الأصل. قال ابن هشام(ت ٧٦١هـ/١٣٦٠م) في أثناء حديثه عن هذه المسألة: "الباب الثاني مما خرج عن الأصل: ما جُمع بألف وتاء مزيدتين، سواء كان جمعاً لمؤنث نحو: (هندات) و(زينبات) . . . . فهذه كلها ترفع بالضمة وتجر بالكسرة على الأصل، وتنصب بالكسرة خلاف الأصل"(٢) وقوله "خلاف الأصل" إشارة صريحة إلى أنّ الأصل فيه أن تكون علامة نصبه الفتحة لا الكسرة، وذلك قياساً على غيره من المنصوبات كما ذكر سابقاً.

**ثانياً: نون جمع المذكر السالم**

في جمع المذكر السالم تتضح المخالفة الصوتية من وجود الفتحة المرافقة للنون، فهذه الفتحة ليس لها قيمة إعرابية، وإنما غرضها صوتي صرف يتعلق بالنظام المقطعي للغة العربية. لكن لماذا كانت الفتحة دون غيرها من الحركات ؟

لعل اختيار الفتحة حركة مرافقة لنون جمع المذكر السالم يعود إلى كونها أخف الحركات من جهة، إضافة إلى كونها الحركة الوحيدة التي تحقق المخالفة في صيغة جمع المذكر السالم من جهة أخرى؛ وذلك أنهم لو اختاروا الضمة حركة مرافقة للنون لما تحقق المطلوب وهو المخالفة ولأصبحت الصيغة ثقيلة؛ ذلك أن الضمة أثقل الحركات. ولم يكن اختيار الكسرة ممكناً لأن ذلك يُحدث مماثلة مع الياء في حالتي النصب والجر، والمخالفة هي المطلوبة. ثم إن تحريك نون جمع المذكر السالم بالكسرة يجعلها تتساوى مع نون المثنى المحركة بالكسرة أيضاً، لذلك اختاروا الفتحة لخفتها من جهة، ولأنها تحقق المخالفة التامة مع الكسرة الطويلة (الياء: ī) في حالتي النصب والجر ومخالفة جزئية مع الضمة الطويلة (الواو: ū) في حالة الرفع من جهة أخرى. كما أنها

---

(١) ابن جني، **الخصائص** ١/١١٢.

(٢) ابن هشام، جمال الدين (ت٧٦١هـ/١٣٦٠م)، **شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ت، ص ٣٩.

تحدث مخالفة بين نون جمع المذكر السالم ونون المثنى، وكان ذلك على النحو التالي:

مسلمون : muslimūn ← مسلمونَ : muslimūna

مخالفة الضمة الطويلة (ū) بالفتحة القصيرة (a) مخالفة جزئية

مسلمين : muslimīn ← مسلمينَ : muslimīna

مخالفة الكسرة الطويلة (ī) بالفتحة القصيرة (a)

وهذا هو رأي محمد جواد النوري في هذه المسألة، قال: "ففي حالة جمع المذكر السالم، تضاف إلى الاسم المفرد لاحقة الضمة الطويلة، وهي ما اصطلح على تسميتها في التراث الواو والنون، وذلك في حالة وقوع الاسم المجموع جمع مذكر سالماً مرفوعاً، ولاحقة الكسرة الطويلة، وهي ما اصطلح على تسميتها في التراث الياء والنون، وذلك في حالة وقوع الاسم المجموع جمع مذكر سالماً منصوباً أو مجروراً. بيد أن حركة النون لا ترد مماثلة في حركتها لأي من الحركتين السابقتين عليها. ومن أمثلة ذلك جمعا المذكر السالمان التاليان:

كاتب ← كاتبونَ : kātib ← kātibūna

كاتب ← كاتبينَ : kātib ← kātibīna

إنّ لزوم حركة الفتحة للنون المسبوقة بضمة طويلة أو كسرة طويلة في حالتي جمع المذكر السالم هو – فيما نرى – نوع من المخالفة الصوتية بين الحركات المتجاورة. (١) والواقع أن المخالفة هنا لم تحدث بين حركتين متجاورتين، بل بين حركتين تفصل النون بينهما.

ويرى رمضان عبد التواب أنه لم تحدث هنا مخالفة، وأنّ الأصل في نون جمع المذكر السالم أن تكون مفتوحة، قال في أثناء حديثه عن علة كسر نون المثنى، وأنّ الأصل فيها هو الفتح: "بدليل أنها لا تزال مفتوحة في نظيرتها في جمع المذكر"(٢). وتابعه في هذا الرأي فوزي الشايب فقال: "أمّا بالنسبة لنون جمع المذكر السالم، فالأصل في حركتها هو الفتح، وليس السكون كما زعموا"(٣).

أمّا علماء السلف فلهم في هذه المسألة آراؤهم، ومن ذلك رأي الأخفش (ت٢١٥هـ/٨٣٨م)

(١) النوري، من العوامل الصوتية في تشكيل البنية العربية، ص ١٠٢ – ص ١٠٣.

(٢) عبد التواب، التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية، ص ١٦٩.

(٣) الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية، ص ٣٩١.

فقد قال: "وإنما صارت هذه مفتوحة ليفرق بينها وبين نون الاثنين، ذلك أنَّ نون الاثنين مكسورة أبدا"[١] فالعلّة عنده علة دلالية وليست علة صوتية. فهذه الفتحة علامة للتمييز بين نون المثنى ونون جمع المذكر السالم. وأظن أنَّ هذه العلة ضعيفة؛ ذلك أن التمييز بين النونين يتضح من جهة المعنى واللفظ أكثر مما يتضح من جهة الحركات.

ويرى المبرد أنَّ نون جمع المذكر السالم إنّما حُركت للتخلص من التقاء الساكنين، أي أنَّ الأصل فيها أن تكون ساكنة، قال: "وإنما حُركت نون الجمع ونون المثنى لالتقاء الساكنين"[٢].

وفسَّر سبب اختيار الفتحة لتحريك هذه النون دون أُختيها (الضمة والكسرة) تفسيراً صوتياً يستقيم مع ما ذهب إليه معظم الدارسين المحدثين، ذلك أنَّ اختيار الفتحة دون أُختيها إنما كان لتحقيق نوع من المخالفة الصوتية، قال: "فحركت نون الجمع بالفتح لأنَّ الضم والكسر لا يصلحان فيها؛ وذلك لأنها تقع بعد واو مضموم ما قبلها[٣]، أو ياء مكسور ما قبلها، ولا يستقيم توالي الكسرات والضمات مع الياء والواو، ففتحت".[٤]

ويرى ابن جني كذلك أن نون جمع المذكر السالم أصلها التسكين، قال: "نون التثنية، ونون الجمع، والتنوين هؤلاء كلهنّ سواكن، فلما اجتمع ساكنان هي والحرف الساكن بعدها كسرت لالتقائهما ".[٥] والأرجح إنما كان تحريك نون المثنى ونون الجمع لتصحيح النظام المقطعي؛ وذلك لئلا يتشكل مقطع مديد مرفوض في حال تسكين هذه النون. أمّا اختيار الفتحة فإنما كان لتحقيق نوع من المخالفة الصوتية. أما نون التنوين فهي ساكنة أصلاً وما زالت ساكنة ولم تحرك. لأنه لا يلتقي في الكلمة المنونة ساكنان كما يرى علماء السلف، ولا يتشكل مقطع مرفوض، لذلك بقيت النون ساكنة على أصلها. وأشار ابن جني في موطن آخر إلى أنَّ تحريك نون الجمع بالفتح كان لتخفيف الجهد المبذول ومن أجل التناسق الصوتي، ويتفق هذا مع ما ذهب إليه المحدثون في تفسيرهم لهذه الظاهرة. قال: "وقبل نون الجمع واو أو ياء، وهي ثقيلة، ففتحوا النون ليعتدل الأمر"[٦]. فقوله:

---

(١) الأخفش الأوسط، أبو الحسن سعيد بن مسعدة (ت٢١٥هـ/ ٨٣٠م)، **معاني القرآن**، تحقيق فائز فارس، المطبعة العصرية، الكويت، ط١، ١٩٧٠، ١٤/١.

(٢) المبرد، **المقتضب** ٦/١.

(٣) كان علماء السلف يرون أن ما قبل الحركات الطويلة (حروف المد) مُحرك بحركات قصيرة من جنسها، فما قبل الألف محرك بالفتحة، وما قبل الواو محرك بالضمة، وما قبل الياء محرك بالكسر.

(٤) المبرد، **المقتضب** ٦/١

(٥) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت٣٩٢هـ /١٠١٩م)، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٩٩٣، ١١٣/١.

(٦) **المصدر السابق**، ٤٨٨/٢

"ليعتدل الأمر" تحتمل هذه المعاني.

**ثالثاً: نون المثنى**

ومن صور المخالفة بين الحركات ما حدث مع نون المثنى إذ حُركت بالكسر مخالفة للفتحة الطويلة (الألف: ā) في حالة الرفع؛ ولأن ذلك لا يُحدِثُ مماثلة تامة ولا مكروهة مع شبه الحركة الياء (y) في حالتي النصب والجر، هذا من جهة، ومخالفة لحركة نون جمع المذكر السالم من جهة أخرى، فكانت غاية هذه المخالفة صوتية ودلالية في وقت واحد.

ويظن الباحث أنّ البداية كانت في حالة الرفع، ثم انسحب الأمر على الحالتين الأُخريين (النصب والجر) طرداً للباب على وتيرة واحدة، إذ ليس من المقبول أن تكون نون المثنى محركة بحركة ما في حالة الرفع، وبحركة أخرى في حالتي النصب والجر، خاصة أنّ هذه الحركة ليست حركة إعراب ولا بناء. لذلك كانت الكسرة هي الحركة الوحيدة التي حُركت بها نون المثنى رفعاً ونصباً وجراً. يُضاف إلى ذلك أن تحريك نون المثنى بالكسرة في حالتي النصب والجر يعتبر مخالفة صوتية للعنصر الأول من عُنصريْ الحركة المزدوجة (ay) باعتباره العنصر الأوضح من الناحية السمعية. فكانت هذه الكسرة مخالفة لتلك الفتحة. ويتضح ذلك مما يلي:

- **في حالة الرفع:**

مسلمانْ : muslimān ← مسلمانِ : muslimāni

مخالفة الفتحة الطويلة (ā) بالكسرة القصيرة (i)

- **في حالتي النصب والجر:**

مسلميْنْ : muslimayn ← مسلميْنِ : muslimayni

مخالفة الفتحة القصيرة (a) بالكسرة القصيرة (i)

يقول هنري فليش(Henri Fleish): "وكذلك الحال في لاحقة المثنى، حيث كسرت النون، فقيل (انِ) دون (انَ) فيقال: بابانِ: bābāni في ← بابانَ: bābāna ". [١]

ويرى الباحث أن سبب اختيار الكسرة – إضافة لما ذكر سابقاً – دون الضمة، يعود إلى كون الضمة ثقيلة، فكيف بها إذا اجتمعت مع شبه الحركة الياء ؟ فبالتأكيد ستكون أثقل في حالتي النصب والجر لاجتماعها مع الياء. هذا من الناحية الصوتية، ولكن أظن أنّ للمسألة بعداً دلالياً، ذلك أنّ الكسرة لا توهم أن تكون هنا علامة إعرابية، فالعرب عندما أرادوا التخلص من التقاء الساكنين

---

(١) فليش، **العربية الفصحى**، ص ٤٨-٤٩.

عمدوا إلى تحريك أولهما بالكسرة. وقد فسر ابن يعيش سبب اختيارهم الكسرة للتخلص من التقاء الساكنين بقوله: "وإنما وجب في التقاء الساكنين التحريك بالكسر لأمرين، أحدهما: أن الكسرة لا تكون إعراباً إلاّ ومعها التنوين أو ما يقوم مقامه من ألف ولام أو إضافة، وقد تكون الضمة والفتحة إعرابيين ولا تنوين يصحبهما، فإذا اضطررنا إلى تحريك الساكن حركناه بحركة لا يتوهم أنها إعراب وهي الكسرة".(١)

ويرى رمضان عبد التواب أنّ صيغة المثنى متطورة عن صيغة كانت النون فيها محركة بالفتحة، حيث حدثت المخالفة بين الفتحة الطويلة والفتحة القصيرة، وفي ذلك يقول: "ومن المخالفة الصوتية المؤثرة في العربية كذلك: المخالفة بين حركتي الفتح المتتاليتين، إذا كانت الأولى منهما طويلة، إذ تتحول الثانية منهما في هذه الحالة إلى كسرة، فالأصل في نون المثنى هو الفتح، غير أنها كسرت تبعاً لهذا القانون".(٢)

أما دليل رمضان عبد التواب على أنّ الأصل في حركة نون المثنى هو الفتح لا الكسر فمن الركام اللغوي، ذلك أنّ النون من كلمة "شتّان" محركة بالفتح لا الكسر، وفي ذلك يقول: "ويدليل بعض الأمثلة التي بقيت على الأصل القديم، وهي ما نسميه نحن "بالركام اللغوي"، مثل "شتّان" في مثل قولهم: "شتّان أخوك وأبوك" أي هما متفرقان، فهو تثنية شتٌ".(٣)

أما ابن يعيش فله في "شتّان" رأيه، فالنون فيها محركة بالفتح أصلاً، قال: "ومما سمي به الفعل في حال الخبر (شتّان) ومسماه افترق وتباعد وهو مبني على الفتح وربما كسروا نونه، والفتح المشهور، وإنما بني لوقوعه موقع الفعل المبني وهو الماضي نحو افترق وبعُد. وقال الزجاج: إنما بني لأنه على وزن فعلان فهو مخالف لأخواته، إذ ليس في المصادر ما هو على هذه الزنة فبني لذلك، وهذا ضعيف . . . . وتحريكه لالتقاء الساكنين، وهما النون والألف قبلها، وإنما فتح اتباعاً للفتحة قبله؛ لأن الفتحة حركة مسماه وهو الفعل الماضي".(٤)

يلحظ أنّ ابن يعيش لم يُشر إلى أنّ "شتّان" مثنى "شتٌ" ولكنه ذكر أنها مصدر على رأي الزجاج، بل لقد نص هو على ذلك، قال: "وقيل إن "شتٌ" الذي "شتّان" مصدره فعل مضموم"(٥)، وذكر أن الحركة فيها حركة بناء، أو حركة إتباع. وهذا لا يتفق مع ما ذهب إليه رمضان عبد التواب.

---

(١) ابن يعيش، شرح المفصل ١٢٧/٩.
(٢) عبد التواب، التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية، ص ١٦٨-١٦٩.
(٣) المصدر السابق، ص ١٦٩.
(٤) ابن يعيش، شرح المفصل ٣٦/٤.
(٥) المصدر السابق، ٣٧/٤.

ويرى المبرد وابن جني أن الأصل في هذه النون هو التسكين، وما تحريكها إلا للتخلص من التقاء الساكنين، لاعتبارهم الألف من الصوامت وهو ساكن. قال المبرد في معرض حديثه عن التثنية: "والزائدة الثانية النون وحركتها الكسرة، وكان حقها أن تكون ساكنة، ولكنها حُرّكت لالتقاء الساكنين"[(١)].

أما ابن جني فقال: "نون التثنية ونون الجمع والتنوين هؤلاء كلهن سواكن، فلما اجتمع ساكنان هي والحرف الساكن بعدها كُسرت لالتقائهما".[(٢)] فعلّة تحريك نون المثنى عند ابن جني بالكسرة علة صوتية، ذلك أن التحريك حدث – حسب رأيه – منعاً لالتقاء الساكنين. ولكن ابن جني ذكر في موطن آخر أن كسر نون المثنى جاء مخالفة للألف، قال: "وكانت نون التثنية أولى بالكسر من نون الجمع لأن قبلها ألفاً، وهي خفيفة، والكسرة ثقيلة، فاعتدلا".[(٣)] وبهذه المخالفة تتحقق الخفة ويقل الجهد المبذول.

لكنْ رمضان عبد التواب حاول التأكيد على أن "شَتَّان" مثنى "شتٌّ" وهي من الركام اللغوي الذي بقيت حركة النون فيه هي الفتحة، قال: "ومن لم يقنعه هذا المثال، فلينظر في نون التوكيد المشددة، وهي مفتوحة – كما نعرف – في "يضربنّ" و "تضربنّ" وما إلى ذلك، غير أنها مكسورة في مثل "يضربانّ" بسبب المخالفة المذكورة".[(٤)]

ورأي فوزي الشايب في هذه المسألة لا يختلف عن رأي رمضان عبد التواب، إلا أنه أضاف أن في "شتان" لغة بكسر النون "شتّانِ" وهذا ما ذكره ابن يعيش. يقول الشايب: "فقد جاء فيها (شتّانِ)، أي تطور الفتح فيها إلى الكسر، فوجود (شتّانَ و شتّانِ) يقطع بأنْ أصل حركة نون المثنى هي الفتحة".[(٥)]

ويرى الباحث أن مفردة واحدة لا تعمم حكماً ولا تقرر قاعدة، كما أنه ليس بالضرورة أن يكون الأصل بالفتح حتى يصح قولنا بالمخالفة، فلعل النون جاءت مكسورة من أصل وضعها مخالفة للفتحة الطويلة (الألف: ā) في حالة الرفع. ومن هنا فليس بالضرورة أن تكون صيغة المثنى المكسورة النون متطورة عن صيغة سابقة مفتوحة النون. و فوزي الشايب نفسه أشار في موطن آخر إلى أن مجموعة مفردات من ظاهرة معينة لا تعطي صورة واضحة عن تلك الظاهرة، قال في

(١) المبرد، **المقتضب** ١٥٣/٢.
(٢) ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، ١١٣/١.
(٣) **المصدر السابق**، ٤٨٨/٢.
(٤) عبد التواب، **التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية**، ص ١٦٩.
(٥) الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٣٠٩.

أثناء حديثه عن استخدام النون للتفريق بين المثلين الصامتين: "بيد أن هذه المفردات المتفرقة لا تعطينا صورة واضحة عن مدى استخدام العربية للنون في هذا المجال"[١]. وهذا يؤيد ما ذهبتُ إليه من أنّ كسر النون من "شتّانِ" لا يقرر حكماً عاماً.

أما محمد جواد النوري فيرى أنّ نون المثنى حُرّكت بالكسر في حالة الرفع مخالفة للفتحة الطويلة، أمّا في حالتي النصب والجر فهو يرى أنّ المقطع الأخير من صيغة المثنى المشتمل على الحركة المزدوجة (ay) قد ضعف حتى كأنّ شبه الحركة الياء شابهت الفتحة، فلذلك حُرّكت النون بالكسر تقوية لهذا المقطع، وفي ذلك يقول: "أما في حالتي النصب والجر، فقد وردت النون مسبوقة بالحركة المزدوجة المؤلفة من الفتحة (a) والياء الساكنة (y) ومتلوّة بكسرة ay-n-i ويعدُّ التسكين الطارئ على الياء الواقعة في نهاية مقطع، بمثابة إضعاف لها، لما قرره اللغويون القدامى من كون الحروف الساكنة ضعيفة، فكأنها بذلك شابهت الفتحة، مما استدعى تقوية هذا الضعف بحركة قوية هي الكسرة".[٢]

والباحث لا يرفض هذا الرأي، لكنه يرى أنّ التفسير على أساس المخالفة الصوتية أقوى، ذلك أنه لو كانت المسألة مسألة تقوية مقطع ضعيف لكانت تقويته بالضمة أولى لكونها أقوى من الكسرة، ولأنها لا تحدث مماثلة – إن كانت المخالفة هي المطلوبة – في الحالات الإعرابية الثلاث.

**رابعاً: نون الأفعال الخمسة**

ومن قبيل المخالفة الصوتية يُمكن تفسير سبب كسر نون الأفعال الخمسة عندما تكون مسندة إلى ألف الاثنين (يفعلان وتفعلان) فقد حُرّكت النون بالكسرة مخالفة للفتحة الطويلة، وحملاً لها على صيغة المثنى المرفوع لما بينهما من تشابه في اللاحقة (الألف والنون: ān) كما في:

يكتبان : yaktubān ← yaktubāni

تكتبان : taktubān ← taktubāni

مخالفة الفتحة الطويلة (ā) بالكسرة القصيرة (i)

وعند إسناد هذه الأفعال إلى واو الجماعة، وكذلك ياء المخاطبة، تحرك النون فيها بالفتحة مخالفة للحركتين الطويلتين الكسرة والضمة (ī، ū) وذلك على النحو التالي:

يكتبون : yaktubūn ← yaktubūna

(١) الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية، ص ٢٦٠.

(٢) النوري، من العوامل الصوتية في تشكيل البنية العربية، ص ١٠٤.

تكتبون : taktubūn ← taktubūna

تكتبين : taktubīn ← taktubīna

مخالفة الحركتين الطويلتين (ū، ī)
بالحركة القصيرة (a)

ولعلّ تحريك نون الأفعال الخمسة المسندة إلى واو الجماعة وياء المخاطبة بالفتحة لم يكن فقط من أجل المخالفة الصوتية، فقد يكون حملاً لهذه الفئة من الأفعال على جمع المذكر السالم لما بينهما من تشابه في اللواحق (الواو والنون: ūn، والياء والنون: īn). وليس بالضرورة أن تكون صيغة الأفعال الخمسة الحالية متطورة عن صيغة سابقة لم تكن النون فيها محركة بالحركة المرافقة لها الآن، وإنما جاءت الحركة في أصل وضعها مخالفة للحركة الطويلة التي تسبقها، سواء كانت الكسرة أو الفتحة.

أما فوزي الشايب فيرى أن المخالفة الصوتية في صيغة الأفعال الخمسة لم تحدث إلا في حالة إسناد هذه الأفعال إلى ألف الاثنين (يفعلان وتفعلان) إذ حُركت النون بكسرة قصيرة مخالفة للفتحة الطويلة. أما في حالة إسناد هذه الأفعال إلى واو الجماعة (يفعلون وتفعلون)، وإسنادها إلى ياء المخاطبة (تفعلين) فإن حركة النون بقيت على حالها، حيث إن الأصل فيها أنها مفتوحة، وبقيت مفتوحة على حالها التي جاءت عليها.(١) لكن هذا لا ينفي أن تكون هذه الحركة في أصل اختيارها كانت من أجل إيجاد نوع من المخالفة الصوتية كما أشير إليه سابقاً.

ورأي علماء السلف في هذه المسألة هو أنّ نون الأفعال الخمسة إنما حُركت منعاً لالتقاء الساكنين (النون مع الألف أو الواو أو الياء) وجميعها حركات طويلة إلا أنها صوامت ساكنة في عرف القدماء. أما اختيار الفتحة والكسرة فكان حملاً لها على المثنى وجمع المذكر السالم من جهة ومخالفة للواو والياء من جهة أخرى. وفي هذا يقول ابن يعيش: "وكانت مكسورة مع ضمير الاثنين نحو يضربان وتضربان؛ وذلك لالتقاء الساكنين، كما كان كذلك في تثنية الأسماء لا فرق بينهما، وكانت مع الواو والياء في مثل يضربون وتضربين مفتوحة لثقل الكسرة بعد الياء والواو كما كان كذلك في الجمع"(٢). وفي عبارته الأخيرة (لثقل الكسرة بعد الواو والياء) إشارة صريحة لتحقيق نوع من المخالفة الصوتية، والغاية الرئيسة للمخالفة هي تحقيق السهولة في النطق، وتقليل الجهد المبذول. ويرى الباحث أنه ربما يكون الأصل في نون المثنى ونون جمع المذكر السالم ونون

(١) انظر: الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٣٩٢؛ وعبد التواب، **التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية**، ١٦٩.

(٢) ابن يعيش، **شرح المفصل** ٨/٧.

الأفعال الخمسة هو التسكين؛ ذلك لأن الحركات علامات إعراب أو بناء (دوالٌ على الحالة الإعرابية)، وبما أن هذه الأصناف من الكلام، أعني المثنى وجمع المذكر والأفعال الخمسة جميعها معربة، وعلامات إعرابها الحروف لا الحركات، إذن فلا داعي لتحريك أواخرها من الناحية الإعرابية، ومن هنا فعلّة التحريك علّة صوتية تتصل بتشكّل مقطع مديد مقفل بصامت في حال تسكينها، وهذا المقطع مرفوض في العربية كما هو معروف، لذلك لجأت العربية إلى تحريك أواخر هذه الصيغ للتخلص من هذا المرفوض، واختارت الحركات المناسبة للتخلص من المقطع المرفوض من جهة، ولتحقيق المخالفة الصوتية من جهة أخرى. ويتضح ذلك من الأمثلة الآتية:

**١ - المثنى:**

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| مسلمانْ | : | musli/mān | ← | مسلمانِ | : | musli/mā/ni |
| | | مقطع مديد مرفوض | | | | اختفاء المقطع المديد |

ومثله في حالتي النصب والجر

**٢ - جمع المذكر السالم:**

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| مسلمونْ | : | musli/mūn | ← | مسلمونَ | : | musli/mū/na |
| | | مقطع مديد مرفوض | | | | اختفاء المقطع المديد |

ومثل هذا في حالتي النصب والجر.

**٣ - الأفعال الخمسة:**

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| يسلمانْ | : | yusli/mān | ← | يسلمانِ | : | yusli/mā/ni |
| تسلمانْ | : | tusli/mān | ← | تسلمانِ | : | tusli/mā/ni |
| يسلمونْ | : | yusli/mūn | ← | يسلمونَ | : | yusli/mū/na |
| تسلمونْ | : | tusli/mūn | ← | تسلمونَ | : | tusli/mū/na |
| تسلمينْ | : | tusli/mīn | ← | تسلمينَ | : | tusli/mī/na |
| | | مقطع مديد مرفوض | | | | اختفاء المقطع المديد المرفوض |

**خامساً: نون التوكيد الثقيلة**

وعلى أساس المخالفة الصوتية يمكن تفسير سبب كسر نون التوكيد الثقيلة عندما تقع بعد فتحة طويلة (ā)، وذلك نحو: لتدرسانِّ: latadrusānni فجاءت نون التوكيد بعد الفتحة الطويلة،

لذلك خالفت حركتها الحركة السابقة لها، فكانت الحركة التي تحقق المخالفة هي الكسرة.ومثله أيضا الفعل المسند إلى نون النسوة المؤكد بالنون، نحو: لتدرسنانّ. ومثله كذلك المخالفة بين حركة النون وحركة الحرف الذي يسبقها في حرفي الجر(منْ) و(عنْ) لتصبح في الوصل(منِ) و(عنِ) نحو:منِ الساعة وعنِ الساعة. والغاية من تحريك النون في هذه الحالة هو التخلص من التقاء الساكنين.

ويرى علماء السلف أن نون التوكيد الثقيلة حُرِّكت منعاً لالتقاء الساكنين، واختيرت الكسرة دون غيرها من الحركات لغرض دلالي، وفي هذا يقول ابن يعيش: "والنون الخفيفة ساكنة، والشديدة نونان، الأولى منهما ساكنة، فاجتمع ساكنان (يقصد الألف والنون الأولى) فكرهوا ضمها أو كسرها؛ لأنّ ضمها يُلبس بفعل الجمع، وكسرها يُلبس بفعل المؤنث، كقولك في فعل الجمع لا تضربن وفي فعل المؤنث تضربن"[١].

**سادساً: بعض الصيغ الصرفية**

**أ- بعض صيغ جموع التكسير**

وعلى أساس المخالفة الصوتية كذلك يمكن تفسير قلب الألف ياء في صيغة منتهى الجموع "مفاعيل" ومفردها "مِفعال" ويتضح ذلك من المثال الآتي:

مِفتاح : miftāḥ ← مفاتاح : mafātāḥ ← مفاتيح : mafātīḥ

| المفرد | بنية عميقة أو مرحلة افتراضية | قلب الألف ياء مخالفة لألف الصيغة |
| --- | --- | --- |

فألف التكسير ثالثة، وألف المفرد خامسة، حدثت بينهما مخالفة صوتية فراراً من ثقل النطق بالمثلين في هذه الصيغة، فقلبت الألف الثانية ياء مخالفة للألف الأولى، ولم يكن بالإمكان حدوث العكس؛ لأنّ ألف التكسير هي ألف الصيغة الدالة على هذا اللون من الجمع ولا سبيل إلى قلبها أو إبدالها، ولا بد من الإبقاء عليها حفاظاً على الصيغة. فكانت هذه المخالفة بين حركتين طويلتين متماثلتين:

$$\bar{\imath} + \bar{a} \leftarrow \bar{a} + \bar{a}$$

ومثل "مفاعيل" "فعالين" جمع فِعلان وفَعلان وفُعلان نحو: سِرحان وشَيطان وسُلطان. فلو لم تقلب ألف المفرد ياءً عند الجمع لكانت الصيغة (فعالان)، وذلك على النحو التالي:

| المفرد | مرحلة افتراضية أو بنية عميقة | إبدال الفتحة الطويلة (ā) كسرة طويلة (ī) مخالفة للفتحة الأولى |
| --- | --- | --- |
| سُلطان sultān | ← سلاطان salātān | ← سلاطين salātīn |

[١] ابن يعيش، شرح المفصل، ٩/٣٧.

ففي هذه الصيغة حدثت مخالفة صوتية بين الفتحتين الطويلتين، وذلك بإبدال الفتحة الثانية كسرة طويلة: ā + ā ← ā + ī

ومثل ما سبق أيضاً يُمكن تفسير كسر همزة صيغة الجمع المنتهية بـ (ان) نحو: إخوان ومثلها عبدان، إذ جاء كسر أولهما مخالفة صوتية للفتحة الطويلة الواردة في الصيغة (ان). وقد أشار هنري فليش(Henri Fleish) إلى هذه الحالة من المخالفة فقال: "وتحدث هذه المخالفة أيضاً في بعض جموع التكسير المنتهية بـ (ان: ān) نحو: إخوان: ihwān> وعبدان: ibdān> في أخوان وعبدان".(١)

ويمكن تفسير إبدال إحدى الواوين المجتمعتين في أوّل الكلمة من بعض الجموع همزة على أنه نوع من المخالفة الصوتية، ومن ذلك: ووَاق تصبح أواق، وكذلك وواصل تصبح أواصل. وقد أشار القدماء والمحدثون إلى هذه المسألة. قال سيبويه: "وإذا التقت الواوان أولاً أُبدلت الأولى همزة، ولا يكون فيها إلا ذلك".(٢) وقال المبرد: "واعلم أنه ليس من كلامهم أن تلتقي واوان إحداهما طرف من غير علّة".(٣) وقال ابن جني: "فلما التقت في أوّل الكلمة واوان هَمزت الأولى منهما".(٤) فإذا علمنا أن الواو حرف ثقيل فإن اجتماع الواوين أثقل. قال الاستراباذي (ت ٦٨٦هـ/١٢٨٧م): "اعلم أنهم استثقلوا اجتماع المثلين في أوّل الكلمة، . . . . فالواوان إذا وقعتا في الصدر – والواو أثقل حروف العلة – قلبت أولاهما همزة وجوباً".(٥)

وإنما قلبت الواو المستثقلة همزة لا ياء لفرط التقارب بين الواو والياء، والهمزة أبعد شيئاً، فلو قلبت ياء لكان كأن اجتماع الواوين المستثقل باقٍ.(٦) قال ابن يعيش: "والعلة في ذلك أن التضعيف في أوائل الكلم قليل، وإنما جاء منه ألفاظ يسيرة من نحو (ددن) وأكثر ما يجيء مع الفصل نحو (كوكب) و (ديدن) فلما نَدَرَ في الحروف الصحاح امتنع في الواو لثقلها".(٧)
قال المهلهل:

**ضربت صدرها إليَّ وقالت يا عديًا لقد وقتك الأواقي**

(١) فليش، **العربية الفصحى**، ص ٤٩.

(٢) سيبويه، **الكتاب** ٤/ ٣٣٣.

(٣) المبرد، **المقتضب**، ١٤٩/١.

(٤) ابن جني، **سر صناعة الإعراب** ٨٠٠/٢.

(٥) الاستراباذي، رضي الدين (ت ٦٨٦هـ/١٢٨٧م)، **شرح شافية ابن الحاجب**، تحقيق محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢، ٧٦/٣.

(٦) **المصدر السابق** ٧٨/٣.

(٧) ابن يعيش، **شرح المفصل** ١٠/١٠.

فالأواقي جمع واقية، وأصلها ووِاق، فهمزت الأولى. [١]

وقال آخر:

**فإنك والتأبين عروة بعدمـــا أدعاك وأيدينـــا إليه شوارع**

**لكا لرجل الحادي وقد بلغ الضحى وطير المنايا فوقهن أواقـــع**

وأواقـــع جمـــع واقعة[٢]. ومثـــل أواقي أواسط جمع واسط وأصلها وواسط. [٣] قـــال بروكلمـــان: (C. Brockelman) " إذا تـــوالى فـــي العربيـــة مقطعان يبـــدآن (بالـــواو) فإنّ الـــواو الأولـــى تخالف إلى همزة مثل: ووِاق ← أواق"[٤].

ومثل أواصل وأواق الأولى والأُول مؤنث الأوّل وجمعه، فإن الأصـــل فيهمـــا أن يكونـــا: (وولى) و (وُول)، ولكنهما في العربية أُولى وأُول، وليس ذلك إلا أثر من آثار قانون المخالفة كمـــا يرى رمضان عبد التواب. [٥]

ومثل ما سبق وواثل وأواثل، ونياييف ونيائف، إذ اجتمع في نيايف مثلان (يـــاءان) بينهمـــا الألف، والألف حاجز ضعيف أو غير حصين كما يقول النحاة.

ويرى عبد الصبور شاهين أنّ إبدال إحدى الواوين همزة في أوّل الكلمة إنما كـــان بـــسبب الصعوبة المقطعية، ذلك أنه يرى أنّ وواصل تبدأ بحركة والنظام المقطعي فـــي اللغـــة العربيـــة لا يسمح بالبدء بالحركة، فهمزوا أوّل الكلمة تصحيحاً للنظام المقطعي. [٦]

ويرى الباحث أن (وواصل) ومثيلاتها مما يبدأ بواوين ليس في أوّله حركة حتـــى تخـــالف النظام المقطعي للغة العربية، وإنما تبدأ بشبه حركة تليها شبه حركة من جنسها تفصل بينهما حركة قصيرة ويتضح ذلك من كتابتها الصوتية: (wawāṣil) وأرى أنّ الذي دعاهم إلـــى إبـــدال إحـــدى الواوين (الأولى منهما) همزة، إنما هو ثقل اجتماع الواوين؛ لأنّ الواو الواحدة ثقيلة، فكيف بالواوين إذا اجتمعتا، وفي هذا الإبدال حدثت المخالفة، وتحققت السهولة في نطق الكلمة. فإن قيل إنّ الهمـــزة المحققة أثقل من الواو، قلنا إنّ العدول عن الصعب إلى ما هو أصعب منه في المخالفة يـــؤدي إلـــى الاستخفاف كما يرى ابن جني، وهذا ما أُشير إليه في موطنه من هذا البحث .

(١) ابن جني، سر صناعة الإعراب، ٢/٨٠٠.

(٢) المصدر السابق ٢/٨٠١.

(٣) المصدر السابق، ٢/٨٠١.

(٤) بروكلمان، فقه اللغات السامية، ص ٧٧.

(٥) عبد التواب، التغيرات التاريخية والتركيبية للأصوات اللغوية، ص ١٦٨.

(٦) شاهين، عبد الصبور، القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٦٦، ص ٩٢.

**ب - إحدى وأحدى**

ومثله أيضاً يمكن تفسير سبب كسر همزة إحدى على أساس من المخالفة الصوتية، ذلك أنّ الأصل في إحدى ← أحدى قياساً على المذكر أحد، لكن كُسرت همزة إحدى مخالفة صوتية للفتحة الطويلة (الألف: ā) التي هي علامة التأنيث فيها. ويرى برجشتراسر(G.Bergstrasser) أنّ مؤنث (أحد) لا يبنى على هذه الصيغة في غير اللغة العربية.(١)

وقد ذكر هنري فليش(Henri Fleish) أنّ هذه الصيغة ناتجة عن المخالفة الصوتية، قال في معرض حديثه عن المخالفة "كما تحدث في المؤنث إحدى: <ihdā> بدلاً من أحدى: <ahdā>".(٢)

ومن صور المخالفة بين الأمثال في أشباه الحركات، إبدال الياء واواً عندما اجتمعت ياءان في (الحييان) وهو (الحيوان)، فقلبت الياء التي هي لام الكلمة واواً لتوالي الياءين ليختلف الحرفان.(٣) قال ابن جني: "هذا مذهب الخليل وسيبويه وأصحابهما، إلاّ أبا عثمان فقد ذهب إلى أن الحيوان غير مبدل الواو وأن الواو فيه أصل".(٤) ويرى الباحث أنه إذا لم تكن الواو في (الحيوان) أصلاً، فإن إبدال الياء واواً، والواو أثقل من الياء، إنما كان من أجل المخالفة بين المثلين، لأنّ توالي الأمثال مكروه، فعدلوا عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لتحقيق المخالفة، وذلك للتخلص من توالي الأمثال طلبا للخفة التي تنتج عن المخالفة، فسبب الخفة هو المخالفة وليس الثقل. وقد ورد في الخصائص باب في مثل هذه المسألة أطلق عليه ابن جني: "باب في العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب الاستخفاف"، قال فيه "اعلم أنّ هذا موضع يدفع ظاهره إلى أن يعرف غوره وحقيقته، وذلك أنه أمر يعرض للأمثال إذا ثقلت لتكريرها، فيترك الحرف إلى ما هو أثقل منه، ليختلف اللفظان، فيخفا على اللسان"(٥). وأضاف: "وذلك نحو الحيوان، ألا ترى أنه عند الجماعة – إلاّ أبا عثمان – من مضاعف الياء، وأن أصله حييان، فلما ثقل عدلوا عن الياء إلى الواو، وهذا مع إحاطة العلم بأنّ الواو أثقل من الياء، لكنه لما اختلف الحرفان ساغ ذلك. وإذا كان اتفاق الحروف الصحاح القوية الناهضة يكره عندهم حتى يبدلوا أحدها ياء . . . . كان اجتماع حروف العلّة مثلين أثقل عليهم".(٦) ومثل الحيوان الديوان، إذ إن أصلها الدووان، لكنهم أبدلوا الواو الأولى ياءً كما فعلوا في الحيوان مخالفة صوتية بين المثلين. قال ابن جني في تفسير ذلك :"نعم، وإذا كانوا

(١) برجشتراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، ص ١٢٢.
(٢) فليش، **العربية الفصحى**، ص ٤٩.
(٣) ابن جني، **سر صناعة الإعراب** ٥٨٩/٢.
(٤) **المصدر السابق** ٥٨٩/٢ – ٥٩٠.
(٥) ابن جني، **الخصائص** ٢٠/٣.
(٦) **المصدر السابق**، ٢٠/٣.

قد أبدلو الياء واوا كراهية لالتقاء المثلين في الحيوان فإبدالهم الواو ياءً لذلك أولى بالجواز وأحرى. وذلك قولهم: ديوان، واجليواذ. وليس لقائل أن يقول: فلما صار دوّان إلى ديوان فاجتمعت الواو والياء وسكنت الأولى، هلاّ أبدلت الواو ياءً لذلك؛ لأن هذا ينقض الغرض، ألا تراهم إنما كرهوا التضعيف في دوّان، فأبدلوا ليختلف الحرفان، فلو أبدلوا الواو في ما بعد للزم أن يقولوا: ديّان فيعودوا إلى نحو مما هربوا منه من التضعيف، وهم قد أبدلوا الحييان إلى الحيوان ليختلف الحرفان، فإذا أصارتهم الصنعة إلى اختلافهما في ديوان لم يبق هناك مطلب"[1]. فالغاية من كل هذا هي المخالفة بين المثلين طلبا للخفة.

**ج- بعض صيغ المصادر**

ومن باب المخالفة الصوتية يمكن تفسير سبب كسر همزة المصدر (إفعال) الذي فعله (أفعل) مفتوح الهمزة على أساس المخالفة الصوتية، وذلك على النحو التالي:

أسلم : >aslama مصدره إسلام : >islām

وهنا حدثت مخالفة صوتية بين حركة الهمزة والفتحة الطويلة (ألف الصيغة) من جهة، ومخالفة أخرى بين حركتين في كلمتين بينهما ارتباط صرفي (أفعل ← إفعال) من جهة أخرى. ذلك أنّ كلاً منهما مرتبطة بالأخرى. وقد أشار بروكلمان(C. Brockelman) إلى هذه الحالة من المخالفة، قال: "في العربية القديمة تخالف الفتحة القصيرة إلى كسرة قصيرة قبل الفتحة الطويلة أو بعدها، مثل مصدر فعل السببية >aḳtala ← >iḳtāl [2]

ومثله أيضاً مصدر الفعل: فاعل ← فِعال: نحو:

قاتَل : ḳātala مصدره قِتال : ḳitāl

وكذلك الأمر بالنسبة لمصدر الفعل الثلاثي: فَعَل ← فِعالة: نحو:

دَرَسَ : darasa مصدره دِراسة : dirāsah

فالفعل مفتوح الفاء ومصدره مكسورها، والذي سوّغ القول بالمخالفة في هذا المثال وسابقه هو ما بين الفعل ومصدره من ارتباط صرفي من جهة، وما في المصدر ذاته من مخالفة بين الفتحة الطويلة (ألف الصيغة) والكسرة القصيرة التي هي حركة الفاء منه من جهة أخرى.

**د - اسم الآلة**

ومثل ما سبق أيضاً يُمكن تفسير سبب كسر الميم من صيغ اسم الآلة: مِفعَل ومِفعال ومِفعلة، فالميم فيها جميعاً محركة بالكسرة، ولعلّ اختيار الكسرة هنا دون أُختيها (الضمة والفتحة)

(١) ابن جني، الخصائص ٢٠/٣-٢١.

(٢) بروكلمان، فقه اللغات السامية، ص ٧٧.

غايته إحداث مخالفة صوتية مع فتحة العين الطويلة أو القصيرة. وأمثلة ذلك: مِكْبَس ومِلْعَقة ومِفتاح، فكلها مكسورة الميم مفتوحة العين.

**هـ - اسم الفعل أو ( ما بُنِيَ على فعالِ )**

يمكن أن يفسَّر تحريك آخر اسم الفعل من الصيغة القياسية (فَعالِ) بالكسر على أساس المخالفة الصوتية بين حركة آخر (فَعالِ) التي هي الكسرة والفتحة الطويلة (الألف: ā) التي هي ألف الصيغة. فابن يعيش يرى أن الأصل في هذه الصيغة أن تكون ساكنة الآخر (فَعالْ)، ولكنه حُرِّك بالكسرة (علامة بناء) وذلك لأمرين: أولهما أنَّ هذا الباب (باب فعالِ) مؤنث، والكسر من علم التأنيث. وثانيهما أنه كُسر على حد ما يوجبه التقاء الساكنين. (١)

ومهما يكن سبب تحريك آخر (فَعالِ) بالكسر، فإنَّ المخالفة الصوتية بين الفتحة الطويلة (ā) والكسرة القصيرة (i) قد تحققت وذلك على النحو التالي:

nzāli : نَزالِ ← nazāl : نَزالْ

مخالفة بين الفتحة الطويلة وحركة اللام ... البنية العميقة

والذي يلحظ على هذه الصيغة أنَّ مقطعاً مرفوضاً يتشكل فيها في حالة كونها ساكنة الآخر (فَعالْ)، لذلك حُرِّك آخر هذه الصيغة للتخلص من هذا المقطع المرفوض، فتغير نظام الصيغة المقطعي بالحركة، وتوضيح ذلك:

nazāli ← nazāl

اختفاء المقطع المديد المرفوض ... مقطع مديد (ص ح ح ص)

**و - بعض الأسماء المنسوبة**

وعلى أساس المخالفة الصوتية كذلك يُمكن تفسير ما جرى في صيغة النسب إلى: نَمِر ودُئِل وإبِل، إذ إنَّ الأصل في النسب إلى هذه الأسماء أن تكون على وزن (فَعِلي) بكسر العين، لكنها جاءت مفتوحة العين في كل من: نَمَرِيّ، أَبَلِيّ ودُؤَلِيّ، وذلك مخالفة لياء النسب(٢).

**ز - اسم الفاعل من الفعل الأجوف**

ويمكن تفسير ما جرى في اسم الفاعل المشتق من الفعل الثلاثي الأجوف، وما جرى في بعض صيغ الجموع كما في صيغتي: فواعل وفعائل على أساس المخالفة الصوتية، وقد أشار هنري

---

(١) ابن يعيش، شرح المفصل ٥٠/٤.

(٢) انظر: الإستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب ٢١/٢ والشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية، ص ٣٨٧.

فليش(Henri Fleish) إلى هذه الحالة من المخالفة، فقال: "كراهة النطق بصامت ضعيف مع مصوت من جنسه، كالواو مع الضمة، والياء مع الكسرة، وكذلك الواو مع الكسرة، هذه الكراهة تفسر لنا من الناحية الصرفية حالات كثيرة من المخالفة عند إبدال الواو والياء همزة، فاسم الفاعل من الفعل الأجوف بالواو أو بالياء مثل قاول تصبح "قائل"، وكذلك بايع تصبح "بائع". ويحدث هذا في جموع التكسير على فواعل وفعائل، فيقال في فوايد فوائد، وفي عجاوز عجائز".(١)

إنّ ما جرى في اسم الفاعل من الفعل الثلاثي الأجوف هو نوع من المخالفة الصوتية، ذلك أن هذه الصيغة تحتوي على مزدوج حركي صاعد مرفوض (wi و yi) لم تبق العربية عليه إلا في بداية الكلمة بشكل عام. أما إذا وقع في حشو الكلمة فإن العربية التزمت بالمخالفة بين عنصريه ، وذلك في الأفعال والصيغ الاسمية المشتقة منها كاسم الفاعل والمفعول(٢). وقد تبقي العربية على هذا النوع من المزدوجات الحركية في الحشو كما تبقي عليها في البداية؛ وذلك لغايات دلالية وصيغ صرفية. إضافة إلى أن بعض الصيغ قد تبقى كما هي وتتخلف عن القاعدة. ويتضح هذا النوع من المخالفة من اسمي الفاعلين: (قاول: kāwil) و (بايع: bāyi<). وللتخلص من هذا المزدوج المرفوض لجأت العربية إلى المخالفة بين عنصري هذا المزدوج، وذلك بحذف شبه الحركة والإبقاء على حركة. وبعد حذف شبه الحركة تشكل محظور لغوي وهو أنّ المقطع الثاني أصبح مبدوءاً بحركة هي الكسرة القصيرة المتبقية من المزدوج الحركي، وهذا مرفوض في نظام العربية المقطعي، إذ لا يبدأ المقطع في العربية بحركة، فلجأت العربية إلى تحقيق هذه الكسرة، وبتحقيقها تخلقت الهمزة، أو لنقل جيء بالهمزة لتصحيح النظام المقطعي، وتقوية لجوف الكلمة الضعيف، إذ إنّ الهمزة صامت وقفيّ حنجريّ نبريّ قويّ تصلح لمثل هذا. وبهذا تكون اللغة قد خالفت بين عنصري المزدوج المرفوض من جهة، وحافظت على سلامة النظام المقطعي، إذ عوّضت عن المحذوف بما هو أقوى منه من جهة أخرى(٣).

ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| kāwil | ← | kā-il | ← | kā>il |
| bāyi< | ← | bā-i< | ← | bā>i< |
| البنية العميقة | | حذف شبه الحركة للمخالفة بين عنصري | | تحقق الهمزة تصحيحاً للنظام المقطعي |

---

(١) فليش، **العربية الفصحى**، ص ٤٧.

(٢) انظر: الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية**، ص ٤٠٨ – ٤٠٩.

(٣) للاطلاع على تفاصيل هذه المسألة انظر: خريسات، محمود، **الإعلال في ضوء علم اللغة المعاصر**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٨، ص ١٧٢ – ١٨٢.

المزدوج المرفوض

قال هنري فليش(Henri Fleish) في ما تبدل الواو أو الياء منه همزة إذا كانت متطرفة، وذلك لتشكل المزدوج المرفوض: "هنا تتم المخالفة، بإبدال الواو أو الياء همزة ثم يشيع هذا الإبدال بوساطة القياس الموحد في صيغ أخرى، ففي جمع التكسير مثلاً بزنة أفعال من الأصل (عدو) يقال: أعداءٌ: >a<dāun بدلاً من (أعداوٌ: >a<dāwun) في حالة الرفع، و (أعداءٍ: >a<dāin) بدلاً من (أعداوٍ: >a>dāwin) في حالة الجر. وأمّا أعداءً: >a>dāan بدلاً من (أعداواً: >a>dāwan) في حالة النصب فقد جاءت على قياس سابقتيها، رغم انعدام الضرورة التي أوجبت قلب الواو همزة في الحالتين السابقتين. فالمخالفة في هذه الحالات كلها كانت عامة ولازمة"(١). ومثل ذلك قلائد وخزائن وغيرهما.

وما قيل عن اسم الفاعل يُمكن أن يُقال هنا من أنّ ما جرى في (أعداءٌ) ومثيلاتها يمكن أن يفسّر على أساس من المخالفة الصوتية بين عنصري المزدوج المرفوض، وذلك على النحو التالي:

| أعداوٌ ← | أعدا - ُن ← | أعداءٌ |
| --- | --- | --- |
| >a<dāwun | >a<dā-un | >a<dā>un |
| البنية العميقة | حذف شبه الحركة للمخالفة بين عنصري المزدوج المرفوض | تخلّق الهمزة تصحيحاً للنظام المقطعي |

ففي المرحلة الثانية التقت حركتان التقاءً مباشرا هما الفتحة الطويلة والضمة القصيرة(اعدا ُن) وهذا مرفوض في النظام المقطعي للغة العربية، فتكونت الهمزة للتخلص من هذا المرفوض (اعداءٌ) .

**ح- صيغة "افتعل"**

ويمكن أن نعتبر ما حدث في صيغة "افتعل" وسائر مشتقاتها في ما يخص الفعل المثال الواوي واليائي من إبدال أنه نوع من المخالفة الصوتية. ذلك أنه يتشكل مزدوج حركي صاعد مرفوض (wi و yi)، لذلك لجأت العربية إلى المخالفة بين عنصريه للتخلص من المرفوض وهو اجتماع الياء والكسرة، والواو والكسرة، وكله في العربية ثقيل فأبدل من الياء أو الواو تاء، وذلك للتخلص من الثقل من جهة، ولتسهيل عملية الإدغام من جهة أخرى(٢). وتالياً توضيح ذلك:

(١) فليش، **العربية الفصحى**، ص ٤٨.

(٢) للإطلاع على تفاصيل هذه المسألة انظر: خريسات، محمود، **التفسيرات الصوتية للظواهر الصرفية العربية**، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٢، ص ٥٤ وما بعدها.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| وَزَنَ | : | wazana | ← | >iwtazana | ← | >ittazana |
| يَسَرَ | : | yasara | ← | >iytasara | ← | >ittasara |
| | | | | البنية العميقة (iw و iy) | | التخلص من المزدوج المرفوض وحدوث الإدغام |

**ط - اسما المكان والزمان**

وعلى أساس المخالفة الصوتية يمكن تفسير مجيء بعض صيغ اسمي المكان والزمان على غير الوزن الذي وضع لها، فمن المعروف أنّ اسمي المكان والزمان يشتقان من الفعل الثلاثي على وزن (مَفْعَل) بفتح العين إذا كان المضارع مفتوح العين أومضمومها، لكن جاءت أسماء زمان ومكان مكسورة العين والقياس فيها الفتح، ومن ذلك المسجِدُ والمشرِقُ والمغرِبُ والمنبِتُ المنسِكُ وكلها مكسورة العين والقياس فيها يقتضي أن تكون مفتوحة العين.

ويرى الباحث أن هذه الحالة يمكن تفسيرها على أساس المخالفة الصوتية، ذلك أن الكسرة هنا جاءت لتحدث مخالفة صوتية مع فتحة الميم. إلا أنّ عبد الصبور شاهين يرى أن هذه الألفاظ ربّما جاءت مخالفة للقاعدة لأنها لم يقصد بها التعبير عن اسم الزمان أو المكان بالمعنى النحوي[١]. بل هي أسماء لأماكن معينة، فهي إطلاقات خاصة لا تندرج تحت شروط الصيغة. [٢]

**سابعاً: بعض النماذج من القراءات القرآنية**

يُمكن تفسير ما ورد في بعض القراءات القرآنية في بعض آيات الذكر الحكيم على أنه نوع من المخالفة الصوتية، ومن ذلك:

أ- قراءة عبد الله بن مسعود: ﴿**الكبر عَتيًا**﴾ [٣] بفتح العين و ﴿ **أولى بها صَليًا**﴾ [٤] بفتح الصاد. وقد أنكر ابن مجاهد ذلك وقال: "لا أعرف لهما في العربية أصلا"[٥]. وخالف ابن جني(ت ٣٩٢هـ/١٠١٨م) ابن مجاهد في هذا الإنكار، وقال: "لا وجه لإنكار ابن مجاهد ذلك؛ لأنّ له في العربية أصلاً ماضياً وهو ما جاء من المصادر على فعيل نحو: الحويل والأويل والشخير

(١) هكذا وردت العبارة والأصح أن يقول: من الناحية الصرفية بدلاً من قوله من الناحية النحوي؛ لأنّ اسم الزمان واسم المكان من المباني الصرفية وليسا من المعاني النحوية.

(٢) شاهين، عبد الصبور، **المنهج الصوتي للبنية العربية**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٢٠

(٣) سورة مريم، الآية: (٧٠)

(٤) سورة مريم، الآية: (٨)

(٥) ابن جني، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، تحقيق علي النجدي ناصف، وعبد الحليم النجار، وعبد الفتاح شلبي، منشورات وزارة الأوقاف المصرية، القاهرة، ١٩٩٩، ٣٩/٢.

والتخير"[١] والحويل جودة النظر والقدرة على التصرف، والأويل الذهاب والاستحالة.

ويرى الباحث أنّ هاتين القراءتين يُمكن تفسيرهما على أساس المخالفة الصوتية، حيث قرأ ابن مسعود بالفتح، والأصل هو الكسر؛ وذلك ليخالف الياء في "**عتيا**" و "**صليا**".

ب- ومن ذلك أيضاً قراءة الفضل الرقاش﴿ **وأَيّاك نستعين** ﴾[٢] بفتح الهمزة. قال ابن جني: "فأما فتح الهمزة فلغة فيها: إيّاك وأَيّاك وهِيّاك وهَيّاك، والهاء بدلٌ من الهمزة".[٣] ولكن يمكن تفسير سبب فتح الهمزة من "أَيّاك" على أنه مخالفة صوتية للياء المشددة التي تلي الهمزة.

ج- ومنه أيضاً قراءة:﴿ **ولا تقربا هذه الشِّجَرة** ﴾[٤]. بكسر الشين. قال ابن جني: "ومن ذلك قال عباس: سألت أبا عمرو عن (الشِّجَرة) فكرهها، وقال: "يقرأ بها برابر مكة وسودانها. وقال هارون الأعور عن بعض العرب: تقول: الشِّجرة. وقال ابن أبي اسحق: لغة بني سليم الشِّجرة".[٥] ويمكن تفسير هذه القراءة، بكسر الشين من الشِّجرة على أنها حالة من حالات المخالفة الصوتية بين الحركات. فقد توالت ثلاث حركات قصيرة متماثلة (ثلاث فتحات)، فجاءت قراءة الشِّجرة بكسر الشين لإحداث مخالفة صوتية بين هذه الأمثال:

>ašijarah ← >ašajarah

د- ومثله أيضاً قراءة يحيى وإبراهيم: "**ما سِألْتم**"[٦] بكسر السين، ويرى ابن جني أنّ في هذه القراءة نظر، ذلك أن هذه الكسرة إنما تكون في أول ما عينه معتلة. أو في فَعل إذا كانت عينه معتلة. وأن الفاء في هذا الباب لا تكسر إلا والعين ساكنة أو مكسورة، وأما أن تكسر الفاء والعين مفتوحة في الفعل فلا.[٧] وقال: "فإذا كان كذلك فقراءتهما " سِألتم" مكسورة السين مهموزة غريب . . . فأمّا قراءته "سِألتم" فعلى أنه كسر الفاء على قول من قال: "سِلْتُمْ" كخفتم، ثم تنبه بعد ذلك للهمزة، فهمز العين بعدما سبق الكسر في الفاء، فقال "سِألتم" فصار ذلك من تركيب اللغة".[٨]

وما قيل في ما سبق من قراءات يُمكن أن يُقال هنا، فالسين ربما جاءت مكسورة مخالفة صوتية لفتحة الهمزة التي تليها؛ وذلك للتخلص من توالي الحركتين المتماثلتين.

---

(١) ابن جني، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ٣٩/٢.
(٢) سورة الفاتحة، الآية: ٥.
(٣) ابن جني، المحتسب ٣٩/١.
(٤) سورة البقرة، الآية: ٣٥.
(٥) ابن جني، المحتسب ٧٣/١ –٧٤.
(٦) سورة البقرة، الآية ٦١.
(٧) ابن جني، المحتسب، ٨٩/١.
(٨) المصدر السابق، ٨٩/١.

هـ- وقرأ يحيي والأعمش وطلحة:﴿ فتِمسَّكُم النار﴾ [١] بكسر التاء. فقد توالت أربع حركات قصيرة (أربع فتحات) فخولف بينها بكسرة واحدة على الأقل. فكانت هذه القراءة بكسر التاء، والأصل فيها أن تكون مفتوحة. قال ابن جني: "هذه لغة تميم، أن تكسر أول مضارع ما ثاني ماضيه مكسوراً، نحو: علمت: تِعلم، وأنا إِعلم، وهي تِعلم . . . وكذلك " فتِمسَّكُم النار"[٢].

و- ومما ورد من هذه القراءات أيضاً، قراءة الحسن: "والأَنجيل"[٣] بفتح الهمزة. قال ابن جني: "هذا مثال غير معروف النظير في كلامهم؛ لأنه ليس فيه (أفعيل) بفتح الهمزة. ولو كان أعجمياً لكان فيه ضرب من الحجاج".[٤] ويرى الباحث أن الهمزة في (الإنجيل) فُتحتْ مخالفة صوتية للكسرة الطويلة (الياء:ī) الإنجيل ← الأنجيل.

ز- وقرأ الحسن كذلك: "ينحَتون"[٥] بفتح الحاء، والأصل كسرها. قال ابن جني: "أجود اللغتين:" نَحَتَ: يَنحِت، بكسر الحاء، وفتحها لأجل حرف الحلق الذي فيها، كسَحَر يسْحَر. [٦] ولعل ابن جني قد اعتبر وجه القراءة بكسر الحاء أجود من فتحها لما في ذلك من مخالفة صوتية بين حركتي الياء والتاء: a + a ← a + i

ويرى حسام النعيمي أنّ المخالفة هنا تكون بين حركة العين في الماضي وحركتها في المضارع. قال: "ويبدو أنه (يقصد ابن جني) قد جعل الكسر أجود لما فيه من مخالفة بين حركة العين في الماضي والمضارع، وهو ما حرصت عليه اللغة في الأعم الأغلب من ألفاظها، ومعنى ذلك أنه إذا ورد لفظ بصورتين الأولى مخالفة للماضي، والثانية موافقة، كان التفضيل لما خالف الماضي؛ لأنه جاء على وفق الكثرة لا القلة".[٧]

ح- يرى سمير ستيتية أنّ في قراءة الحسن: "والمقيمي الصلاةَ"[٨] بنصب الصلاة مخالفة صوتية، قال: "قد تحل حركة إعرابية محل حركة إعرابية أخرى في قراءة الحسن، وبيان ذلك أن الحسن قرأ: " والمقيمي الصلاةَ" بنصب الصلاة، وقرأ الجمهور بجرها. والظاهرة لها بعدان، أحدهما صوتي، والآخر نحوي. أما البعد الصوتي فيتمثل في المخالفة بين "المقيمي" التي تنتهي بحركة هي ياء المد، و "الصلاة" التي هي في الأصل مجرورة؛ لأنها مضاف إليه. فلما نصبت

(١) سورة هود، الآية: ١١٣.
(٢) ابن جني، المحتسب ١/١٣٠.
(٣) سورة آل عمران، الآية ٣
(٤) ابن جني، المحتسب، ١/١٥٢.
(٥) سورة الحجر، الآية: ٨٦.
(٦) ابن جني المحتسب ٢/٥.
(٧) النعيمي، حسام، الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، دار الرشيد، ١٩٨٠، ص ٢١٣ – ٢١٤.
(٨) سورة الحج، الآية: ٣٥.

حدثت المخالفة الصوتية. [١] ويرى ابن جني أنّ الموطن هنا ليس موطن إضافة، قال: "أراد المقيمين، فحذف النون تخفيفاً، لا لتعاقبها الإضافة . . . .، كما لا يتعرف بها ما فيه الألف واللام، وهو " **والمقيمي الصلاة**"[٢].

ومثل "**والمقيمي الصلاة**" قول عمرو بن امرئ القيس الخزرجي أو قيس بن الخطيم: [٣]

**الحافظو عورة العشيرة لا    يأتيهم من ورائهم نطف**

قال سيبويه: لم يحذف النون للإضافة، ولا ليعاقب الاسم النون. [٤] وقال محقق الكتاب معلقاً على البيت السابق: "وشاهده كالذي قبله في إعمال الحافظين مع حذف نونها على نية إثباتها؛ لأنها لا تعاقب الألف واللام".[٥] وعلى هذا الأساس نصب (الصلاة) يكون قد جاء على الأصل باعتبارها مفعولاً به وليس مخالفة صوتية لـ (المقيمي) ولا سيما أنّ جمهور النحاة مع إعمال اسم الفاعل المعرّف بأل دون قيد أو شرط، سواء في ذلك أكان دالاً على الماضي أو الحال أو الاستقبال وهذا ما يراه الباحث.

ظ- قرأ أبو مِجْلَز: "بالغدوّ والإيصال"[٦]. قال ابن جني هو مصدر آصلنا: دخلنا في وقت الأصيل.[٧] فإن كان المقصود المصدر فالإيصال هو الوجه المراد ولا مخالفة فيها، وهي تناسب (الغدو) أكثر من مناسبة (الأصال) باعتبار الغدو مصدر الفعل غدا، وبهذا الوجه يتحقق الطباق الذي يُمكن أن يكون هو المقصود في الآية الكريمة، أي أوّل النهار وآخره.

أمّا إذا كانت (الإيصال) باعتبارها صورة أُخرى لـ (الأصال) جمع أصيل، فإن مخالفة صوتية قد حدثت بين الفتحتين الطويلتين بقلب الأولى منهما ياءً: ā + ā ← ī + ā وإنني أرجح الوجه الأوّل، أي أنّ الإيصال مصدر ولا مخالفة فيه، وإذا كانت كذلك، فإن قراءة (الأصال) تكون قد حدثت فيها مماثلة صوتية، وذلك بقلب الياء ألفاً: ī + ā ← ā + ā

هذه نماذج مختلفة من المخالفة الصوتية التي تبيّن أن للمخالفة الصوتيّة بين (العلل وأشباهها) أثراً واضحاً في بناء الكلمة العربيّة، بحيث لا يمكن تجاهل هذه الظاهرة في أيّ دراسة صوتيّة أو صرفيّة.

---

(١) ستيتية، سمير، تحليل الظواهر الصوتية في قراءة الحسن البصري، **مجلة الدراسات الإسلامية**، جامعة الإمارات العربية المتحدة، دبي، ع٨، ١٩٩٤، ص ٢٠١.

(٢) ابن جني، **المحتسب**، ٨٠/٢.

(٣) سيبويه، **الكتاب** ١٨٥/١.

(٤) **المصدر السابق** ١٨٦/١.

(٥) **المصدر السابق** ١٨٦/١ حاشية رقم (١)

(٦) سورة الرعد، الآية (١٥)

(٧) ابن جني، **المحتسب** ٣٥٦/١ .

**خلاصة البحث:**

يتبين القارئ لهذا البحث أنّ للمخالفة الصوتيّة بين الحركات وأشباهها أثراً ملحوظاً في بناء الكلمة العربيّة لا يمكن تجاهله، وذلك واضح من خلال النماذج التي عُرضت في هذا البحث، فليس من المعقول أن تكون اللغة تجري على ألسنة الناس بطريقة عشوائية دون وجود نظام لغوي محدد يضبطها. فهي لا تسير في مراحل عمرها على نحو من الصدفة، ولكنها محكومة بقوانين صوتيّة لا تكاد تتجاوزها، ولا يعني جهلنا بهذه القوانين أنها غير موجودة. ومهمة الباحث أن يبحث عنها، يكتشفها ولا يخترعها، فهي موجودة وبحاجة إلى البحث عنها، لمعرفة كيف يحدث التطوّر اللغوي في الظواهر اللغويّة المختلفة. فالظاهرة اللغويّة موجودة على حالها، ومهمة اللغوي أن يفسّر كيف حدث التطوّر فيها ولِمَ كان ذلك ولم يكن غيره.والمخالفة الصوتيّة إحدى الظواهر اللغوية الكثيرة التي تسعى إلى تخفيف الجهد المبذول على الناطق، وقد اتضح ذلك من خلال النماذج المعروضة في هذا البحث، فالكسرة المرافقة لنون المثنى وتاء جمع المؤنث السالم المنصوب، والفتحة المرافقة لنون جمع المذكر السالم ونون الأفعال الخمسة لم تأتِ صدفة، وكذلك الحال بالنسبة لبقية النماذج المعروضة، وهدف ذلك التسهيل على الناطق باللغة، فاللغة ميّالة في تطوّرها نحو السهولة والتيسير، ومن ذلك محاولة التخلص من توالي الأمثال بالمخالفة بينها للتخلص من الثقل الناجم عن توالي الأمثال في الكلمة العربية.

## رموز الكتابة الصوتيّة المستعملة في البحث

### *الصوامت*

| | | |
|---|---|---|
| الهمزة | : | > |
| الباء | : | b |
| التاء | : | t |
| الثاء | : | ṯ |
| الجيم | : | J̱ |
| الحاء | : | ḥ |
| الخاء | : | ẖ |
| الدال | : | d |
| الذال | : | ḏ |
| الراء | : | r |
| الزين | : | Z |
| السين | : | s |
| الشين | : | š |
| الصاد | : | ṣ |
| الضاد | : | ḍ |
| الطاء | : | ṭ |
| الظاء | : | ḏ̣ |
| العين | : | < |
| الغين | : | ġ |
| الفاء | : | f |
| القاف | : | ḳ |
| الكاف | : | k |
| اللام | : | L |
| الميم | : | m |
| النون | : | n |
| الهاء | : | h |

### *شبه الحركة*

| | | |
|---|---|---|
| الواو شبة الحركة | : | w |
| الياء شبه الحركة | : | y |

### *الحركات القصيرة*

| | | |
|---|---|---|
| الفتحة القصيرة | : | a |
| الضمة القصيرة | : | u |
| الكسرة القصيرة | : | i |

### *الحركات الطويلة*

| | | |
|---|---|---|
| الفتحة الطويلة | : | ā |
| الضمة الطويلة | : | ū |
| الكسرة الطويلة | : | i |

### *الحركة الممالة*

| | | |
|---|---|---|
| الفتحة الممالة | : | ē |
| الضمة الممالة | : | ō |

# أثر مهنة الرفو والتطريز في شعر السري الرفاء

د. صالح علي سليم الشتيوي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٢/٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٦/١٧

## ملخص

يكشف هذا البحث عن "أثر مهنة الرفو والتطريز في شعر السري الرفاء"، فقد كان السَّريّ الرَّفّاء يصلح الثياب ويطرزها، وهي مهنته،ولذا، فقد تأثر بها، فاستلّ كثيراً من ألفاظه وصوره في شعره من هذه المهنة التي احترفها، فكان يذكر أدوات الخياطة: كالإبرة والمقص، ويكثر من أسماء الثياب وأنواعها وموادها، ويهتم بالأصباغ والألوان المختلفة، ويكرر أسماء الجواهر والدرر والخرز، ويستعير ألفاظ الوشي والتنميق والتفويف والنقش... وغيرها فيسقطها على معظم صوره، ويستغلها في أغلب موضوعاته.

**الكلمات الدالة:** مهنة، الرفاء.

## Abstract

**The effects of the profession of clothers repaid and embroidery on the poetry of Al-Sarri'y al-Raffa'.**

**Dr. Saleh Ali Saleem Al-Shtaiwi**

This paper reveals "The effects of the profession of clothes- repair and embroidery on the poetry of Al-Sarri'y al-Raffa'". Al-Sarri'y Al-Raffa' earned his living from repairing damaged clothes and embroidery. His profession affected his poetry, for he drew many of his expressions and imagery from this profession of his. He mentioned some of the tools of his profession, such as the needle and the scissors and copiously referred to clothing and textiles and was concerned with various types of dyes and colours. He also repeats the names of beads, pearls and other ornaments, and less expressions of embroidery, and needlework in his poetry and in his themes generally.

**Key words:** profession, Al-Raffa.

---

* قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية.

# أثر مهنة الرفو والتطريز في شعر السَّرِيّ الرَّفَّاء[1]

## مقدمة نظرية:

من حق القارئ على كاتب هذا البحث أن يعرفه - قبل كل شيء - بالهدف من اختيار هذا الموضوع: "أثر مهنة الرفو والتطريز في شعر السري الرفاء"، وأهمية لفت النظر إليه، وبخاصة أنه لم يحظَ بدراسات - على حد ما أعلم - ولعل من أهم الأسباب التي دعت إلى اختياره: أنه يُعدّ إطلالةً على جوانب الحياة اليومية التي كان يعيشها الناس في العصر العباسي، وكيفية استغلال الشاعر لمفردات هذه الحياة، ومنها: مهنة الرفو والتطريز، إذ لم نعهد شاعراً عباسياً استغل ألفاظ هذه المهنة كالسري الرفاء، فقد كانت تدور في أشعاره بصورة لافتة للنظر، لأنها مهنته الرئيسة، ولا ريب في أن دراسة أثر هذه المهنة في شعره يعطي القارئ صورةً واقعيةً عن بعض تفاصيل الحياة اليومية، وقتذاك، إلى جانب أن الشاعر – أيَّ شاعر - يتأثر بالمهنة التي يعمل فيها؛ إذ تنطبع آثارها على نفسيته، وعلى إنتاجه الأدبي، فالشاعر حين يمتهن حرفةً، فإنه لا يكسب رزقه منها حسب، وإنما لابد من أن تفرض سيطرتها على إبداعه الشعري، فينهل منها كثيراً من ألفاظه وصوره سواء أكان واعياً أم غير واعٍ، كما أن مثل هذه المهن تسعف القارئ في الكشف عن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية السائدة في العصر، فضلاً عن أنها تكشف عن الأبعاد الحضارية المادية في العصر العباسي، ذلك أن شيوع أنواع الملابس والأقمشة وتطريزها جاء استجابةً للحياة الاجتماعية بما كان يعمها من ترف ونعيم في الغالب، وبخاصة بعد أن اتسعت المدن، وكثرت الحواضر، ومن هنا، تبرز أهمية هذا البحث وقيمته.

---

(١) هو السَّرِيُّ بن أحمد بن السري، أبو الحسن الكندي الرفاء الموصلي، شاعر مجود، حسن المعاني، وله مدائح في سيف الدولة الحمداني وغيره من أمراء بني حمدان، وكانت بينه وبين أبي بكر وأبي عثمان، محمد وسعيد ابني هاشم الخالديين حالة غير جميلة، ولبعضهم في بعض أهاج كثيرة، فانحدر إلى بغداد، ومدح بها الوزير أبا محمد المهلبي، فانحدر الخالديان وراءه، ونخلا إلى المهلبي وثلبا سرياً عنده، فلم يحظ منه بطائل... ويقال: إنه عدم القوت هناك، ونفع إلى الوراقة، فجلس يورق شعره ويبيعه، ثم نسخ لغيره بالأجرة، وركبه الدين، ومات ببغداد على تلك الحالة بعد سنة ستين وثلاثمائة. انظر الخطيب البغدادي، أبو بكر احمد بن علي (ت ٤٦٣هـ/ ١٠٧١م)، **تاريخ بغداد**، دار الكتاب العربي، بيروت، ج٩، ص١٩٤، وانظر عن ترجمته: الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل (ت ٤٢٩هـ/ ١٠٣٨م)، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق مفيد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ج٢، ص١٣٧-١٤٠، وانظر ابن النديم، أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب (ت ٣٨٥هـ/ ٩٩٥م)، **الفهرست**، تحقيق الشيخ إبراهيم رمضان، ط١، دار القتوى، بيروت، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٤، ص٢٠٦، وانظر ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ/ ١٢٨٢م)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج٢، ص٣٥٩-٣٦٢، وانظر العباسي، عبدالرحيم بن احمد (ت ٩٦٣هـ/ ١٥٥٩م)، **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، بيروت، ١٩٤٧، ج٣، ص٢٨٠-٢٨١.

والحقيقة أن أصحاب الحرف والصناعات قد شكّلوا نسبةً كبيرةً في حياة الحواضر، وقتذاك، "وهم ممن يكسبون رزقهم بأيديهم، وكان كسبهم بصورة عامة متواضعاً، وهم أقرب إلى حياة الكفاف منهم إلى حياة الكفاية" (١). وقد كان هؤلاء الصناع وأهل الحرف يعيشون مجتمعين في محلة واحدة أو سوق خاص بهم (٢).

ولا ريب في أن من هذه المهن الشائعة، وقتذاك، مهنة الرفو والتطريز، وهذا بدهي، "فالخياطة من ضروريات العمران، وكانت من مكاسب العرب، وأحد معايشهم" (٣)، فضلاً عن أن الاشتغال بالمهن اليدوية لم يعد محتقراً في العصر العباسي (٤)، كما أن الخياطة صنعة قديمة شريفة، وحرفة جليلة، ويقدمها تُنسب إلى إدريس عليه السلام، وهو أقدم الأنبياء (٥).

أما الرفاء، فهو الذي يخيط شقوق الأثواب المهترئة، من نحو عث أو حرق وغير ذلك، بخيوط من جنس الثوب الممزق، فكان يرفو الشال والسجاد والثياب من الجوخ وغيرها، فقد يتفق أن تتمزق قطعة القماش، فيأسف صاحبها لنفاستها وندرتها، فيعرضها على الرفاء الذي يلحم شقوقها، فيعيدها كما كانت، بحيث لو رآها المشاهد، لم يعلم موضع الشق، لإحكام الصنعة وضبطها، وبالجملة، فهي حرفة شريفة، وهي أيسر من الخياطة، ولكنها أدق لاحتياجها إلى تأمل وتفكر (٦).

وفيما يتعلق بالتطريز، فالطراز، ويقال له: طرزيّ ومطرِّز، وهو من ينقش الأقمشة من أصناف الحرير، يصنع أولاً بواسطة قوالب مرسومة على القماش حسب الرغبة من أصناف الرسومات، فمنها رسوم عروق وبحيرات وماء، وأشكال متعددة من طيور وورود وحيوانات وخلافها، ثم يباشر في تطريزه بالحرير الملون على مقتضى الرسم الذي على القماش (٧).

ولا شك في أن صناعة الحرير والوشي – وهو نسيج حرير مطرز – هي صنائع للجمال والزينة.

---

(١) النجم، وديعة طه، أضواء على منزلة المرأة في العصر العباسي اجتماعياً وأدبياً، **عالم الفكر**، ١٩٨٧، المجلد ١٨، العدد ١، ص ٢٢.

(٢) الدوري، عبد العزيز، **تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري**، دار المشرق، بيروت، ص ٩١.

(٣) الألوسي، محمود شكري، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، تحقيق محمد بهجة الأثري، منشورات أمين دمج، بيروت، دار الشروق العربي، بيروت، ج٣، ص ٤٠٦.

(٤) الدوري، عبد العزيز، **تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري**، ص ٩١.

(٥) القاسمي، محمد سعيد، **قاموس الصناعات الشامية**، حققه وقدم له ظافر القاسمي، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٨، ج١، ص ١٣١.

(٦) **المصدر السابق**، ج١، ص ١٥٣.

(٧) **المصدر السابق**، ج٢، ص ٢٩٢.

ويبدو لي أن معظم أصحاب المهن في العصر العباسي كانوا – في الغالب – من الطبقة الشعبية الفقيرة.

ومن الجدير ذكره أن بعض الشعراء العباسيين كان يمتهن حرفاً أو صنائع معينة، فتأثروا في صوغهم شعرهم بهذه المهن والحرف التي نشأوا عليها، ومن هؤلاء الشعراء الذين برز أثر المهنة في أشعارهم: السري الرفاء، ولا غرو في هذا، فقد كان "شاعر الحياة العامة دون منازع، وهي ناحية تفرد بها بين أترابه من شعراء الحمدانيين"(١)؛ إذ كان يرفو الثياب "أي يصلح الثياب من شق وغيره" ويطرزها،(٢) ولا عجب، فقد "كان فنّ النسيج أرقى من أيّ فنّ صناعي في العراق، وكانت الحياكة أقدم الصناعات اليدوية"(٣)، كما كانت "أنوال فارس والعراق تنتج أفخر أنواع السجاد في العصر العباسي"(٤).

وعلى الرغم من أن مهنة الرفو والتطريز بسيطة، لأنها من المهن الشعبية، إلاّ أنّ مثل هذه المهن لا تحول بين الشاعر والإبداع، "فكثير من العباقرة كانوا يعيشون عيشةً بسيطةً مثل الشاعر إيليوت الذي كان يعمل في أحد البنوك"(٥).

ويمكن أن نقسم هذا البحث إلى العناصر التالية:

أولاً: الخياطة وأدواتها

ثانياً: الملابس وأنواعها

ثالثاً: البسط والوسائد

رابعاً: التطريز ومظاهره

خامساً: الألوان والأصباغ

سادساً: الجواهر والخرز

سابعاً: العروس ووسائل الزينة

**أولاً: الخياطة وأدواتها:**

كان السري الرفاء يذكر أدوات الرفو والخياطة، من ذلك قوله يصف حاله(٦):

---

(١) الشكعة، مصطفى، **فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين**، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨، ص ١٣.

(٢) الثعالبي، **يتيمة الدهر**، ج٢، ص١٢٧.

(٣) الدوري، عبدالعزيز، **تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري**، ص ١٠٠.

(٤) انظر حتي، فيليب، **تاريخ العرب**، ط٩، دار غندور للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤، ص٤١٣.

(٥) عكاشة، أحمد، **آفاق في الإبداع الفني "رؤية نفسية"**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠١، ص٤١.

(٦) السري الرفاء، أبو الحسن السري بن أحمد الكندي الموصلي (ت ٣٦٢هـ/ ٩٧٣م)، **الديوان**، تحقيق ودراسة حبيب حسين الحسني، دار الرشيد للنشر، العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١، ج٢، ص٢٨٩.

يُنبيكَ عن صِحةِ أخباري ... عُسْري من العشقِ وإيساري
وكانتِ الإبرةُ فيما مضى ... صائنةً وجهي وأشعاري
فأصبحَ الرزقُ بها ضيِّقاً ... كأنه من ثَقْبِها جاري

فقد امتاح الشاعر الصورة في النص من مهنته، فتخيّل أنّ الإبرة كانت تصون وجهه، فتكفيه مرارة السؤال والعوز، أمّا الآن، فيشبّه الرزق بثقبها الضيق، دلالةً على شدة الفقر. فالشاعر يصف حالته البائسة، وشعوره الداخلي، ولا غرو، "فالقصيدة الشعرية ليست مجرد أصوات وتراكيب تدغدغ أذن السامع بإيقاعها، بل إنها لحظة حياتية خلّفها فنان مرهف وفقاً لإيقاعه النفسي الخاص"(١).

ويشير السري إلى المقراض، حين يقول(٢):

أيا مَن رأى البدرَ بدرَ السماءِ ... يروحُ ويغدو إلى سُوقِهِ
إذا مزّقَ الثوبَ مِقراضُهُ ... تمزّقَ قلبي كتمزيقِهِ
وأطيبُ من فَوْحِ ريحِ الجنانِ ... خيوطٌ تُرَوَّيْنَ من ريقِهِ

فالمقراض هو أداة لقص الثياب والأقمشة التي كان يرفوها ويطرز عليها، كما أنّ تمزيق الثياب من مظاهر مهنته.

وأعتقد أن الصورة في البيت الأخير تستفز المتلقي، وتصدم نفسيته، ذلك أن تفضيل ريق المحبوبة على رياح الجنة أمر غريب من شاعر مسلم – فضلاً عن أن الشاعر قد استمد كلمة الخيوط من مهنته -.

ويهجو الشاعر الشِّمْشاطي، فيستعير صورة المشراط-الذي يستخدم لقص الثياب ونحوها- لتقطيع قذال المهجو، فيقول(٣):

فاصبرْ لتقطيعِ القَذالِ ومَن أصَنْ ... عنهُ الحُسامَ أذعْهُ للمِشْراطِ

ويأتي السَّريُّ الرَّفاء بصورة فنية من عالم "الخياطة" حين يهجو الشمشاطي، أيضاً، فيقول(٤):

(١) حمدان، ابتسام أحمد، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، مراجعة وتدقيق أحمد عبدالله فرهود، ط١، دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٧، ص١٢٧.
(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٥١٣.
(٣) **المصدر السابق**، ج٢، ص٣٥٥. الشمشاطي: هو أبو الفتح الحسن بن علي بن محمد نسبة إلى مدينة شمشاط في أرمينية، شاعر من شعراء سيف الدولة". انظر ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله الرومي البغدادي (ت ٦٢٦هـ/ ١٢٢٩م)، **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩م، ج٣، ص ٣٦٢. القذال: جماع مؤخر الرأس.
(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص٢٥٤. الثسم: الثقب.

قَــد كانَــتِ الــدنيا عليــكَ فَــسيحةً فَــالآنَ أضــحتْ وهــيَ سَــمُّ خيــاطِ

والشاعر يتناص، هنا، مع الخطاب القرآني، في قوله سبحانه وتعالى: "إن الذين كذبوا بآياتنا واستكبروا عنها لا تُفتّح لهم أبوابُ السماء ولا يدخلون الجنة حتى يلجَ الجملُ في سمّ الخياط وكـذلك نجزي المجرمين"(١).

وكأن الشاعر يبتغي أن يبين شدة الضنك الذي يعيشه المخاطب، بحيـث يـستحيل تغييـر وضعه أو أحواله، مثلما يستحيل دخول الجمل في ثقب الإبرة.

ويتخيل الشاعر أن للثلج أنامل تخيط "ثوباً يزر على الدنيا بأزرار"، يقول:(٢)

أما ترى الــثلجَ قَــد خاطــتْ أناملُــهُ ثوبــاً يُــزرُّ علــى الــدنيا بــأزرارِ

والصورة، هنا، تقوم على التشخيص، فقد بث الشاعر الحياة في الجماد "الثلج" وأنسنه.

ويمدح السرّي سيف الدولة الحمداني، فيتحدث عن خيولــه التــي يــشبهها بــالوعول ذات القرون، ويصور الغبار الذي يعلوها وهي تكر على الأعداء بأنه "يخيط" لها جلالاً أو غطاء، ولــذا، اختفت البقع البيضاء في أجسامها، يقول(٣):

وخيــلٍ كــالوعولِ إذا تــراءتْ رأيــتَ قرونَهــا الــسُّمْرَ الطِّــوالا
لهــا كَــرٌّ محــا الأوضــاحَ منهــا وخــاطَ مــن العَجَــاجِ لهــا جِــلالا

ومما لا شك فيه أن "الخياط" يستخدم "القياسات" في مهنته، وهذا ما ظهر في شعر الــسري الرفاء، قال(٤):

وهل يُقَــاسُ فَــضاءُ الأرضِ مُنْخرِقــاً بــأذْرُعٍ قَــصُرَتْ عنــه وأشــبارِ

فالقياسات من المظاهر التي يلجأ إليها الخياط في مهنته.

ومن المعروف أن الصانع يستخدم يده في الرفو والتطريز، وهذا مــا نــشهده فــي شــعر السريّ، قال بديهاً وقد نظر إلى رجل في الحمام قد اطّلى نورةً(٥):

ثَــوبٌ تمزِّقُــهُ الأنامــلُ رِقَّــةً ويُذيبُــهُ المــاءُ القَــراحُ فَيَنْــهَجُ

(١) سورة الأعراف، الآية ٤٠.
(٢) السري الرفاء، الديوان، ج٢، ص١٨٣.
(٣) المصدر السابق، ج٢، ص٥٨٨.
(٤) المصدر السابق، ج٢، ص٢٠١.
(٥) المصدر السابق، ج٢، ص٢٦. الماء القراح: الماء الذي لم يخالطه ثفل من سويق ولا غيره، وهو الماء الذي يشرب إثر الطعام. ينهج: يزول ويبتعد.

ويرسم الشاعر صورةً فنيةً اعتمد فيها على التشبيه التمثيلي، إذ شبه غدير الماء –الذي تعبث الرياح بمائه فتحركه- تحوطه النباتات الخضراء المتمايلة بالرداء في يد صانعه "يطويه أحياناً وينشره"، يقول[١]:

وعلى غديرٍ غادرتْه لنا | خضر النبات يرفُّ أخضرُهُ
صافٍ تمدُّ الريحُ خَطْوتَها | وتخوضُ فيه فلا تُكدِّرُهُ
مثلُ الرِّداءِ بكفِّ صانعهِ | يطْويه أحياناً وينشُرُهُ

ولا ريب في أن التشبيه التمثيلي قد أضفى حيويةً ورشاقةً على النص.

**ثانياً: الملابس وأنواعها:**

وتبدو في شعره إشارات إلى الحقائب والشفوف والملابس، آية ذلك قوله يهجو الشمشاطي[٢]:

آباؤكَ الأشرافُ إلا أنهمْ | أشرافُ مُوشٍ وساطحٍ وخِلاطِ
نسبٌ يَبينُ عن سقوطك نشْرُهُ | كالثوبِ تنشرُهُ عن الأسفاطِ

ويقع الشاعر على صورة طريفة للغيم، فيتخيل أن له ثوباً رقيقاً يشبه الشفوف- على سبيل التشبيه التمثيلي أيضاً- ، يقول[٣]:

وقد رقَّ ثوبُ الغيمِ حتى كأنما | تَنَشَّرُ دونَ الأفقِ منه شُفوفُ

وهي صورة استمدها من معطيات عصره الحضارية، فقد شهد المجتمع العباسي مثل هذه المظاهر، كالشفوف وغيرها، فالبيت السابق يكشف لنا عن حياة الترف، في العصر العباسي، ولا غرابة في هذا، "فقد كان طبيعياً أن تنعكس حياة النعيم والثراء على لون الحياة في الملبس والمسكن والمطعم وأن تزيد الرغبة في الاستمتاع بالحياة والتفنن في التماس أسباب الحياة الناعمة من رياش وثياب أنيقة" [٤].

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٢٦٠، وانظر ج١، ص٣٢٢، ج٢، ص٤٧٥.

(٢) **المصدر السابق**، ج٢، ص٢٥٣. موش وساطح : لعلهما بمعنى خلاط، أي خليط من الناس، يريد، هنا، أن نسبه غير عربي. انظر ديوان السري الرفاء، تقديم وشرح كرم البستاني، مراجعة ناهد جعفر، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦، الحاشية، ص ٢٧١. الأسفاط: جمع سفط، وهو الذي يعبى فيه الطيب وما أشبهه من أدوات النساء كالجوالق. انظر ابن منظور (ت ٧١١هـ/ ١٣١١م)، **لسان العرب المحيط**، قدم له عبد الله العلايلي، دار الجيل، بيروت، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٨٨، سفط.

(٣) **المصدر السابق**، ج٢، ص٤١٤. الشف: هو الثوب الرقيق. انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، شفف.

(٤) العشماوي، محمد زكي، **موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٥٩.

ويذكر الشاعر المنديل في شعره، حين يمازح رجلاً، فيقول(١):

فمن نَظْمِ تُدَبِّجُهُ مليح ومن نَثْرٍ تُهَذِّبُهُ سديد
وكُمْ تُدرجُ المنديلَ فيه على أبياتِ شِعْرِكَ والحديد

فالكُمُّ والمنديل من الأشياء التي كانت تدور في ذاكرته؛ لأنها جزء من مهنته.

وتكثر في شعره أسماء الثياب وأنواعها وأجزاؤها وموادها، وهي من مستلزمات مهنته، قال يرثي غلاماً صُلِب(٢):

وعُرِّيَ من بُرْدَيْهِ والسيفُ مُنْتَضى فلم يَعْرَ من بُرْدَيْ عفافٍ ونائلِ
فأحبِبْ به من راكبٍ غيرِ سائرٍ مقيمٍ ولكنْ زيُّهُ زيُّ راحلِ

فهو يشبه هذا المصلوب وقد عُرِّي من ثيابه بالسيف الذي سُلَّ من غمده ولكنه ظلَّ يتلفع بثياب العفة والكرم، وقد اتكأ الشاعر على بنية التضاد، فهذا المصلوب مسافر، لأنَّ الموت ينتظره، وهو في الحقيقة مقيم وإن كانت ملامحه تدل على الرحيل.

ويمدح أحدهم، فيقول(٣):

وخَفَّ عليه ثِقْلُ الدِّرْعِ حتى كأنّ دروعَهُ سَرَقُ الثيابِ

إن الدروع ثقيلة كما صورها الشاعر – وكما هي في الذهن الإنساني – ويخاصة أنها ترتبط بأجواء المعارك، ولكنها تبدو ناعمة، هنا، تبعاً لحالة الممدوح وصفاته البطولية، فقد اعتاد هذه الأدوات والأسلحة في حروبه وصولاته، ولذا، كان يجدها ناعمة كالحرير.

ومن المعروف أن السري كان من شعراء سيف الدولة الحمداني الذي كان يذود عن حمى الإسلام وحياضه، فظلت هذه الصور "الحربية" تسيطر على وجدانه – السري -.

ويرسم صورةً استعاريةً يصور فيها الثرى إنساناً يرتدي ملابس أنيقةً جميلةً، أمّا المدُّ، فهو عجيب يستفز المشاهد، قال(٤):

---

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٨١. الكمّ: طرف الردن من أسفل. تدرج: تطوي. المنديل والمِنديل: الذي يتمسح به، قيل: هو من الندل الذي هو الوسخ، وقيل: إنما اشتقاقه من الندل الذي هو التناول، انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، ندل.

(٢) **المصدر السابق**، ج٢، ص٥٥٣.

(٣) **المصدر السابق**، ج١، ص٢٩٧، السَّرَق: الحرير، أصله سَرَه بالفارسية، أي جيد. انظر الجواليقي موهوب بن أحمد بن محمد (ت ٥٤٠هـ/ ١١٤٢م)، **المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم**، تحقيق ف. عبدالرحيم، ط١، دار القلم، دمشق، ١٩٩٠، ص٣٦٧.

(٤) **المصدر السابق**، ج١، ص٤١٩، وانظر ج ١، ص ٢٦٧، ج١، ص٢٥٤.

ثَـــــري أبـــــــرادُهُ قَـــــشِبُ ومـــــــدٌ شــــــأنُهُ عجـــــبُ

وبين أن الشاعر اختار لفظة "الثرى"، وهي كلمة تعني التراب الندي النظيف، وهـذه هـي طبيعة الحياة العباسية الجديدة: الأناقة والنظافة في الغالب.

ويمدح الشاعر سيف الدولة الحمداني، فيذكر إحدى مواقعه، ويشير إلى الثـوب الـسابري، فيقول(١):

وصـــدر وراءَ الــسابريّ خَرقتَــهُ وكـان ثِقــافَ الـرمح لمـا تـأوّدا

ومن الجدير ذكره أن المصادر التراثية قد ذكرت أن كل رقيق سابري نسبة إلـى سـابور على غير قياس، وهي كورة في بلاد فارس (٢)، مما يدل على اتصال العرب بالفرس وبغيرهم مـن البلدان.

"ومما يلاحظ أن صانعي هذا النوع من الملابس كانوا يتفنون فـي توشـيته - الـسابري- برسوم متنوعة تعبر عن أشكال ذات صفة جمالية، وفي هذا تبدو سمة حضارية تكمن فـي طريقـة التطريز"(٣).

ويحثُّ السري على شرب ابنة الحان المحرمة، ويخاصة أن الرياض والأزاهير التي تـشبه الثياب المنشورة تغري بهذه الجلسة، غير آبه بالقيم الدينية والأعراف الاجتماعية، قال(٤):

ألا ســقِّني الــصهباءَ صِــرْفاً فــإنني لِمـن لامَ فيهـا مـا حَييـتُ مُخـالفُ

ألستَ تـرى وشْـيَ الريـاضِ كأنمـا تُنــشَرُ فــي ارجـائهِنّ المطـارفُ؟

ويذكرنا هذا النص بمنهج أبي نواس ومجاهرته بالمعاصي وشرب الخمر، وخروجه علـى القيم والأعراف الاجتماعية والدينية(٥).

ويهجو الشاعر الشمشاطي، فيقول(٦):

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص١١٦. السابري: ثوب رقيق النسج دقيق من أجود الثياب. انظر ابن منظـور، **لـسان العرب المحيط**، سبر.

(٢) ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، سبر.

(٣) المبيضين، ماهر أحمد علي، **مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي**، دار عمار للنـشر والتوزيـع، عمـان، ط١، ٢٠٠٦، ص ٤٦.

(٤) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٤٢٨. المطرف والمطرَف: واحد المطارف، وهي أردية من خز مربعة لها أعلام. انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، طرف، وانظر ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسـماعيل الأندلـسي (ت ٤٥٨هـــ/ ١٠٦٦م)، **المخصص**، لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ج٤، ص٦٨.

(٥) من ذلك قوله (ت ١٩٩هـ/ ٨١٣م):

يا من يلوم على حمراء صافية صرفي الجنان ودعني اسكن النارا

انظر أبو نواس، **الديوان**، تحقيق علي العسيلي، ط١، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٩٧، ص٢١٣.

(٦) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٣٥٥، ثوب قباطي: -بتشديد الياء- ثياب بيض رقيقة دقيقة تأتي من مصر، وهي صفيقة النسج، فإذا لبستها المرأة، لصقت بأردافها انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، قبط.

وغريبـــةٍ أضـــحتْ لعرضِـــكَ شـــامةً　　　　علَمـــاً كمـــا أعلمْـــتَ ثـــوبَ قُبـــاطي

فالشاعر يتخيل الدنس الذي مسّ عرض المهجو شامةً سوداء ثابتةً، ثم يشبه ذلـــك بالبقعـــة السوداء التي تلطخ ثوباً قباطياً أبيض.

ويمدح الشاعر أبا الهيجاء، حرب بن سعيد بن حمدان ويصف ما جرى عليه من الأعـــراب وقد أسروه وجرحوه وحرقوه بالنار، فيقول(١):

ورمتْ بـــه شـــقراءُ يُحـــسبُ بُردُهـــا　　　　يتقـــدُ مـــن شـــيةِ الجـــوادِ الأشـــقرِ

خلعتْ عليـــهِ مـــنَ الحريـــقِ يلامقـــاً　　　　صـــُفْراً فبـــينَ مُحلَّـــلٍ ومُـــزرَّرِ

فالخيول الشقراء قد خلعت على الممدوح ثياباً من النار صفراء، بعـــضها مُحلَّـــل، والأخـــر مغلق ومزرر.

ولا شك في أن هذه الصورة ذات علاقة بمهنة الشاعر.

ويمدح الشاعر سيف الدولة الحمداني، فيشبه انتشار سهام النار التي يطلقها بالثياب اليمنيـــة المصبوغة والمخططة، قال(٢):

وفـــوّقَ للحـــصونِ ســـهامَ نـــارٍ　　　　يُـــصابُ بلفحهـــا الغَـــرَضُ البعيـــدُ

إذا انتـــشرتْ علـــى الجُـــدرانِ راقـــتْ　　　　كمـــا راقـــتْ مـــنَ العَـــصْبِ البُـــرودُ

ويبدو أن "البرود من ثياب المرأة - منذ العصر الجاهلي - التي تبدو فيها معالم حـــضارية بارزة سواء أكان ذلك في طريقة صنعها أم في تلك الخطوط والرسومات التي توشّى بها، حتى إنها عرفت بجودتها وغلاء ثمنها" (٣).

ويصف السري أثداء بعض الفتيات، فيصورها تعلو أجسادهن، حتى حرمت هـــذه الأجـــساد مس الثياب التي تسترها، قال(٤):

وعلَـــتْ ثمـــارُ صـــدورِها أجـــسادَها　　　　فحُـــرِمنَ مـــسَّ مجاســـدٍ وريـــاطِ

---

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص١٦٧، اليَلْمَق: القباء، فارسي معرب، جمعه يلامق: انظر الجواليقي، **المعرب من الكلام الأعجمي**، ص٦٤٦.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص١١١. العصب: برود يمنية يعصب غزلها، أي يلف ثم يصبغ وينسج، وقيل: هي برود مخططة، انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، عصب.

(٣) المبيضين، ماهر أحمد علي، **مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي**، ص ٣٢.

(٤) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٣٥١. المجاسد: جمع مجسد، وهو الثوب الذي يلي جسد المرأة، انظر ابـــن منظـــور، **لسان العرب المحيط**، جسد، وانظر ابن سيدة، **المخصص**، ج٤، ص٣٧. الرياط، جمع ريطة، وهي كل ملاءة غيـــر ذات لفقين، كلها نسج واحد، أو هي كل ثوب لين رقيق. انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، ريط.

وقد نوّه الوشّاء بهذه الثياب، فقال: "إن من زي الرجال الظرفاء، وذوي المروة الأدباء: الغلائل الرقاق، والقُمُص السّقاق، من جيد ضروب الكتان الناعمة النقية الألوان..."(١)

والواقع أن "مثل هذه الملابس المتصلة بالجسد قد تعبر عن حالة النعيم التي تعيشها بعض الفئات المترفة التي يمثل لها اللباس الرقيق حياةً ناعمةً، فيها الأحلام والرقة والدعة..."(٢)

ويصف الشاعر دفتراً، فيسقط عليه بعض ملامح مهنته، قال(٣):

صموتٌ إذا زرّ جلبابَهُ ... أريبٌ فإنْ حلَّهُ أمتعا

فيصور الدفتر -وهو مغلق- بالإنسان الذي يرتدي جلباباً، فإذا زرّه، فهو صامت أريب، وإذا حلّه، فإنه يمتع الناس بما فيه من أفكار وكتابات.

ويصف السري الجسر، فيستمد صورته من المهنة، قال (٤):

كأنما الجسرُ فويْقَ الماءِ ... وسُفْنُهُ جانحةَ الأفياءِ

شِبهُ الطِّرازِ لاحَ في الرِّداءِ ... كأنهُ في خِلَعِ الظَّلماءِ

دُهْمٌ من الخيلِ على رِواءِ

يتراءى الجسر فوق الماء والسفن مائلة فيه -في الماء- للشاعر، بصورة العلم في الثوب، ثم يفصل الشاعر في الصورة، فيتخيل هذا المنظر في جوف الليل مجموعة من الخيل تتهافت على ماء عذب.

ونلاحظ أنّ الأسلوب الخبري هو الذي يستولي على الأبيات، وربما يعود ذلك إلى أن الموضوع -الوصف- هو الذي يستدعي هذا الأسلوب.

ويذكر الشاعر إغارة سعيد بن هاشم الخالدي على شعره، فيقول(٥):

---

(١) الوشاء، أبو الطيب محمد بن اسحاق بن يحيى (ت ٣٢٥هـ/ ٩٣٦م)، **الموشى**، دار صادر، بيروت، ص ١٧٨. الغلائل: الواحدة غلالة، شعار يلبس تحت الثوب. السقاق: الواحد سقيق، وثوب سقيق أي صفيق. انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**: سقق.

(٢) الطراونة، جمال عبد السلام علي، **الحياة الاقتصادية في شعر العصر العباسي الأول**، رسالة دكتوراة مخطوطة، جامعة مؤتة، ٢٠٠٤، ص ١٤٩.

(٣) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٣٨٦. الجلباب: هو كساء تغطي به المرأة ثيابها كالملحفة، وهو القميص وثوب واسع للمرأة دون الملحفة، انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**: جلب.

(٤) **المصدر السابق**، ج١، ص٢٩٧. الطراز: ما ينسج من الثياب للسلطان، وهو علم الثوب: انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**: طرز. الخلعة من الثياب: ما خلعته فطرحته على آخر أو لم تطرحه كل ثوب تخلعه عنك خلعة. انظر **المصدر نفسه**: خلع. رِواء: ماء عذب الأدهم: الأسود، يكون في الخيل والأبل وغيرهما.

(٥) السري الرفاء، **الديوان**، ج١، ص٤١٢. النبيط: قوم ينزلون بالبطائح بين العراقين. الحبرة: ثوب موشّى. انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**: حبر.

فغــــدتْ نبــــيطُ الخالديــــةِ تــــدّعي شــــعري وترفــــلُ فــــي حبيــــرِ ثيــــابي

فالشاعر يذكُر الخالدي بذلّة أبيه ووضاعته، ثم يشبهه -هو وأخوه- بالنبيط، ويشبه اشعاره التي يسرقها الخالدي بالثياب التي يرفل بها.

والفعل "يرفل" يدل على الزهو والاختيال، لكن حينما ندرك أن المهجو كان من النبيط وهو يرفل في ثياب غيره، فإننا لا نستريح إلى هذه الصورة ولا نطمئن إلى هذا المهجو.

ويصف الشاعر مصلوباً، فيذكر القميص، قال[1]:

فأصبحتَ مــسلوبَ القمــيصِ وطالمــا حملْتَ على قُمْــصِ الحديــدِ الحمــائلا

وقد فصل الشاعر بين الفاعل: "الضمير المتصل" في قوله: "حملت" والمفعول به: "الحمائلا" بشبه الجملة: "على قمص الحديد"، احترازاً من أن يفهم المعنى على غير سبيله، فالحمائل قد يحملها أي إنسان، لكن قوله: "على قمص الحديد" فيه تفصيل للمعنى، وإيضاح له، ذلك أن شبه الجملة تعني أن المصلوب كان مقاتلاً يشارك في المعارك والحروب.

فالشاعر يذكر، في النصوص السابقة، الثياب التي كان يرفوها ويطرزها، وهذا أمر طبيعي، "فسواء شاء الكاتب أم أبى، فإنه يسقط عقده على إنتاجه"[2].

وتبرز في شعره المواد التي تصنع منها الثياب والأقمشة التي كان يرفوها ويطرزها، من ذلك قوله يصف ليلاً بارداً وثلجاً[3]:

وأســـبلَتْ ظلمتُــــهُ الأســــتارا وانتثــــرَ الــــثلجُ بــــه انتثــــارا

كمــــا أطــــرْتَ كُرسُــــفاً فطــــارا كانــــتْ لنــــا نُــــوراً بــــه ونــــارا

اعتمد الشاعر، هنا، على التشبيه التمثيلي، فهو يشبه الثلج المتساقط من السماء في الليلة المظلمة بالقطن الأبيض المتطاير الذي يتخيله الشاعر نوراً مشرقاً أو ناراً مضيئة في الظلام، ولا شك في أن القطن من المواد التي شهدها الشاعر في مهنته.

ويصف السري المزملة، قائلاً[4]:

حجــــابٌ مــــن الكتّــــانِ رقّ هــــواؤهُ كــــأنّ هجيــــرَ اليــــومِ فيــــه أصــــيلُ

فالكتان الذي يحيط بالمزملة يمنح الماء برودةً وقت الصيف، حتى تغدو أوقات الظهيرة

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٦٠٠.

(٢) نجم، خريستو، **في النقد الأدبي والتحليل النفسي**، ط١، دار الجيل، بيروت، مكتبة السائح، طرابلس، ١٩٩١، ص٣٠.

(٣) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٢١٥. الكرسف: القطن.

(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص٥٧٩. المزملة: صخرة كبيرة تثقب ويوضع الماء فيها فيبرد.

الحارة كأنها لحظة الأصيل الندية.

ومن الجدير ذكره أنّ "من خصائص الملابس الكتانية أنها تعطي برودةً خاصةً في الصيف، ولهذا كانت رائجةً، وكانت مصر ذات شهرة خاصة في تصدير أنسجة الكتان، فكان كتانها لطيفاً ناعماً، ولهذا بيع بثمن مرتفع -منذ العصر الجاهلي-"(١).

**ثالثاً: البسط والوسائد:**

وتبدو صورة البسط والوسائد في شعره، من ذلك قوله(٢):

والغيثُ قد باتَ له عارضٌ ... على بساطِ الروضِ مسكوبْ

فاستحالت النباتات الخضراء بساطاً تنسكب عليه قطرات الغيث المباركة.

ولنلاحظ أن الشاعر اختار لفظة: "الغيث" التي تدل على البركة والخير والنماء أكثر من كلمة: "المطر" - مثلاً - وهذا يتلاءم والمعنى الذي يرمي إليه الشاعر.

ويستعير صورة البساط في الهجاء، حين يقول(٣):

سأعيدُ بَسْطَ القولِ في أعراضِكمْ ... والجَوْزُ للسُّفهاءِ خيرُ بِساطِ

فالبساط من المظاهر ذات العلاقة بمهنته.

ومن الواضح أن الشاعر اعتمد على بنية الجناس في قوله: "بَسْط" و "بِساط"، في صورته الفنية، وهذا بدهي فقد كان السري من أكثر المولعين به في شعره (٤).

ويذكر الشاعر الزرابي، حين يصف طير الماء، قائلاً:(٥)

إذا انبعثتْ بينَ الملاعبِ خِلْتَها ... زرابيَّ كسرى بثَّها في الملاعبِ

يهتم الشاعر، هنا، بملمس الأقمشة، فيشبه طير الماء – بريشها الناعم – وهي منتشرة بين الملاعب، بالوسائد المخملية الفارسية الناعمة.

وقد تأثر السريّ، هنا، بابن الرومي(٦)، في الصورة الشعرية، ولا عجب، فقد اطلع على

---

(١) انظر علي، جواد، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، دار العلم للملايين، بيروت، دار النهضة، بغداد، ١٩٦٩، ج٧، ص٦٠١، وانظر الرفوع، خليل عبسالم، **في النصوص الجاهلية "مظاهر الحضارة الاقتصادية والاجتماعية العربية"**، ط١، دار حنين للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥، ص١٠٠.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج١، ص٢٣٠.

(٣) **المصدر السابق**، ج٢، ص٣٥٥.

(٤) الشكعة، مصطفى، **فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين**، ص ٥١١.

(٥) السري الرفاء، **الديوان**، ج١، ص٣٢٨. الزرابي: الوسائد المخملة والبسط.

(٦) وذلك حين قال ابن الرومي (ت ٢٨٣هـ/ ٨٩٦م):

كأنّ بناتِ الماءِ في صرحِ متنه ... إذا ما علا رَوْقُ الضحى فترفّعا

زرابيُّ كسرى بثّها في صحابه ... ليخضر وقداً أو ليجمع مجمعا

انظر **الديوان**، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٧، ج٤، ص١٤٧٩.

أشعار ابن الرومي، فأفاد منها، إلى جانب أن العلاقات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية... بين العرب والفرس كانت قائمةً، وقتذاك وليس غريباً أن تظهر صورة البسط في شعر السري الرفاء، فقد مارس مهنة الرفو والتطريز –كما مرّ سابقاً- الى جانب أنّ العراق قد عرف بصناعة البسط منذ العصر البابلي(١).

**رابعاً: التطريز ومظاهره:**

وتشيع في شعره صور الوشي والتفويف والديباج والنمنمة والتنميق والنقش والترصيع والتزويق وهي صور استوحاها من طبيعة مهنته، قال يمدح أحدهم(٢):

ولم يكْسُني وشْيَ الثناءِ مفوَّفاً ولم أكْسُهُ وشْيَ القَريضِ مُنَمْنَما

ومن المعروف أن الكساء يستر عورة الإنسان، ويضفي عليه جمالاً، فكأن الشاعر يرى –وفق نفسيته– أن الثناء كساء يمنح المرء جمالاً، مثلما يضفي الشعر على الممدوح جمالاً، فالشاعر يبني صورته "على أساس من التناسب الشعوري والانطباع العاطفي التأثري، فالثناء جميل في النفس جمال اللباس في عصر الشاعر، لذلك صح تشبيهه به"(٣).

ويمدح سيف الدولة الحمداني، فيقول(٤):

فتواصلتْ مِدَحي لديكَ كأنها أفوافُ وشْي اليُمْنَةِ المُتواصلِ

يشبه مدائحه –وهي معنوية- بالثوب المزركش –وهي صورة حسية- ولا شك في أنه قد امتص هذه الصورة من مهنته.

ويلح السري على هذه الصور، حين يقول في الغزل(٥):

ماءُ النعيمِ على ديباجِ وجنتِها يجولُ بينَ جنى وردٍ وتفاحِ

فيصف صفاء الوجه ورقته، ثم يشبهه بالورد والتفاح الأحمر، دلالةً على الشباب والنضارة، إلى جانب أن النعيم والترف من المظاهر التي ميزت العصر العباسي.

ويمدح سيف الدولة، فيقول(٦):

---

(١) انظر الدوري، عبدالعزيز، **تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري**، ص١٠٥.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٦٦٥.

(٣) انظر الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ط ١، اربد – الأردن، ١٩٨٠، ص ٤٢. فقد أفدت من كتابه.

(٤) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٥٣٤. اليمنة: ضرب من برود اليمن.

(٥) **المصدر السابق**، ج٢، ص٤٩.

(٦) **المصدر السابق**، ج٢، ص٦٢٧.

مـدائحُنا وقْـفٌ عليـكَ فمـا تَنِـي　　تُـدبِّجُها أفكارُنـا وتُنَمْـنِمُ

فقد غدت الأفكار تدبج المدائح وتنمنمها، والحقيقة أن صورة التدبيج ما هي إلا صدى لصورة التطريز والزركشة التي ألفها السري في حياته.

ويستخدم السري لفظة "التدبيج" في شعره، وهي من الكلمات الدالة على مهنته، من ذلك قوله[١]:

وروضةٍ باتَ طَلُّ الغيثِ ينسجُها　　حتى إذا نُسجتْ أضحى يُدبِّجُها

ولا بد من أن نقف عند الصورة التي صاغها الفنان، هنا، فقد ربط "طل الغيث" بالفعل "بات" – الذي يوحي بالليل "ومن المعروف أن قطرات الندى تتشكل في الليل أو في أخرياته، فجاء استخدام هذا الفعل ملائما للسياق، لكن الشاعر ربط فعل التدبيج بالضحى، ذلك أن قطرات الندى تذوب حين تظهر الشمس، فتتحول هذه القطرات إلى ماء يسقي الروضة، فكأن الضحى يدبجها – الروضة -.

وواضح أن الطبيعة، هنا تتخذ أبعاداً غرائبيةً من خلال الاستعارات التشخيصية التي بثها المبدع فيها، فاستحالت كأنها بشر آدمي، فصار طل الغيث ينسج الروضة ويدبجها.

وصار للكبرياء –ضمن صوره الفنية- برد مفوف يفتخر به الشاعر، قال[٢]:

وسحبتُ بُردَ الكبرياءِ مفوَّفاً　　بالعُجْبِ لما صرتُ من طُلاَّبِه

يستخدم الشاعر ضمير المتكلم في قوله: "سحبتُ"، فكأنه يستنكر صورة المهنة التي يعمل فيها.

ويشبه الشاعر مدائحه بالعقود النفيسة التي تخجل الجواهر الثمينة من نظمها، وهي مدائح تشبه الأزهار ذات الألوان المختلفة المنمقة، أيضاً، قال[٣]:

فنظمْنا من الثناءِ عقوداً　　يُخجِلُ الدُّرَّ نظمُها والعقيقا
بينَ أثنائِه بدائعُ تحكي　　بِدَعَ الروضِ نُمِّقتْ تنميقا

إن إضفاء صفة الإنسان وأفعاله على "الدر" وجعله يخجل أمر يستثير القارئ، ويشده إلى الصورة، وهذا طبيعي، "فالغرابة والمفاجأة عنصران أساسيان من عناصر الكتابة الجمالية"[٤].

---

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٧٨٨.

(٢) **المصدر السابق**، ج١، ص٢٧٣، العُجب: الفخر بالنفس.

(٣) **المصدر السابق**، ج٢، ص٤٥٩. نمقت تنميقا: زينت تزيينا. وحول ألفاظ الوشي والتدبيج والتفويف، انظر المصدر نفسه، ج٢، ص٦٤، ٦٥، ٦٦، ١٢٨، ٢٩٤، ٣٦٦، ٦٤٠، ٦٦٢، ٦٨٣.

(٤) عساف، ساسين، **الكتابة الفنية**، جروس - برس، طرابلس - لبنان، ١٩٨٥، ص ٤٢.

ويصف الشاعر صيد الطير بالشرك، قائلاً(١):

وربمـــا ملنـــا علـــى الطـــــير وقـــد وافـــتْ حِـــزَقْ
كـــلُّ غريـــب نَقـــشتْ حُلَّتَـــهُ نقْـــشَ الســـرَقْ

فتتراءى جماعات الطير بألوانها المختلفة، وريشها الملون كأنها الحرير الناعم.

وواضح أن الشاعر قد وظف التشبيه البليغ في البيت الثاني، إذ شبه الطير بالإنسان الذي يلبس حلةً من الحرير بجامع الروعة والجمال.

ويصف الشاعر اللينوفر، فيشبه ألوانه بالتزاويق، قال(٢):

حبيـــبٌ حبـــاكَ بلينَـــوفرٍ فـــأكرِمْ بـــهِ وبإهدائِـــهِ
تأمَّلـــتَ مـــا فيـــهِ فاقتـــادني إليـــهِ تزاويـــقَ وشـــيائِهِ

يمتاز هذا النص –شأنه شأن النصوص الأخرى- بطاقة تخييلية عالية كشفت النقاب عن عاطفة الشاعر وإعجابه بالزهور.

ومن الواضح أن الشاعر كان يضفي من خياله على أشعاره التي تأثر فيها بمهنته –على الرغم من أنها مهنة شعبية – وهذا بدهي، "فالذي نشهده في الشعر ليس الشاعر وهو يعاني التجربة الواقعية، بل الشاعر وهو يتذكرها بذاكرته التي تعيد إحياءها، ويتخير عناصرها الهامة، ويعيد ترتيبها بخياله الفني"(٣).

**خامساً: الألوان والأصباغ:**

ويلاحظ القارئ شيوع ظاهرة الألوان والأصباغ في شعره، وهي أصباغ تتعلق بمهنته، مهنة التطريز، قال يصف الكتب(٤):

تلقاكَ فـي حُمْـرِ الثيـابِ وسـودِها فتخـالُهنّ عرائســاً وثـواكلا

فالكتب ذات الألوان الحمراء والسوداء، تشبه العرائس اللواتي يرتدين ثياباً حمراء، دلالةً على البهجة والزهو، ثم ينقلب الموقف إلى حزن، فيلبسن ثياباً سوداء تتلاءم والموقف الجديد.

ويبدو أن الشاعر أقام صورته حسب القاعدة النفسية التي ترى في حمرة الثياب جمالا وفي سوادها قبحاً.

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٤٦١. الحزق: الجماعات.

(٢) **المصدر السابق**، ج١، ص٢٩٧، وشيائه: وشيه.

(٣) النويهي، محمد، **الشعر الجاهلي**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج١، ص٣٩٨.

(٤) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٥٩٠.

وقال يتغزل[١]:

مصقولةٌ بسنا الصباح جباهُها ... مصبوغةٌ بدُجى الظلامِ طرارُها

فيشبه وجه هذه المرأة بأنه مصقول ناعم، أما شعرها فمصبوغ بدجى الظلام، دلالةً على شبابها وجمال شعرها.

وغير خافٍ أنّ السري قد لجأ إلى التوازن بين صيغتي: "مصقولة" و "مصبوغة"، مما يحدث نوعاً من الإيقاع الذي يلتذ له السمع، كما عمد إلى المقابلة بين: "سنا الصباح" و "دجى الظلام"، مما يستثير مخيلة المتلقي لمتابعة الصورة.

وتشد المقابلة – في البيت السابق - الأذهان إلى شعر أبي تمام الذي كان من أبرز الشعراء العباسيين توظيفا لهذه الأداة الفنية [٢].

ومما يستحق الإشارة أن شوقي ضيف يجعل "توافر الأضداد" عند أبي تمام جنساً بديعياً مستقلاً ويعني به الطباق الفلسفي القائم على التناقض والتضاد [٣]، أما السري، فكان يستخدمها استخداماً بسيطاً يخلو من التعقيد الفلسفي.

ويمدح الشاعر سيف الدولة الحمداني، فتبدو فاعلية الألوان والأصباغ في شعره، قال[٤]:

لمّا تراءى لك الجمْعُ الذي نزحتْ ... أقطارُهُ ونأتْ بُعْداً جوانبُهُ

تركتَهُم بين مصبوغٍ ترائبُه ... من الدماءِ ومخضوبٍ ذوائبُهُ

فالشاعر يعمد إلى أسلوب الكناية، فالترائب المصبوغة والذوائب المخضوبة، ما هي إلا إيحاء بكثرة القتلى والجرحى الذين كانت تنزف دماؤهم من الأعداء في المعركة.

وقد نجح الشاعر في إثارة المتلقي من خلال صدم ذوقه بهذه الصور، ذلك أنّ الدماء لم تكن

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص١٩٢، وانظر ج٢، ص٨٧، ٤٧٥، ٥٧٨، ٧٢٨. الطرة: خصلة الشعر في أعلى الجبين.

(٢) من ذلك قوله يصف الجو المظلم في حريق عمورية:

ضوءٌ من النارِ والظلماءُ عاكفةٌ ... وظلمةٌ من دخانٍ في ضحى شحبِ

فالشمسُ طالعةٌ من ذا وقد أفلتْ ... والشمسُ واجبةٌ من ذا ولم تجبِ

انظر: أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، (ت ٢٣٢هـ/ ٨٤٦م)، **الديوان**، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ط ٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥١، ج١، ص ٥٤. من ذا الأول: يعني به لهيب النار. وذا الثاني: يريد به الدخان. أفلت: غابت. وجبت الشمس: إذا سقطت في المغرب. والمقصود بالصورة: أن ضوء النار يصير الليل نهاراً، وظلمة الدخان تصير الضحى شحباً.

(٣) ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط١١، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٥.

(٤) السري الرفاء، **الديوان**، ج١، ص٢٧٦، الترائب: الصدر أو أعلاه، الذوائب: خصلات الشعر في أول الوجه.

من وسائل الأصباغ والزينة حقيقةً، ولكنه -الشاعر- أتى بصورته من خلال ما يضغط على لاوعيه من مظاهر المهنة.

ويبدو لي أن اختيار هذه الألوان والأصباغ- وإن جاء خلال صور فنية رسمها السري الرفاء- لم تأت مصادفةً، وإنما انتقاها الشاعر مما اعتاده في عمله ومهنته التي صارت جزءاً من كيانه النفسي،ولا شك في أنّ "اختيار الكلمات في القصيدة لا يكون عشوائياً"(١).

**سادساً: الجواهر والخرز:**

ويكثر في شعره من صور الجواهر واللآلئ والخرز، قال في المدح(٢):

حمْداً أمرَّ الفكْرُ سلكَ نظامه        فأصابَ دُرّاً من عُلاك مثقّبا

لقد اتكأ الشاعر على الصورة الاستعارية، فقد شبه الحمد بالعقد الذي ينظم- وناظمه الفكر- وشبه المقام العالي للممدوح بالدر.

ويمدح الشاعر أبا محمد الحسن بن محمد المهلبي، قائلاً(٣):

إليكَ ركِبتُ الليلَ فرْداً فلم أقُلْ        أعاذلتي ما أخشنَ الليلَ مركبا

ليصدُرَ عنكَ الشِّعرُ مالاً مُسوَّماً        إذا نحنُ أوردناهُ دُرّاً مثقَّبا

فالدرّ المثقب من المواد التي عرفها السري وتعامل معها في مهنته، فاستثمرها في صوره الفنية.

وغير خافٍ أن السريّ يتناص مع أبي تمام(٤)، ولكنه -السريّ- وظف الصورة توظيفاً عكسياً، ولا بدع في هذا، "فليس من الضروري أن يكون التناص مجرد حضور للنص الآخر على سبيل الاستمداد، بل إنّ الحضور يكون -أيضاً- على سبيل المعارضة أو المناقضة"(٥)، وكأنما أراد السري أن يظهر قوته وجلده من خلال هذه المفارقة بينه وبين أبي تمام.

ويصف الشاعر العقرب، فيشبه حمتها بالخرزة السوداء، قال(٦):

(١) عبداللطيف، محمد حماسة، **اللغة وبناء الشعر**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١، ص١٢٢.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج١، ص٤٢٥. أمرّ الحبل واتسك: فتله فتلاً شديداً.

(٣) **المصدر السابق**، ج١، ص٣١٧.

(٤) وذلك حين قال أبو تمام (ت ٢٣٢هـ/ ٨٤٦م):

أعاذلتي ما أخشن الليل مركبا        وأخشن منه في الملمات راكبه

انظر **الديوان**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام طه، دار المعارف، القاهرة، ج١، ص٢١٨.

(٥) عبدالمطلب، محمد، **هكذا تكلم النص**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٥١-٥٢.

(٦) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٢٩، السبج: الخرز الأسود. انظر الجواليقي، **المعرب من الكلام الاعجمي**، ص٢٦٩.

شـــائلةٌ فـــي ذُنَيْبِهـــا خَمَـــةٌ          كأنهـــا سنـــبُجةٌ مـــن الـــسَّبَج

فقد اعتمد السري، هنا، على الصورة التشبيهية، إذ استخدم ما يُسمّى بالتشبيه المرسل المجمل، لتقريب الصورة من الأذهان.

ويصف كانون النار(١):

تحمّلُـــهُ ســـبَجاً أســـوداً          فيجعلُـــهُ ذهبـــاً أحمـــرا

يرسم الشاعر صورةً طريفةً، يشبه فيها الفحم بالخرز الأسود، وهذا الفحم يحيله الكانون إلى جمر كالذهب الأحمر.

ويتحدث الشاعر عن البرق، فيتخيل أن له خرزاً أحمر يصدع الغيم الأسود المتكاثف ويضربه، يقول(٢):

طـــارتْ عقيقـــةُ برقِـــهِ فكأنمـــا          صـــدعتْ مُمَـــسَّكَ غيمِـــهِ بمُعَـــصْفَرِ

والصورة تعتمد، هنا، على التشبيه التمثيلي الذي يقوم على المشابهة الحسية والمطابقة الشكلية.

ويصف صيد السمك، فيقول(٣):

مُجنّحـــــاتٌ لبِـــــسْنَ          غرائـــبَ الوشْـــي اليَقَـــقْ
كأنّمـــــا عيونُهـــــا          فـــصوصُ يـــاقوتٍ زُرُقْ

فالأسماك لم تلبس غرائب الثياب حقيقةً، وإنما شهد الشاعر هذه المظاهر في مهنته، كما أن تشبيه الأسماك بفصوص الياقوت الزرقاء استله الشاعر من مهنته، ومن عصره – بما فيه من معطيات حضارية مختلفة -.

ويشير الشاعر إلى بعض الألعاب التي يستعمل فيها الخرز، قائلاً(٤):

وأضـــربُ بـــالفصِّ وجـــهَ الثَّـــرى          فإمّـــا علـــيَّ وإمّـــا ليَـــهْ

ويتشوق السري إلى بلده وهو بحلب، فيقول(٥):

---

(١) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢،ص١٧٩.
(٢) **المصدر السابق**، ج٢، ص١٦٤. العقيقة: واحدة العقيق، وهو الخرز الأحمر، ممسك: أسود.
(٣) **المصدر السابق**، ج٢، ص٤٦١. اليقق: الأبيض. الفصوص: جمع فص وهو الخرزة الصغيرة. الياقوت: من الأحجار الكريمة المستخدمة في صناعة الحلي، من ألوانه الأحمر والأبيض والأزرق.
(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص٧٧٢ . الفص: نوع من الألعاب يستعمل فيها الخرز.
(٥) **المصدر السابق**، ج٢، ص٤٧٤. النسر والعيوق: نجمان. مطرفة الثرى: عالية. أكمها: جمع أكمة وهي التلة العالية. البيض: الأرض الملساء البيضاء. السمط: الخيط ما دام فيه الخرز.

فمتـى أزورُ قِبـابَ مُـشرفة الـذُرى فـأروذ بـين النـسرِ والعيُّـوقِ
وأرى الصوامعَ في غـواربِ أكْمِهـا مثـلَ الهـوادج فـي غـواربِ نُـوقِ
حُمْـراً تلـوحُ خلالَهـا بِـيضٌ كمـا فـصلتْ بالكـافورِ سِـمْطَ عقيـقِ

فهو يشبه صوامع النصارى في الأديرة –وهي في أعالي التلال- بمـشهد الهـوادج فـوق ظهور النوق، وتستفزه ألوانها الحمراء المشوبة بالبياض، فكأنها عقد منظوم مـن الخـرز الأحمـر والأبيض.

وقد أُعجب الثعالبي بهذه الأبيات، فعلق على البيت الثاني بقوله: "ما نظرتُ إلـى الـصوامع بقرية بوزن من نيسابور إلا تذكرتُ هذا البيت، واستأنفتُ التعجب من حسن هذا التـشبيه وبراعتـه وفصاحته"(١).

**سابعا: العروس ووسائل الزينة:**

ولمّا كانت العروس تعمد إلى وسائل الزينة المختلفة، فمن الطبيعي أن يلتفت إليها الـسري، ذلك أنّ مهنة التطريز ذات صلة بلباس العروس وزينتها، وهذا ما تبدى في شعره، قال(٢):

فاسـقِني كـالعروسِ ألبـسها المـا ءُ وِشـاحاً مـن الحَبـابِ وعِقْـدا

يشبه الشاعر الخمر بالعروس، ويتخيل الفقاقيع التي تعلو الكأس وشاحا مـن العقـد أضـفاه الماء على هذه العروس.

وقال(٣):

ونَـدْمانٍ دعـوتُ إلـى العُقـارِ وقـد فـضحَ الـدُّجى ضَـوءُ النهـارِ
فقالـتْ: ألا تقـومُ إلـى عـروسٍ أتـتْ فـي حُلَّـةٍ مـن جُلَّنـارِ

يشبه الشاعر الخمر الحمراء بالعروس التي تلبس ثياباً حمراء تحاكي زهر الرمان.

ويصف الشاعر جندبةً، فيشبهها بالعروس التي ترتدي ثوباً مخططاً تفوح روائحها العطـرة، قال(٤):

مُكَتَّبـةٌ تجلـو الجنـاحَ كأنهـا عروسٌ تجلَّتْ فـي عطـافٍ مُعَنْبَـرِ

فالشاعر يربط هذا الطيب - العنبر - بالعروس، ذلك أن العنبر من العطور التي كانت تهتم

(١) الثعالبي، **يتيمة الدهر**، ج٢، ص١٨٨.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٩٣.

(٣) **المصدر السابق**، ج٢، ص٢٩٩. عروس: يقصد هنا، الخمر، الجلنار: زهر الرمان.

(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص٢٩٥، مكتبة: مخططة. عطاف: رداء.

بها المرأة، وتحرص عليها، منذ العصر الجاهلي، ويتكون هذا النوع من أخلاط الطيب، وأغلبها الزعفران [١].

ويلتفت السري إلى الشفوف التي تلبسها العروس، فيصفها قائلاً[٢]:

مُــــــــتَزرعاً بِلُــــــــورَةُ المَــــــــشوْفَا　　　　مثــلَ العــــروسِ ادَّرعــــتْ شُــــفوفا

ومن الجلي أن السري الرفاء يتكئ على الصور المجازية كثيراً في أشعاره -كما مر سابقاً- ولا عجب، "فالشاعر هو ذلك الصانع الماهر في الكلام الذي يستحدث الصور ويشخصها بوسيلة الكلام الوحيدة"[٣].

**خاتمة:**

بان لنا، من خلال هذه الدراسة، أن لمهنة الرفو والتطريز عند السري الرفاء، أثراً واضحاً في تشكيل صوره وبنائها، فأفرد لها مساحةً واسعةً في تجربته الشعرية.

وقد انكشف لنا أن لفظة "الوشي" ومشتقاتها هي أكثر ألفاظ المهنة دوراناً في شعره، ثم تليها ألفاظ: "الديباج" و "التفويف" و "النمنمة"، أما ألفاظ المهنة الأخرى، من مثل: التنميق والتزويق والنقش... وغيرها، فقد كانت نادرةً في شعره، ولعل السر في هذا، أن لفظة "الوشي" و "الديباج"...ذات صلة بمهنة التطريز وبخاصة الثياب التي كان يطرز عليها.

ومن المعروف أن مهنة الرفو والتطريز كانت من المهن الشعبية في العصر العباسي، ولكن السري احترفها، لفقره وكسب رزقه، فاستأثرت باهتمامه، وغلبت على صوره، فكان شاعر الحياة العامة دون منازع، وقتذاك، ومن هنا، يستنتج القارئ أن العصر العباسي لم يكن عصر الغنى والثراء حسب، وأن الشعراء لم يقتصروا على تصوير طبقة الأغنياء وأعمالهم، وإنما استطاع بعضهم - كالسري الرفاء - أن يلتفتوا إلى المهن الشعبية والبسيطة التي كانوا يحترفونها، فجاءت أشعارهم صورةً صادقةً عن حيواتهم وعن طبيعة أعمالهم.

---

(١) ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، عبر، وانظر المبيضين، ماهر أحمد علي، **مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي**، ص ٧٧ -٧٨.

(٢) السري الرفاء، **الديوان**، ج٢، ص٤٠٩. المشوف: المجلو.

(٣) ريكور، بول، **من النص إلى الفعل "أبحاث التأويل"**، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١، ص١٦٩.

# أثر المفردة القرآنية في شعر ابن خفاجة

د. شاهر عوض الكفاوين*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/٤/١٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٦/٢٦

## ملخص

يهدف هذا البحث إلى استجلاء أثر المفردة القرآنية في شعر ابن خفاجة الأندلسي، ومدى توفيقه في توظيف هذه المفردة، والإفادة من طاقاتها الكامنة، للتعبير عن المعاني التي طرقها، وذلك من خلال إدراجها في سياقات شعرية خاصة، تحيلها -أحياناً- إلى صورة مشعة تتداعى بها المعاني، وأحياناً أخرى تأخذ بعداً رمزياً، لارتباطها بحدث أو قصة، أو علَم من الأعلام القرآنية، إضافة إلى ارتباط بعض تلك المفردات بأثر نفسي يلازمها سلباً أو إيجاباً.

## Abstract

### The Influence of the Quranic Vocabulary in the poetry of Ibn Khafajah

**Dr. Shaher Awdh Al-Kfaween**

This study aims at identifying the impact of the Quranic terms in the poems of Ibin Khafajah Al-Andalusi and the extent to which the poet employed and used the semantic properties of the terms inquestion in his poems. The study also investigates the use of Quranic terms within poetic contexts which would in turn enrich these terms with symbolic and semantic images by attaching them to an event, a story, or a proper noun as well as attaching them to a sychological effect whether positive or negative

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة.

**مقدمة:**

الحمد لله الذي خلق الإنسان، علّمه البيان، والصلاة والسلام على سيدنا محمد الأمين، الذي أنزل عليه الكتاب بلسان عربي مبين، ليكون بشيراً ونذيراً للعالمين.

أما بعد: فالقرآن الكريم هو كتاب العربية الأكبر، ومنهلها العذب. جاء برسالة كونية عظيمة، رسالة التوحيد، التي أنارت البصائر، وأصلحت الضمائر، وأحدثت زلزالاً في الأفكار والأخلاق والتصور، زلزالاً تمثل في نقل النفوس المثقلة بجوانب المادة، وهواتف الأرض، إلى السمو الروحي المتجه نحو السماء.

هذا التحول الهائل في واقع المجتمع العربي القرشي، كان المحرك له نص القرآن بنسقه المعجز المهيمن، الذي لا تستطيع النفوس له دفعاً، ولا سيمّا أن القوم الذين كانوا يستمعونه، قد سرت في وجدانهم بلاغة الكلام، وتمرسوا بأساليب الفصاحة الشعرية والنثرية منذ زمن بعيد.

ومع أنهم وجدوا القرآن كلاماً من جنس كلامهم، ولغته هي لغتهم، لكن البون شاسع في التأثير الذي يشبه السحر.

ألم يُسلم عمر بن الخطاب؛ بقراءته آيات من سورة طه(١)؟ ويصف الوليد بن المغيرة -وهو من كبار المعاندين للإسلام -القرآن بقوله(٢): (إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإنه ليحطم ما تحته، وإنه ليعلو وما يعلى عليه).

إنها قولة من خلب القرآن لبه، وملك عليه جوانحه وقلبه، إنه إحساس المستسلم المنقاد، بل هزة المروّع، الذي لم يجد لكبريائه المحاصرة مدفعاً إلا أن ينسب دهشته تلك إلى تأثير السحر عليه ﴿فَقَالَ إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤْثَرُ﴾ (٣).

وحكايات المتأثرين بسحر القرآن البلاغي، تطول لو أردنا الاستقصاء سواء منهم من آمن أم من بقي على كفره، والمهم في الأمر أن الجميع بُهتوا، وقصُرت هممهم عن معارضة القرآن أو محاولة ذلك؛ فاتجه أهل الأدب من الشعراء والخطباء إلى الإفادة من ذلك النبع الثرّ، في خلق روح جديدة تسري في نتاجهم الأدبي فتكسبه هالة من الجمال الفني، وربما مسحة من التعظيم والتقديس.

وقد حلّق أولئك الأدباء وعبر العصور المتتالية – في آفاق رحبة ومتنوعة من الموضوعات والمعاني... وهم في كل ذلك يتفيأون ظلال النص القرآني؛ اقتباساً، واستيحاءً، وتصويراً.

---

(١) انظر إسلام عمر في: ابن هشام، عبد الملك الحميري (٢١٨هـ/٨٣٣م)، **السيرة النبوية**، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري، عبد الحفظ شلبي، ط٢، البابي الحلبي، القاهرة، سنة ١٩٥٥م، ج١، ص٣٤٢-٣٤٤.

(٢) **المصدر السابق**: ج١، ص٢٧٠.

(٣) **سورة المدثر**، آية٢٤.

وقد أردت من هذا البحث أن أبيّن أثر المفردة القرآنية في شعر الشاعر الأندلسي الكبير أبي إسحاق بن خفاجة (٤٥١-٥٣٣هـ)، لكون المفردة -بشكل عام- الجزء الأساس الذي تبنى منه عملية الإبداع الأدبي، وعليها يعول في الارتقاء بالنص.

وقد برز هذا الاهتمام في شعر ابن خفاجة بشكل ملحوظ، لأن لغته كانت قطعة من نفسه القوية المتأنقة ذات الحساسية المفرطة، التي لا ترتضي إلا الألفاظ الحيوية المعبرة، فوجد ضالته بألفاظ القرآن الكريم، التي عاشها واستقرت في صدره[١]، فقذف بها لسانه مغلفة بمعان استعارية، أسهمت في تكوين لوحاته الأدبية، في وصف الطبيعة الصامتة والحية؛ فتداعت المعاني واستُحضرت المشاهد في مخيلة المتلقي.

وجاء اختياري لهذا الموضوع؛ لأنه لم يطرق من قبل على الرغم من وجود بعض المؤلفات التي تناولت صلة الشعر الأندلسي بالقرآن الكريم، لكنها جاءت في إطار عام يشمل فترة زمنية واسعة تزدحم بالشعراء، ككتاب أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي منذ الفتح إلى سقوط الخلافة (٤٢٢هـ) لمحمد العاني، وكتاب الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي في عهد ملوك الطوائف والمرابطين، لمنجد بهجت.

وقد تتبعت شعر ابن خفاجة -من خلال ديوانه[٢]- بيتاً بيتاً للوقوف على المفردات القرآنية المقتبسة، وأعدتها إلى نسقها القرآني، مبيناً كيف وظّفها الشاعر بما يخدم أغراضه الشعرية.

**أما ابن خفاجة**[٣]: فهو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبيدالله بن خفاجة الهواري، ولد سنة إحدى وخمسين وأربعمائة من الهجرة في جزيرة (شُقْر) من أعمال بلَنْسية بشرق الأندلس، وقد وُصفت تلك الجزيرة بأنها "أنزه بلاد الله، وأكثرها روضة وشجراً وماء ... زاهية الأزاهر، قد أحاط بها نهرها كما تحيط بالمعصم الأساور..."[٤].

وبها تلقى علومه الأولى، ثم رحل إلى المدن الكبرى في شرق الأندلس؛ شاطبة، ومُرسية، وبلَنْسية، يطلب العلم الشرعي، فأخذ عن شيوخ وعلماء كثيرين، أفاد منهم علماً وثقافة دينية، تبدو

---

(١) انظر طريقة التعليم عند الأندلسيين والتي تعتمد في الأساس على حفظ القرآن، ودراسة تفسيره، في: ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد (٨٠٨هـ/١٤٠٥م)، **المقدمة**، ط دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٩م، ص١٠٣٩.

(٢) ابن خفاجة، إبراهيم بن أبي الفتح الهواري (ت٥٣٣هـ/١١٣٨م)، **الديوان**، تحقيق سيد غازي، ط٢، الإسكندرية، سنة ١٩٧٩م.

(٣) انظر ترجمته في: ابن خاقان، الفتح بن محمد القيسي (ت٥٢٩هـ/١١٣٤م)، **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، تحقيق: حسين خريوش، ط المنار، الأردن، ١٩٨٩م، ج٤، ص٧٣٩؛ ابن بسام، علي بن بسام الشنتريني (ت٥٤٢هـ/١١٤٧م)، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: إحسان عباس، ط دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩م، ق٣، ج٢، ص٥٤١.

(٤) الحموي، ياقوت بن عبدالله الرومي (ت٦٢٦هـ/١٢٢٨م)، **معجم البلدان**، ط بيروت، ١٩٨٤م، ج٣، ص٣٥٤.

واضحة في أشعاره، ومن أبرزهم: أبو علي الصدفي، القاضي والمحدث المشهور، وأبو عمران موسى ابن أبي تليد الشاطبي، الحافظ المحدث[1]، وقد ترجم ابن سعيد لشاعرنا تحت عنوان العلماء[2]. غير أن الشعر غلب عليه؛ فانقطع له، وتفتقت عبقريته الشعرية عند المنظر الطبيعي، فرسمه جزءاً جزءاً بألفاظ أخذت زينتها عند كل روض، أو زهر، أو نهر.. بل إن وصف الطبيعة، والترنم بمغانيها، قد أصبح دأب ابن خفاجة وسمته، فهو لا يمدح أو يرثي أو يتغزل، إلا وكانت الطبيعة تُلقي بصورها وظلالها على الممدوح أو المرثي أو المتغزل به، وهذا ما سنراه جلياً عند الوقوف على أبياته الشعرية المتعلقة بهذا البحث.

وقد تميز ابن خفاجة بعزة نفسه، وقناعته بما لديه من ثروة موروثة، فضرب بشعره صفحاً عن مدح ملوك الطوائف، ازدراءً لشأنهم، على الرغم من حرصهم وتنافسهم في اقتناص الشعراء؛ تعظيماً لبلاطهم، وتخليداً لعروشهم المتهاوية.

يقول ابن بسام[3]: "... ولا أعرفه تعرض لملوك الطوائف بوقتنا، على أنه نشأ في أيامهم، ونظر إلى تهافتهم في الأدب وازدحامهم". ويضيف ابن الأبار إلى هذا قوله[4]: "كان نزيه النفس، لا يتكسب بالشعر، ولا يمتدح رجاء الرفد".

وإلى تلك الصفة يشير ابن خفاجة مفتخراً بنفسه[5]:

شددتُ على القوافي كفَّ حُرٍّ ... كريمٍ لا يسوّغها لئيما

فما أُطري إذا أطريتُ إلاّ ... حَميّاً، أو حبيباً أو حميما

وإذا أضفنا إلى صفته المتقدمة، ذوقه الرفيع، وحسه الانتقائي في المطعم والملبس والمسكن ... وعزوفه عن الزواج[6]... أدركنا سر تفرده بأسلوب شعري خاص عُرف بالأسلوب الخفاجي، أثار جدلاً بين المؤيدين له والمعارضين، ولعل قوام ذلك الأسلوب، كان التصوير والتشخيص، مفيداً بذلك من صور القرآن الكريم اللغوية والحركية، كما احتشدت في قصائده المفردات والمعاني

(١) الداية، محمد رضوان، **ابن خفاجة**، ط المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٧٢م، ص٢٨.

(٢) ابن سعيد، علي بن موسى (ت٦٧٢هـ/١٢٧٣م)، **المغرب في حُلى المغرب**، تحقيق شوقي ضيف، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٣٦٧.

(٣) **الذخيرة**، ق٣، ج٢، ص٥٤٢.

(٤) ابن الأبار، محمد بن عبدالله القضاعي، (ت٦٥٨هـ/١٢٥٩م)، **التكملة لكتاب الصلة**، تحقيق إبراهيم الإبياري، ط دار الكتاب المصري، ودار الكتاب اللبناني، ١٩٨٩م، ص٨٦.

(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١١٤.

(٦) الضبي، أحمد بن يحيى بن عميرة (ت٥٩٩هـ/١٢٠٢م)، **بغية الملتمس**، ط دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٢١٧.

القرآنية، وبخاصة بعد أن ولّى شبابه، واخترم الموت جملة من أترابه وأصحابه، وتنغصت لذاته، وأصبح ينتظر نزول الموت به في جو مشحون بالخوف، بل كان يخرج إلى الجبال التي كانت قرب جزيرته (شُقر) وحده، فإذا صار بين جبلين نادى بأعلى صوته، يا إبراهيم تموت -يعني نفسه- فيجيبه الصدى، ولا يزال كذلك حتى يخر مغشياً عليه[١]، وقد حلَّ به ما كان ينتظر سنة ثلاث وثلاثين وخمسمائة من الهجرة.

**أثر المفردة القرآنية في شعر ابن خفاجة:**

تحتل الكلمة المفردة في اللغة العربية أهمية كبرى؛ لكونها اللبنة الأولى التي يُبنى منها النص، ويقوم عليها بناء السياق الذي يسبك الألفاظ في نسيج متكامل، ويخلع عليها ثوب الجمال الحقيقي، ولهذا فقد اهتم النقاد منذ القديم بموضوع المفردة، ووضعوا المقاييس والمواصفات التي تحافظ على فصاحتها، ورشاقتها، وسلامتها من العيوب...[٢].

كما تناولوا باستفاضة، علاقة اللفظ بالمعنى، ولأيهما ترجع فصاحة الكلام. وليس من غرض هذا البحث أن يناقش تلك القضية النقدية القديمة المتجددة، وإنما سأورد بعض ما ذكره أعلام النقاد الذين خاضوا في هذه المسألة، وبما يخدم بحثنا عن المفردة العربية بشكل عام تمهيداً للحديث عن المفردة القرآنية.

يقول الجاحظ[٣]: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج...".

هذا النص كان محور جدل ومناقشة عند كثير من النقاد الذين رأوا فيه تفضيل الجاحظ للفظ على المعنى الذي لا فضيلة في معرفته، فهو مطروح في الطريق.

ويبيِّن ابن طباطبا أهمية اللفظ في إظهار المعنى بصورة حسنة، وكيف يقبح هذا المعنى عندما لا يناسبه اللفظ فيقول[٤]: "وللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها، وتقبح في غيرها. فهي كالمعرض للجارية الحسناء، التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض. وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أُبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح أُلبسه...".

---

(١) الضبي، **بغية الملتمس**، ص٢١٧.

(٢) انظر: ابن سنان، أبو محمد عبدالله بن محمد الخفاجي (٤٦٦هـ/١٠٧٣م)، **سر الفصاحة**، تحقيق عبدالمتعال الصعيدي، ط مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٦٤-٩٢.

(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥هـ/٨٦٨م)، **الحيوان**، تحقيق عبدالسلام هارون، ط٢، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥م، ج٣، ص١٣١.

(٤) ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي (٣٢٢هـ/٩٣٣م)، **عيار الشعر**،تحقيق: طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، ط المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦من ص٨.

كما يركز على ضرورة اختيار الألفاظ السهلة النقية، واستبعاد الألفاظ الوحشية النافرة ليحسن المعنى، فعلى الشاعر أن يستبدل "بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وكذلك إذا سهّل ألفاظه، ولم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القياد، ويقف على مراتب القول والوصف في فن بعد فن"(١). وعلى الرغم من وضوح رأي ابن طباطبا في أن مدار حسن الكلام على اللفظ السهل المأنوس عند الأدباء إلاّ أن أحكامه لا تخلو من العموميات، كاللفظة النقية، واللفظة المستكرهة.

ويؤيد العسكري ما ذهب إليه ابن طباطبا من ضرورة توخي الألفاظ السهلة السلسة، بقوله(٢): "الكلام يحسن بسلاسته وسهولته، ونصاعته وتخير لفظه، وإصابة معناه". وعندما نصل إلى منتصف القرن الخامس الهجري، نجد تطورا في مسألة اللفظ والمعنى، ورقياً في النظرة إليهما. يقول ابن رشيق القيرواني(٣): "اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهُجنةً عليه".

فهذا النص يشير بوضوح إلى تلاحم اللفظ والمعنى وامتزاجهما، وأن جودة الكلام وبلاغته، تأتي من هذا النسيج الذي لا يُتصور انفصاله. وقد توُجت هذه الآراء النقدية حول أهمية اللفظ، بنظرية النظم التي نادى بها عبدالقاهر الجرجاني، الذي يرى أن الألفاظ متعلقة ببعضها ولا تظهر فضيلتها إلا من خلال السياق حيث يتم المعنى(٤).

وممن أدلى بدلوه في هذه القضية، ابن الأثير الذي أرجع حسن اللفظ وفصاحته إلى نغمة الكلمة الصوتية، ووقع موسيقاها في السمع، فمن الكلمات "ماله نغمة أوتار، ومنها ماله صوت حمار". وفي جوابه عن كيف عرف أرباب النظم والنثر الحسن من الألفاظ فاستعملوه، وعلموا القبيح منها فتركوه، يقول(٥): "إن هذا من الأمور المحسوسة التي شاهدها من نفسها؛ لأن الألفاظ داخلة في حيز الأصوات، فالذي يستلذه السمع ويميل إليه هو الحسن، والذي يكرهه وينفر عنه هو القبيح، ألا ترى أن السمع يستلذ صوت البلبل من الطير، وصوت الشحرور ويميل إليهما، ويكره صوت الغراب وينفر عنه... والألفاظ جارية هذا المجرى، فإنه لا خلاف في أن لفظة المُزنة

(١) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص٦.

(٢) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل (بعد ٣٣٩هـ/٩٥٠م)، **الصناعتين**، تحقيق: علي البجاوي، وأبو الفضل إبراهيم ط١، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م، ص٥٥.

(٣) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ/١٠٦٣م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق مفيد قميحة، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣م، ص٤٢٣.

(٤) انظر الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن (٤٧١هـ/١٠٧٨م)، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد عبده، رشيد رضا، ط دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م، ص٣٨.

(٥) ابن الأثير، ضياء الدين نصر بن محمد (٦٣٧هـ/١٢٣٩م)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط نهضة مصر، بيروت، ١٩٥٩م، ص٢٤٥.

والديمة حسنة يستلذها السمع، وأن لفظة البُعاق قبيحة يكرها السمع، وهذه اللفظات الثلاث من صفة المطر، وتدل على معنى واحد".

وبعد، فقد تبيّن لنا من خلال هذا الاستعراض السريع، الأهمية الكبرى التي أولاها النقاد العرب للفظة ككيان مستقل موح بدلالات ومعان، أو كوحدة في نسيج مترابط متكامل هو (النظم) ولعل هذا الاهتمام، والنقاش المستفيض في قضية اللفظ ودوره في تجلية المعنى، يرجع إلى محاولة الوصول إلى صورة من الكمال الأدبي، يليق بلغة تجلى فيها سر الجمال البياني الأعظم، بنزول القرآن الكريم فيها، والذي تميزت مفرداته بالإضافة إلى ما تقدم بما يلي:

١. الدقة في الوضع، والاتساق الكامل مع المعنى، كما في استعمال لفظ الزحزحة لإبراز معنى البطء وصعوبة الحركة في قوله تعالى: ﴿**وَمَا هُوَ بِمُزَحْزِحِهِ مِنَ الْعَذَابِ أَن يُعَمَّرَ**﴾[(١)] وكلمة كبكبوا في قوله تعالى: ﴿**فَكُبْكِبُوا فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ**﴾[(٢)] فالوضع اللغوي لهاتين اللفظتين هو الذي منحهما هذه الدقة في التعبير عن مقصوده سبحانه وتعالى.

٢. اتساع دلالتها لما لا تتسع له دلالات الكلمات الأخرى من المعاني والمدلولات، كدلالة كلمة تنفس في قوله تعالى: ﴿**وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ**﴾ وغيرها كثير[(٣)].

٣. انفراد اللفظ الواحد في كثير من الآيات برسم صورة شاخصة، لا مجرد المساعدة على إكمالها؛ وذلك إما بجرسه الذي يلقيه في الأذن، أو بظله الذي يلقيه في الخيال. فعندما تسمع الأذن كلمة (اثاقلتم) في قوله تعالى: ﴿**مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انفِرُواْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الأَرْضِ**﴾ يتصور الخيال ذلك الجسم المثاقل يرفعه الرافعون في جهد فيسقط من أيديهم. ولو قلت تثاقلتم لخف الجرس[(٤)]، وتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها لفظ الآية الكريمة.

وهناك الكثير من الميزات التي ذكرها الباحثون للفظة القرآنية، كجمال وقعها في السمع، وتجسيدها للمعنويات وخوالج النفس... إلى غير ذلك[(٥)].

ولعل ابن خفاجة، الذي أصبح القرآن الكريم جزءاً من ذاكرته الأدبية، أدرك تلك الميزات فاقتنص اللفظة القرآنية وأدخلها في شعره ضمن سياقات مجازية خصبة، مع الانزياح في المعنى

---

(١) **سورة البقرة**، الآية: ٩٦.

(٢) **سورة الشعراء**، الآية: ٩٤.

(٣) شيخون، محمود السيد، **الإعجاز في نظم القرآن الكريم**، ط المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ١٩٨٨م، ص١١٣.

(٤) قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن**، ط دار الشروق، بيروت، د.ت، ص٧٦.

(٥) انظر: الهروط، علي خلف، **أساليب الإعجاز في البيان القرآني**، ط دار البيان، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٥.

غالباً، ويتناص[1] مباشر واعٍ ومقصود، وليس ذلك من باب الحلية الكلامية، بل هي ضرورة معنوية تدفع الشاعر إلى اقتباس الكلمة القرآنية التي لا يؤدي غيرها ما تؤديه بالدقة ذاتها، وقد ركزت في هذه الدراسة على هذا الملحظ المعنوي، ولم أتطرق إلى بيان نوع الاستعارات، والتشبيهات وأنواع البديع إلا حين تقتضي الضرورة ذلك.

ويشير الدكتور صلاح فضل إلى الصلة بين النص الديني والشعر، موضحاً دور الأول في تعزيز الثاني عن طريق الاقتباس، فيقول[2]: "النصوص الدينية تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، فهي مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينياً أو شعرياً، وهذا الحرص على تذكره ليس حرصاً على المعنى فحسب، وإنما على طريقة القول، وشكل الكلام، ومن هنا يصبح توظيف النص الديني في الشعر تعزيزاً قوياً لشاعريته، ودعماً لاستمراره في حافظة الإنسان".

ونحاول فيما يلي الوقوف على المفردات القرآنية التي وردت في شعر ابن خفاجة، ودروها في الأداء الشعري، ومدى إفادته من ميزاتها، التي ذكرناها سابقاً، ومن بعض الأساليب القرآنية الخاصة، التي ستأتي في ثنايا البحث. وقد جعلت كل كلمة قرآنية مقتبسة على شكل عنوان صغير، أوردت تحته استعمالاتها المتعددة حسب الأغراض الشعرية.

**أَسْفَرَ:** من الألفاظ القرآنية التي اقتبسها ابن خفاجة، وافتن في توظيفها في الوصف والمدح، والغزل، لفظة أسفر وما يشتق منها. فعندما يصف حسن قصيدته التي أرسلها إلى صديق له يقول[3]:

وأَتَتْكَ تُسْفِرُ عن وجوهِ طَلْقَةٍ ... وتتوب من لُطْفٍ عن السفراء

ونلاحظ هنا، وفي الأبيات التي ستأتي الاقتباس المباشر للفظة الإسفار مقرونة بلفظ (وجوه) مع استخدام الفعل المضارع تسفر، ويسفر، واسم الفاعل سافر، وهي لا تغير شيئاً من دلالة كلمة (مسفرة) الواردة في قوله تعالى: ﴿**وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُسْفِرَةٌ، ضَاحِكَةٌ مُسْتَبْشِرَةٌ**﴾[4].

(١) يعرف أحمد الزعبي التناص، في كتابه "**التناص نظرياً وتطبيقاً**"، ط مكتبة الكتاني، عمان، ١٩٩٥م، ص١١، بقوله: أن يتضمن نص أدبي ما، نصوصاً وأفكاراً أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه، ليتشكل نص جديد واحد متكامل، ويضيف محمد عبدالمطلب في كتابه: **دراسات أسلوبية في الشعر الحديث**، ط الهيئة= = المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م، ص١٦٣. مصطلح التناص من معانيه الاقتباس، ولا بد أن يوضع في الاعتبار القصد النقلي.

(٢) فضل، صلاح، **إنتاج الدلالة الأدبية**، ط هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٤١-٤٢.

(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٧١.

(٤) **سورة عبس**، الآية: ٣٨، ٣٩.

والوجوه المسفرة، هي المسرورة التي ظهر عليها البشر والبهجة[١]، وهي وجوه أهل الجنة ويستحضر ابن خفاجة هذا المشهد، ليرتقي بقصيدته من خلال إشعاعات الفعل تسفر بجملة من الأوصاف والمحاسن السارة، التي يدركها السامع، ويستغني بها عن تفاصيل كثيرة.

ويمكننا القول أن لفظ الإسفار والسفور قد اكتسب بعداً رمزياً لكثرة تداوله بين شعراء العربية، وبخاصة في الأندلس، ولننظر إلى قوله، يصف الأرض، وقد ارتوت من ماء السحاب[٢].

والأرض تُسفر عن وجوه محاسنٍ        بيضٍ وتنظر عن عُيونٍ عِينٍ[٣]

فجمال الأرض وإشراق وجهها بالماء هو المعنى القريب، ولكن وصف الأرض بالإسفار جعلها عروساً عيناء من حور الجنة ﴿**وَحُورٌ عِينٌ ، كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ**﴾[٤] تعرض محاسنها، وتزهو بثيابها البيضاء الرقيقة، فالمعنى الثاني الذي حمله اللفظ القرآني بوضعه الاستعاري، فجر قدرات تعبيرية وتصويرية كبيرة[٥].

وفي وصف منظر طبيعي ممتع يقول ابن خفاجة[٦]:

وأراكةٍ سجعَ الهديلُ بفرعها        والصبح يُسفرُ عن جبين نهار

والتركيب في الشطر الثاني مقتبس من قوله تعالى: (**والصُّبْحِ إِذَا أَسْفَرَ**)[٧] ولكن مع بعض التغيير، كحذف إذا ظرف الزمن المستقبل، والإتيان بصيغة المضارع بدل الماضي في الآية؛ ليتناسب ذلك مع حالة السرور الواقعية التي كان يعيشها مع بزوغ الفجر كرمز للحياة والحركة الكونية: هديل الحمام، وحفيف الأراك، ... فالأثر النفسي للتركيب القرآني الموحي هو المقصود من التناص هنا.

وتأكيداً على رمزية لفظ الإسفار، واستخدامه في الحسيات والمعنويات، بما لا تتسع له دلالات الألفاظ غير القرآنية، يقول شاعرنا في مدح الفقيه أبي أمية[٨]، ويهنئه بتولي خطة القضاء[٩]:

---

(١) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل الدمشقي (ت٧٧٤هـ/١٣٧٢م)، **تفسير القرآن العظيم**، تحقيق حسين زهران، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م، ج٤، ص٧٤٥.

(٢) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٤٤.

(٣) العين، البقر الوحشي، مفردها عيناء، وهي واسعة العينين، **اللسان**: (عين).

(٤) **سورة الواقعة**، الآية: ٢٢، ٢٣.

(٥) انظر: خلف الله، محمد أحمد، **الفن القصصي في القرآن**، ط مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢م، ص٢٣٧.

(٦) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٣٦.

(٧) سورة المدثر، الآية: ٣٤.

(٨) هو إبراهيم بن محمد بن عصام، من أهل مرسية، فقيه وأديب من بيت جلالة ووزارة، أقام في القضاء نحواً من خمس وثلاثين سنة، توفي سنة ٥١٦هـ. انظر: الفتح بن خاقان، **قلائد العقيان**، ج٣، ص٦٢٩، الضبي، **بغية الملتمس**، ص٢٠٧.

(٩) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١٦٥-١٦٦.

بشرى كما أسفر وجه الصباح          واستشرف الرائد برقاً ألاح
فالمجد ممطورٌ جناب المُنى          والمُلك خفاقٌ جناح النجاح
ويُسفر عن بيض وجوه الظُبى          بأساً ويرنو عن عيون الرماح

فالبشرى، وهي أمر معنوي تشخص بإسفار الصباح بهجة، وأملاً جديداً، وحين أراد التعبير عن قوة الدولة في ظل هذا الممدوح، استعان باللفظ القرآني (تسفر) وأدرجه في سياق مهد لاستعارة بيض الوجوه للسيوف التي هي رمز القوة والبأس والعزة؛ وذلك للارتباط والتناسب بين الإسفار والبياض من ناحية، ولأن الإسفار رمز للقوة والكشف والتعبير من ناحية أخرى. ولا يخفى ما في صور ابن خفاجة من تداخل، بسبب اندماجه في الطبيعة، ومزج صفاتها بمعاني المدح.

وفي مدحه لأبطال المرابطين وقادتهم، يستغل ابن خفاجة موضوع اللثام الذي يمثل شعار المرابطين، ومصدر فخرهم؛ فيبني علاقة ضدية بين الإسفار (رمز الظهور والوضوح) واللثام (رمز الخفاء) يجلي من خلالها معاني المدح الرائعة التي أرادها.

يقول في مدح البطل المرابطي[1]:

وأغرّ يسفر للعوالي والعُلى          عن حُرّ وَجْهٍ بالحياء مُلَثَّمِ

ويقول أيضا[2]:

في فتيةٍ جَنَبوا العجاجةَ ليلةً          ولربما سفروا عن الأقمار

وفي مدح السلطان المرابطي، أمير المسلمين، إبراهيم بن يوسف بن تاشفين، يقول[3]:

فتفرّى الجيش عن ملِك          سافرٍ عن وجه ملتثم

فاللثام هو الغيم، أو عجاج الحرب الذي يحجب رؤية البدر، والسفور بدلالاته وإيحاءاته التغيرية القوية (الممدوح) يشق تلك الحجب، ويتلألأ نوره (فعله) من خلالها.

أما البيت الأخير، فالجيش الكثيف الذي يمثل الحجاب، يتزايل، وينجاب، ليسفر الملك العظيم الملثم، ولا يخفى أن المشهد هو امتداد لمشهد الصبح إذا أسفر، وطرد الظلام، وقد لعبت الاستعارة في (يتفرى) دوراً حسياً عظيماً في التهيئة لبروز الملك في جلالة ومهابة تغطي ما حولها.

ويمدح علي بن يوسف بن تاشفين -الذي تولى الإمارة بعد أخيه إبراهيم- واصفاً إياه بأمل

(١) ابن خفاجة، الديوان، ص١٣١.

(٢) المصدر السابق، ص٣٤.

(٣) المصدر السابق، ص١٠٩.

المتعبين من الكدح في شعاب الحياة، فيقول من قصيدة طويلة[١]:

فيا راكباً يُزجي المطيَّ على الوجى ... ويخْبِطُ أنفاسَ الرياح النواسم
ويَفحصُ عن ثَغرٍ من النَّورِ ضاحكٍ ... فيسفرُ عن وَجْهٍ من الجَدْبِ قاتمِ
كفاكَ بذاك الطَّولِ من وَبْلِ مُزْنةٍ ... وَحَسْبُكَ ذاك البِشْرُ من برقِ شائمِ

وهنا يستخدم الشاعر اللفظة القرآنية مع الانزياح عن معناها الأصلي إلى ضده (إسفار عن قبيح) وقد أبدع الشاعر في وضع اللفظ القرآني ضمن سياق جديد من التراكيب المجازية المستمدة من الطبيعة، والتي جسمت الأمور المعنوية بعناصرها الحسيّة فعمق المعنى، وأوحى بدلالات جزئية كثيرة، فحين صور الحالة النفسية لذلك الكادح الذي يضرب في أعماق المجهول طلباً للرزق، يرافقه أمل بالظفر كابتسامة الزهر، سرعان ما جسد خيبة أمله بالفعل (يُسفر) المقترن بفاء التعقيب، فغاض كلُّ إحساس بالجمال كان يغلف ذلك الأمل؛ لتستقر حقيقة الخيبة الماثلة ويسفر وجه الجدب القاتم، الذي لن يبدده إلا كرم الأمير، حيث يقوم مقام الوبل في البلد المحل.

أما في مجال الافتخار الشخصي بفروسيته وشجاعته، فيتغنى ابن خفاجة بذلك قائلاً[٢]:

وَمقامِ بأسٍ في الكريهةِ قُمْتُه ... فسبحتُ في بحرِ الحديدِ الأخضرِ
أضحكتُ ثغر النصر فيه من العِدى ... ولربما أبكيتُ عين السَّمْهري
ورميتُ هَبْوَتَه بلبةِ أشهبٍ ... فسفرتُ ليلاً عن صباحٍ مُسفرِ

والسفور في الليل -كما في البيت الأخير- انزياح عن معنى السفور القرآني المرتبط دائماً بالصباح، لكن اللفظ القرآني المسكون بعنصر الجمال الفني، والذي مُزِج بالمادة الشعرية حتى بات جزءاً منها، أظهر لنا ليلاً موازياً هو غبار الحرب القاتم (الهبْوة) الذي شقه الشاعر وأضاءه بحصانه الأشهب، فأسفر صباح النصر المشرق الجميل.

ولعل التركيب (صباح مُسفر) تنامت فيه الدلالة القرآنية، فكانت هي النتيجة التي انتهت بها الدفقة الشعرية، فطوت مسافات طويلة من التعبير. وربما كان هذا البيت يذكر بقول بشار بن برد في الموضوع نفسه[٣]:

كأنَّ مُثارَ النقع فوق رؤوسهم ... وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه

(١) ابن خفاجة، الديوان، ص٥٠.

(٢) المصدر السابق، ص٥٠.

(٣) بشار بن برد العقيلي (ت١٦٨هـ/٧٨٤م)، ديوانه، تحقيق: مهدي ناصر الدين، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣م، ص١٤٦.

أما في موضوع الغزل، فقد جعل ابن خفاجة بروز وجه فتاته الجميل من نقابه، معادلا للصباح المسفر، إذ يقول(١):

حدَرَ القناعَ عن الصباح المسفرِ ولوى القضيبَ على الكثيب الأعفرِ

وتشبيه الوجه الجميل بالصباح، قديم وشائع في الأدب العربي، ولكن الإسفار هنا أضاف معنى جمالياً جديداً، وهو كسر حاجز الإلف والاعتياد، بما يثير الدهشة والغبطة والحركة فالصباح (أي الوجه) لم يظهر بهاؤه إلا بعد انحسار القناع الذي يحجبه، كحالة دائمة وطبيعية في لباس المرأة آنذاك، ثم يأتي السفور الذي يمثل حالة الانكشاف المفاجئ وتظهر معه المحاسن المختفية، كما ينبلج الصبح عن الأشياء الجميلة التي كان الليل يطويها تحت جُنحه.

ويقول من قصيدة أخرى في وصف المحبوب(٢):

فإذا رنا، وإذا مشى وإذا شدا وإذا سفرْ

فضح الغزالة، والغمامة والحمامة، والقمر

ولعلنا نشير هنا ابتداءً إلى أن الجمال في البيتين مرده إلى العلاقات المتناسبة، والتقسيم الجيد، والمساحات المتناظرة بين صفات الجمال في الإنسان والكائنات الأخرى، الحيَة، وغير الحيَة. فالشاعر جعل محبوبته، مثالاً للجمال السافر بكل مقاييسه الحسيَة. واستخدامه للفظ القرآني (أسفر) بصيغة الماضي وإسناده للقمر، لم يأت في القرآن الكريم بهذا التركيب، لكن الشاعر استغل النص القرآني (والصبح إذا أسفر) في بناء علاقات تركيبية جديدة على نسق العبارات القرآنية المناظرة لها، ولا يخفى ما في إسفار القمر من الضياء والجمال والبهاء الذي يقربه من مشهد إسفار الصباح.

**صفات الماء: الأجاج، الفرات، الثجاج، الكوثر:** ومن الألفاظ القرآنية التي وقع بها التناص في شعر ابن خفاجة، وسلكت في سياقات أغراضه المتنوعة، فأشرقت بها معانيه، أوصاف الماء، سواء أكانت مياة الجنَة، أم مياه البحار والأمطار. ومن ذلك في مدح القاضي أبي أمية المتقدم ذكره(٣):

فقل لمن ساجله ضلَةً ما سُدفةُ الليل وضوءُ الصباح؟!

تميزتْ من شيمة شيمةٌ إن الأُجاجَ الطَرقَ(٤) غير القراح

فالممدوح في نظر الشاعر، متفرد بصفاته النبيلة، ومن يحاول الوصول إلى درجته، إنما يروم

(١) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص٤٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص١٦٧.

(٤) الطَرق: الماء المتغير الذي خاضت فيه الإبل، **اللسان**، مادة (طرق).

المستحيل كما أن الماء الملح (الأُجاج) لا يمكن أن يصل إلى درجة الماء العذب في المذاق، وإن اتّحدا في الجنس. ﴿**وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ....**﴾[١]. واللفظ القرآني (أُجاج) جاء ناطقاً مصوراً لمعناه من خلال تكرار حرف الجيم الذي يوحي بجرس قبيح منفر، فكيف إذا ازداد القبح بوصف الأجاج بالطرق الملوث.

وفي مدحه لأبي العلاء بن زهر[٢] يستخدم ابن خفاجة التركيب القرآني (العذب الفرات) فيقول[٣]:

وإنك للعذبُ الفراتُ[٤] على الصدى ... وإنْ بِنْتَ والبرُّ الكريم أياديا

وذلك التركيب مقتبس من قوله تعالى: ﴿**وَهُوَ الَّذِي مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَجَعَلَ بَيْنَهُمَا بَرْزَخاً وَحِجْراً مَّحْجُوراً**﴾[٥] ولا يخفى ما في الاستعمال المجازي للألفاظ القرآنية من توسعة دائرة المدح، فالممدوح مطبوع بصفات البر والكرم، والفضل الغامر أينما حل، أصبح معادلاً موضوعياً للماء الفرات الذي ينقع غلة الصادي، ويذهب ظمأه أنى وجده. ولا يخفى لطف وقع كلمتي العذب والفرات في السمع والمخيلة.

يقول ابن الأثير[٦]: اعلم أن الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين ولطافة مزاج.

وفي موضوع الرثاء، أبدع الشاعر في استخدام ذات الألفاظ القرآنية المتقدمة (العذب الفرات) عندما قابلها بالسراب، في علاقة ضدية موحية، بينت المفارقة الحاصلة بموت صديقه أبي محمد بن ربيعة[٧]، الذي ترك فراغاً لا يمكن أن يملأه أحد[٨]:

---

(١) سورة فاطر، الآية: ١٢.

(٢) هو الوزير الطبيب الشاعر، زهر بن عبدالملك، بن زهر، نشأ بشرق الأندلس، ورحل إلى المشرق، ومكث زمناً في الشام والعراق ومصر، ينظر علم الطب، ثم رجع إلى الأندلس، وعاش في كنف المرابطين إلى ان توفي بمدينة دانية سنة خمس وعشرين وخمسمائة، انظر: ابن بسام، **الذخيرة**، ق٢، ج١، ص٢٢٠، ابن دحية، أبو الخطاب، عمر بن حسن (ت٦٣٣هـ/١٢٣٥م)، **المطرب من أشعار أهل المغرب**، تحقيق الإبياري وزميليه، ط دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٢٠٣.

(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٠٢.

(٤) سمي الماء فراتاً؛ لأنه يفرُت العطش أي يكسره ويقطعه، **اللسان**، مادة (فرت).

(٥) سورة **الفرقان**، الآية: ٥٣.

(٦) ابن الأثير، **المثل السائر**، ص٢٢٥.

(٧) لم أقف له على ترجمة في المصادر الأندلسية.

(٨) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢١٩.

وهيهات لا أغني خليلٌ غناءه ولا عدل العذب الفرات سرابُ

وهو هنا يستعمل الدلالة القرآنية نفسها، في اقتباسه للمفردة القرآنية (سراب).

من قوله تعالى: ﴿**وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئاً**﴾[1].

ومن الألفاظ القرآنية في هذا المجال لفظة (ثجاج) التي وردت في قوله تعالى: ﴿**وَأَنْزَلْنَا مِنَ الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَّاجاً، لِنُخْرِجَ بِهِ حَبّاً وَنَبَاتاً**﴾[2]. والماء الثجاج هو المنصب بغزارة وتتابع[3]. وقد استعان ابن خفاجة بهذه اللفظة في مدح الوزير أبي الحسن[4] بن رحيم ورهطه، حينما قال[5]:

ترى المُزْنَ ثجاجاً بهم متهللاً سماحة أيدٍ، وابتسام ثغور

وقد وُفق الشاعر في تصوير كرم القوم، وبشاشتهم عند البذل، بعيداً عن المنّ، باقتباسه لكلمة (ثجاجاً) ووضعها في سياق مجازي، استحالت معه إلى صورة ترينا العطاء المتدفق والمتكرر تكرر حرف الجيم، كما اختار (المُزن)[6] من أسماء السحاب، وهو الأبيض، ليناسب الأيادي البيضاء المعطاءة، وهو لفظ قرآني، من قوله تعالى: ﴿**أَفَرَأَيْتُمُ الْمَاءَ الَّذِي تَشْرَبُونَ، أَأَنْتُمْ أَنْزَلْتُمُوهُ مِنَ الْمُزْنِ أَمْ نَحْنُ الْمُنْزِلُونَ**﴾[7].

والعلاقة وثيقة بين اللفظة القرآنية (ثجاجاً) وفي نص الآية، ووقوعها في سياق بيت الشاعر فالماء الثجاج يخرج الله به الحب والنبات للناس، وكرم الممدوحين ثجاج لا ينقطع سيبُه، ولله المثل الأعلى.

أما في الغزل، فقد اقتبس الشاعر لفظة (الكوثر) من قوله تعالى: ﴿**إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ**﴾[8] والكوثر يعني الكثير، وهو نهر في الجنة أُعطي لرسول الله -صلى الله عليه وسلم- ماؤه أشد بياضاً

(١) **سورة النور**، الآية: ٣٩.

(٢) **سورة النبأ**، الآيتين: ١٤، ١٥.

(٣) **اللسان**، مادة (ثجج).

(٤) هو ذو الوزارتين، المشرف أبو بكر محمد بن أحمد بن رحيم، أديب بليغ شاعر من بيت وزارة وفضل، نشأ وعاش بمدينة دانية، توفي بعد سنة خمس عشرة وخمسمائة، انظر: الضبي، **بغية الملتمس**، ص٤٢؛ الفتح بن خاقان، **قلائد العقيان**، ج١، ص٢٣٧.

(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١٨٢.

(٦) الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن إسماعيل (ت٤٣٠هـ/١٠٣٨م)، **فقه اللغة وسر العربية**، تحقيق: مصطفى السقا وزميليه، ط البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٢م، ص٢٧٥.

(٧) **سورة الواقعة**، الآيتين: ٦٨-٦٩.

(٨) **سورة الكوثر**، الآية: ١.

من اللبن، وأحلى من العسل(١). يقول(٢):

تندى بفيه أقاحةٌ نفّاحةٌ       شربت على ظمأ بماء الكوثر

وقد أفاد الشاعر من هذا التناص معنى جديداً، وطريفاً في وصف جمال فم المحبوب، ورائحته الزكية تلك الرائحة التي لم تعد رائحة زهرة الأقحوان المعروفة، ولكنها من أنفاس الجنة لأنها سقيت بماء الكوثر ولفظة الكوثر، بهذه الصفة أصبحت رمزاً بمجرد سماعها تثير في الذهن العربي والإسلامي مخزوناً تراثياً هائلاً، يوحي بالكثرة والعظمة والروعة....

ويقول أيضاً(٣):

وأغرّ كاد لطافةً وطلاقةً       ينساب ماءً بيننا مسكوبا

وتشبيه حركة الجميل، أو اللطيف بالماء المسكوب، فيه جدة وغرابة بعض الشيء، ولكن الشاعر الذي تملكه الإعجاب بخفة الحركة ورشاقتها، كان يستحضر مشهد الجنة، وما فيها من النعيم **﴿وأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ، فِي سِدْرٍ مَخْضُودٍ، وَطَلْحٍ مَنْضُودٍ، وَظِلٍّ مَمْدُودٍ، وَمَاءٍ مَسْكُوبٍ﴾**(٤) فاللفظ القرآني (مسكوب) بجرسه الموسيقي ودلالته المثيرة التي تحمل صوت الانسكاب وحركته، استدعى نصاً قرآنياً كاملاً.

**المطر وأنواعه: الغيث، الوابل، الطّل، العارض، الصيّب...:** وتشكل هذه الألفاظ، وأشباهها، جزءاً كبيراً من قاموس ابن خفاجة اللغوي المستمد من الطبيعة، فنجدها مبثوثة في ثنايا قصائده، المدحية، والغزلية والوصفية بدلالات جديدة واسعة، اكتسبتها من الاقتباس القرآني.

ففي مدحه للأمير إبراهيم بن يوسف بن تاشفين، وذكر محاصرته لأحد حصون أعدائه، يقول(٥):

أحطتَ به حصراً إحاطةَ مُضغطٍ       تزلزلَ من أركانه وتُضعضعُ
وأمطرتَه غيثاً من العيْث، واكفاً       يظاهرُه ويْلٌ من النّيل يهْمَعُ

ولبيان ما لحق بالحصن من الدمار والتخريب، استغل الشاعر الدلالة القرآنية للفظة المطر. فالمطر في القرآن الكريم –بعد الاستقراء- يأتي للعذاب والهلاك، كقوله تعالى: **﴿وأَمْطَرْنَا عَلَيْهِم**

(١) انظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج٤، ص٨٨٧.

(٢) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٩.

(٣) **المصدر السابق**، ص٢٧٩.

(٤) **سورة الواقعة**، الآية: ٢٧-٣١.

(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٨٨.

مَطَراً فَسَاءَ مَطَرُ الْمُنذَرِينَ﴾[1] وقوله: ﴿وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِّن سِجِّيلٍ﴾[2] وغير ذلك[3] وليحدث التناسب والانسجام في العلاقات اللغوية للبيت، ينصرف الشاعر عن الدلالة القرآنية للفظ الغيث، الذي يحمل معنى الإغاثة والرحمة لنزوله بعد القحط. ﴿وَهُوَ الَّذِي يُنَزِّلُ الْغَيْثَ مِن بَعْدِ مَا قَنَطُوا وَيَنشُرُ رَحْمَتَهُ﴾[4] ولفظ الوبل أو الوابل، وهو المطر الغزير النافع، انحرف عن تلك الدلالة، بأن جانس بين الغيث والعيث، وبين الويل والنبل مجانسة، أزاحت المعنى إلى التبكيت والتهكم، كما هو أسلوب القرآن الكريم في تبكيت الكافرين، نحو قوله تعالى: ﴿فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾[5].

ويجمع الشاعر بين الوبل والطل في مدح الأمير المذكور حينما يصفه بالحلم والشجاعة، فيقول[6]:

| | |
|---|---|
| وما هو والحِلْمُ في طَبْعِهِ | هزبرٌ إذا ما حمى أو حملْ |
| يُضيف إلى طعنةٍ رشقةً | هناك وللمُزن وبلٌ وطلْ[7] |

ويقول –أيضاً- وقد سأل الممدوح حاجة خفيفة[8]:

| | |
|---|---|
| ومَنْ بها أندى نسيماً من الصَّبَا | لديَّ وأحلى موقعاً من جَنى النَّحلِ |
| ولا تحتقرها من يدٍ لك برَّةٍ | فللطلِّ معنى ليس للمطر الوبلِ |

فالعلاقة التكاملية بين الطلّ في خفته، والوبل في غزارته يمثلان استمرار العطاء، ولكل منهما موقعه الذي يحسن فيه، وكذا الأمير إبراهيم، جامع لأطراف الفضائل تزين حلمه شجاعته، وقليل عطائه كثير. والمعنى مستوحى من قوله تعالى: ﴿وَمَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَتَثْبِيتاً مِّنْ أَنفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِن لَّمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾[9] وأحياناً يضيف الشاعر إلى الوابل صفة (صَيِّب) توسيعاً للدلالة، وهو لفظ قرآني ورد في قوله تعالى: ﴿أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ﴾[10] والصيب هو

(١) سورة الشعراء، الآية: ١٧٣.
(٢) سورة الحجر، الآية: ٧٤.
(٣) انظر: سورة الأعراف، الآية:٧، سورة هود، الآية:٨٢، سورة النمل، الآية:٥٨؛ سورة الأنفال، الآية:٣٢.
(٤) سورة الشورى، الآية: ٢٨.
(٥) سورة آل عمران، الآية٢١.
(٦) ابن خفاجة، الديوان، ص١٠٢.
(٧) الطلّ: المطر الخفيف، أو الرذاذ والندى، اللسان، مادة (طَلَلَ).
(٨) ابن خفاجة، الديوان، ص٢٠٧.
(٩) سورة البقرة، الآية: ٢٦٥.
(١٠) سورة البقرة، الآية ١٩.

المطر الذي يسمع له صوت لشدة وقعه[١] وقد استخدم ابن خفاجة هذا اللفظ في وصف كرم صديق له، أرسل إليه بهدية مع قطعة من شعره، فقال[٢]:

أجدْتَ وجُدْتَ، فمن روضةٍ تَضَوَّعُ، ومن وابلٍ صيِّبِ

ومع أن الآية السابقة توحي بصورة مخيفة للعذاب، فإن الشاعر أزاح المعنى، ونقله إلى معنى الارتياح، والانشراح، بحسن تقسيمه، واستغلال إيحاء لفظة الصفة (صيّب) والموصوف (وابل) حيث تجسد الموصوف وأصبح أكثر حضوراً في الذهن، ودلالة على الخير والفضل.

أما لفظ العارض، وهو السحاب الممطر، الذي يعترض في الأفق[٣]، والمذكور في قوله تعالى: ﴿فلمّا رأوْهُ عارضاً مُّستَقبِلَ أوْدِيَتِهِمْ قالُوا هذا عارضٌ مُّمْطِرُنا﴾[٤].

فقد استخدمه ابن خفاجة في رثائه لابن أخته محمد، وقد مات شاباً في مدينة أغْمات بالمغرب إذ يقول[٥]:

فيا عارضاً يستقبل الليل واكفاً ويسري فيطوي الأطولين ويمسحُ
تحمّل إلى قبر الغريب مدامعاً تكبُّ فتروي أو تَعُبُّ فتطفحُ

ويقول[٦]:

فبكاك من قبرٍ كريمٍ عارضٌ زَجِلٌ له من رَنَّةٍ إرعادُ

ويقول أيضاً[٧]:

ألا ليت لمح البارق المتألق يلفُّ ذيول العارض المتدفقِ

والأبيات دعاء بالسقيا لقبر الميت، وهو غرض شعري قديم، غير أن الشاعر في البيت الأخير قصد معنى مجازياً، ليصور عظم المصاب، مفيداً من إيحاءات المقابلة بين لمح البارق المتألق، والعارض المتدفق، فاستخدم أسلوب التمني الذي يشي باليأس، لإيجاد نوع من غلبة الأمل، يوقف حالة الحزن والبكاء التي يعيشها.

<u>الصبر الجميل:</u> وقد ورد هذا التركيب في آيات القرآن الكريم التي تتحدث عن مشاهد الحزن

(١) الثعالبي، فقه اللغة، ص٢٧٨.

(٢) ابن خفاجة، الديوان، ص٢٤٦.

(٣) اللسان، مادة (عرض).

(٤) سورة الأحقاف، الآية: ٢٤.

(٥) ابن خفاجة، الديوان، ص٢٦٨، ٢٦٩.

(٦) المصدر السابق، ص٢٣٤.

(٧) المصدر السابق، ص٢٢٥.

والعنت، التي لا يستطيع الإنسان لها دفعاً؛ لإيمانه أنها من قضاء الله وقدره. والصبر الجميل، هو الذي لا شكوى معه(١)، وتجدر الإشارة إلى أن الفعل (صَبَرَ) ومشتقاته ذكر في القرآن، مائة مرة ومرة، ومن ذلك على لسان يعقوب –عليه السلام- عندما فقد ابنه يوسف: ﴿**قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ**﴾(٢). ومن ذلك أيضا: ﴿**فَاصْبِرْ صَبْراً جَمِيلاً، إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيداً، وَنَرَاهُ قَرِيباً**﴾(٣).

إن وصف القرآن الكريم للصبر بالجمال، فيه إبراز لهذا الخلق العظيم، بصورة مُحببة للنفوس المصابة المتألمة من مرارته، وصعوبة تحمله، كما أن فيه إغراء بالالتزام به، (لأن في الجمال اهتماماً واعتناء ورعاية)(٤)، وقد شكل هذا التركيب القرآني شارداً من شوارد اللغة ظل الشعراء يحاولون اقتناصه، واقتباسه، وقد استعان به ابن خفاجة في أغراضه الشعرية المتنوعة، ولكن بالمعنى السلبي للتجمل بالصبر (أي فقدان الصبر الجميل). وذلك لبيان هول الموقف، وعظمة المرثي أو الموصوف، على عادة الشاعر، وبراعته في الانزياح من المعنى المعتاد إلى ما يضاده. يقول واصفاً ومتغزلاً(٥).

وساقٍ لحَيْنِ اللحْظِ في شأو حُسْنِهِ جِماحٌ وبالصبر الجميل حِرانُ

فتركيب (الصبر الجميل) استحال إلى صورة في التعبير الشعري، تُجلي لنا الحركة والاضطراب النفسي التي يثيرها اللحظ الجامح المشغوف بالحسن الباهر، والذي يزداد عنفاً بسبب حران الصبر الجميل،وعدم مطاوعته،ولا شك أن إبراز الصبر الجميل في موقف ضعف،عن طريق تجسيمه بفرس أصابه الحران،في مقابل فرس اللحظ الجامح، ارتقى بالمعنى إلى آفاق سامقة حسية يتملاها القارئ أو السامع.

وفي إطار حزنه وتوجعه؛ لوفاة جملة من إخوانه وأترابه يقول(٦):

فطال وقوفي بين وَجْدٍ وزفرةٍ أنادي رسوماً لا تحير جوابا

وأمحو جميل الصبر طوراً بعبرةٍ أخط بها في صفحتيَّ كتابا

ولعل في تقديمه للصفة (جميل) على موصوفها (الصبر) مع تعرضها للمحو، من قبل دمعه،

(١) الشوكاني، **فتح القدير**، ج٣، ص١١.

(٢) **سورة يوسف**، الآية: ١٨.

(٣) **سورة المعارج**، الآية: ٥.

(٤) السلامي، عمر، **الإعجاز الفني في القرآن**، ط تونس، ١٩٨٠م، ص٨٢.

(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٣٥.

(٦) **المصدر السابق**، ص١٧٨.

دليل على عجزه التام عن الخروج من دائرة الجزع والحيرة، فجمال صبره المهزوم بهذه الصورة الحسية زاد المعنى إشراقاً، وأفسح المجال لدموعه لترسم خطوطها السوداء على صفحة وجهه.

كما يرثي صديقه الوزير أبي محمد بن ربيعة بقوله(١):

ومثلي يبكي للمصاب بمثله … فإن أخْلَق الصبرُ الجميلُ فأخلِق

ولا يخفى كيف وضّف الشاعر التركيب القرآني في خلق معنى جديد لبكاء الأعزاء من خلال أسلوب الشرط، الذي يوحي بمدى زماني واسع، فبكاؤه متجدد ومستمر كخلود الصبر الجميل الذي لا تبليه الأيام.

وفي مدح بعض أمراء المرابطين يقول(٢):

الليل إلا حيث كُنْتَ طويلُ … والصبر إلا منذُ بِنْتَ جميلُ

إن الشاعر هنا يصف حالته النفسية، عند بعده عن أميره الممدوح، فالليل طويل مضجرٌ، والصبر قد خرقته البينونة، فلم يعد جميلاً، وقد حاول أن يجعل من قُرب الممدوح، وبُعده مقياساً زمانياً ومكانياً للسعادة أو الحزن، من خلال الفصل بين جزئي الجملة الإسمية بأداة الحصر، وما بعدها من ظرفي المكان والزمان (حيث، منذ) كما طابق بين (كُنْتَ وبِنْتَ) وصرّع البيت ليضيف جمالاً موسيقياً منسجماً ومتناغماً مع جمال المعنى.

وفي بعض الأحيان يأخذ الشاعر اللفظ القرآني، ويشتق منه بما يناسب غرضه وسياقاته، كقول ابن خفاجة، في أمير المسلمين، إبراهيم بن يوسف بن تاشفين(٣):

صابر في الله محتسب … واثق بالله معتصم

وهو مأخوذ من قوله تعالى: ﴿**واصْبِرْ وَمَا صَبْرُكَ إلاَّ بِاللَّه**﴾(٤).

وقوله –أيضاً- في رثاء أم الفقيه أبي أمية(٥):

ولئن صبرتَ، وصبرُ مثلك حسبةٌ … فلقد أخذتَ بشيمة النُّبلاءِ
من كل ماضي العزم يُهْوى بالأسى … عن هضبةٍ من صبْرِه خَلْقاءِ(٦)ج

والشاعر هنا يشيد بصبر الفقيه، واحتسابه للأجر وذلك من شيم الأنبياء المعروفين بأولي العزم

(١) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٢٧.
(٢) **المصدر السابق**، ص٢٦٣.
(٣) **المصدر السابق**، ص١٠٩.
(٤) **سورة النحل**، الآية: ١٢٧.
(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٧٤.
(٦) خلقاء: ملساء، **اللسان**، مادة (خلق).

في قوله تعالى: ﴿فَاصْبِرْ كَمَا صَبَرَ أُوْلُوا الْعَزْمِ مِنَ الرُّسُلِ﴾(١).

وقد يلجأ الشاعر إلى عدم التصريح باللفظ القرآني (الصبر الجميل) نصاً، ولكن بالإشارة السريعة التي تنطوي على قصة طويلة لأعلام الصابرين من الأنبياء المقتدى بهم في كل حين، فيكون ذلك أبلغ في الدلالة من الاقتباس المباشر، كقوله في بعض نكباته(٢):

وحسبي إذا ما أوجعتني كريـةٌ بمـوزن يعقوب، ومنقـذ يونس

والبيت يشير إلى قوله تعالى على لسان يعقوب –عليه السلام-: ﴿إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ﴾(٣)، وقوله –سبحانه- عن يونس عليه السلام: ﴿وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِباً فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَن لَّا إِلَهَ إِلَّا أَنتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ الظَّالِمِينَ، فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ وَكَذَلِكَ نُنجِي الْمُؤْمِنِينَ﴾(٤).

**الموت، القبور:** حينما امتد العمر بابن خفاجة، ورأى يد المنون تخترم أصحابه وأترابه على اختلاف أعمارهم ورتبهم؛ أحسَّ بأنه لا محالة حيث صار القوم صائر، فتنغص عيشه، وطالت به الفكرة في سبيل الوصول إلى العبرة، فكثر في شعره ذكر الموت وحتمية وقوعه، والقبر وما يكون بعده، فاتجه إلى ألفاظ القرآن الكريم، يرصع بها أبياته الرثائية والاعتبارية فهي خير ما يتسع لعاطفته الشجية، وروحه المستسلمة.

يقول في رثاء صديقه الوزير محمد بن ربيعة، المتقدم ذكره(٥):

يا أيها النائي، ولستَ بمسمع سَكَنَ القبور وبيننا أسدادُ

في موطن سكنته جُرهمُ قبله وتحولت إرمٌ إليه وعادُ

أممٌ يَغُصُّ بها الفضاء طوتهم كفُّ الردى طيَّ الرداء فبادوا

والبيت الأول فيه اقتباس من قوله تعالى: ﴿وَمَا يَسْتَوِي الْأَحْيَاء وَلَا الْأَمْوَاتُ إِنَّ اللَّهَ يُسْمِعُ مَن يَشَاءُ وَمَا أَنتَ بِمُسْمِعٍ مَّن فِي الْقُبُورِ﴾(٦) وقد أبدل الشاعر لفظ (سَكَنَ) بـ(من في) كما هي في الآية، وذلك لرفع قدر المرثي؛ لأن اللفظ الأول (سكن) يوحي بالسكن والطمأنينة، بينما الآية نعي على الكفار الذين ماتت قلوبهم، فهم لا يسمعون الهدى كالموتى في قبورهم لا يسمعون شيئاً.

(١) سورة الأحقاف، الآية: ٣٥.

(٢) ابن خفاجة، الديوان، ص١٨٣.

(٣) سورة يوسف، الآية: ٨٦.

(٤) سورة الأنبياء، الآية: ٨٧-٨٨.

(٥) ابن خفاجة، الديوان، ص٢٣٢، ٢٣٣.

(٦) سورة فاطر، الآية: ٢٢.

كما أن البيت الثاني يؤكد حقيقة الفناء الذي سيلحق كل الأحياء، ويسلك لذلك سبيل التمثيل بالأمم التي أصبحت رمزاً للعظمة والقوة بمجرد سماع أسمائها؛ لأن القرآن الكريم هو الذي أكسبها هذه الصفة، يقول -سبحانه وتعالى-: ﴿**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ، إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ، الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ**﴾(١)، ويقول: ﴿**وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَاداً الْأُولَى**﴾(٢) فجعل إهلاك عاد، من دلائل قدرته -سبحانه- وشمول إحاطته.

ومن قوله في الاعتبار بخلق الإنسان وعوْده على بدْء(٣):

كفى حكمةً لله أنك صائرٌ ... تراباً كما سوّاك قبل فعدلك
وليس بخافٍ كيف كونُك ثانياً ... وها أنت راءٍ كيف كوّن أولك

فهو هنا لا يقصد مجرد الإخبار عن خلق الإنسان، ومادة ذلك الخلق، ولكنه يقصد زجر الإنسان الذي يهيم في شعاب الغواية والكبْر، متغافلاً عن أصله الترابي المهين، الذي خُلق منه وسيعود إليه نسياً منسيا، ولا يجد الشاعر مثل ألفاظ القرآن الكريم، يشعل منها مصابيح معانيه وأفكاره، كقوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الْإِنسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ، الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ**﴾(٤)، وقوله: ﴿**وَهُوَ خَلَقَكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ**﴾(٥) أو قوله سبحانه وتعالى: ﴿**مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى**﴾(٦).

وفي رثاء جملة من أصحابه وإخوانه يقول ابن خفاجه(٧):

فيا لهم من ركْبِ صَحْبٍ تتابعوا ... فُرادى وهم مُذْ الغصونِ شبابُ
دعا بهم داعي الردى فكأنما ... تبارت بهم خيلٌ هناك عرابُ
وهل مهجةُ الإنسانِ إلا طريدةٌ ... تحوم عليها للحمام عقابُ
تخب بها في كل يومٍ وليلةٍ ... مطايا إلى دار البلى وركابُ
وأنّا خضعنا للمقادير عَنْوةً ... كما خضعت تحت السيوفِ رقابُ
فلا سعيَ إلا أن يكونَ لأجلٍ ... ولا ذخرَ إلا أن يكونَ ثوابُ

---

(١) سورة الفجر، الآية: ٦-٨.

(٢) سورة النجم، الآية: ٥٠.

(٣) ابن خفاجة، الديوان، ص٢١٥.

(٤) سورة الانفطار، الآية: ٦-٧.

(٥) سورة فصلت، الآية: ٢١.

(٦) سورة طه، الآية: ٥٥.

(٧) ابن خفاجة، الديوان، ص٢١٧، ٢١٨.

والأبيات تستوحي، وتستلهم معاني الموت وسطوته التي لا تنازع من جملة من الآيات القرآنية المبثوثة في ثنايا القرآن الكريم، مع تغيير الألفاظ القرآنية بأخرى من وحيها، فداعي الموت الذي ينادي النفوس فتلبي على عجل، هي لفظة الأجل في قوله تعالى: ﴿**فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ**﴾(١) وروح الإنسان التي تعيش في تربص دائم لوقوع الفناء، الذي سيقتنصها، ولو بعد حين، صدى لقوله تعالى: ﴿**أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكْكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُشَيَّدَةٍ**﴾(٢).

وهذا الزحف المستمر ليلاً ونهاراً نحو دار البلى (القبر) منهياً رحلة العمر القصيرة ظلالٌ لقوله تعالى: ﴿**وَمَا يُعَمَّرُ مِنْ مُعَمَّرٍ وَلَا يُنْقَصُ مِنْ عُمُرِهِ إِلَّا فِي كِتَابٍ**﴾(٣).

وما دامت هذه النهاية حتمية، وقدر الله مقدور نافذ، والحساب قادم، فالكسب الحقيقي، والسعي المثمر في هذه الحياة، هو ما يجلب ثواب الله ونعيمه في الدار الآخرة: ﴿**وَمَنْ أَرَادَ الْآخِرَةَ وَسَعَى لَهَا سَعْيَهَا وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَئِكَ كَانَ سَعْيُهُمْ مَشْكُوراً**﴾(٤).

وفي مجال الزهد والمحاسبة والتضرع يقول(٥):

| | |
|---|---|
| ألا قَصْرُ كُلِّ بقاءٍ ذهابْ | وعمرانُ كلِّ حياةٍ خرابْ |
| وكلٌّ مدينٌ بما كان دانْ | فثَمَّ الجزاءُ، وثَمَّ الحسابْ |
| ولا خطةٌ غير إحدى اثنتين | إما نعيمٌ وإما عذابْ |
| فرحماك يا من عليه الحساب | وزلفاك يا من إليه المآبْ |

والأبيات تضع الحياة الدنيا الزائلة ﴿**كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ**﴾(٦) موضعها الصحيح، وتقومها على أساس النتيجة الأخروية وذلك بثنائية تلازم العمل والجزاء، التي تؤكد عليها الآيات القرآنية، فقول الشاعر: (وكل مدين بما كان دان) مستوحى من قوله تعالى: ﴿**فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْراً يَرَهُ، وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرّاً يَرَهُ**﴾(٧) وقوله: ﴿**وَلَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى**﴾(٨).

وبعد هذه المساءلة الدقيقة عن كل كبيرة وصغيرة فالجزاء من جنس العمل، إما نعيم وهو رمز

(١) سورة الأعراف، الآية: ٣٤.

(٢) سورة النساء، الآية: ٧٨.

(٣) سورة فاطر، الآية: ١١.

(٤) سورة النساء، الآية: ١٩.

(٥) ابن خفاجة، الديوان، ص ٢٣١.

(٦) سورة القصص، الآية: ٨٨.

(٧) سورة الزلزلة، الآية: ٧-٨.

(٨) سورة الإسراء، الآية: ١٥.

للجنة، وإما عذاب فهو رمز لنار جهنم. ﴿**فَرِيقٌ فِي الْجَنَّةِ وَفَرِيقٌ فِي السَّعِيرِ**﴾[١].

ولعلنا ندرك ما يشي به النص من الخوف الذي كان يملك على ابن خفاجة جوانحه، وهو يعيش ذلك المشهد الرهيب، فيلجأ إلى الله طالباً رحمته، مستخدماً الألفاظ القرآنية، مآب و (زلفى) مضافة إلى كاف المخاطب، وهو الله -عز وجل- ليُشعر نفسه بالأمن لأنه آوى إلى الله، فقبل توبته ومآبه، وفي السياق القرآني ذاته الذي قبل الله به دعاء داود -عليه السلام- وقبل توبته وهو قوله سبحانه: ﴿**فَغَفَرْنَا لَهُ ذَلِكَ وَإِنَّ لَهُ عِنْدَنَا لَزُلْفَى وَحُسْنَ مَآبٍ**﴾[٢].

__عسعس__[٣]: وفي موضوع الزهد والخوف المتقدم، يقول ابن خفاجة[٤].

أحِنُّ إذا ما عسعسَ الليلُ حَنَّةً ... تُذيبُ الحوايا أو تَقُضُّ التراقيا

وقد وفق الشاعر في توظيف اللفظ القرآني (عسعس) لإشاعة جو السكون وانعدام حركة الناس. وتخييم الظلام تدريجياً، حتى يعم الأرض وذلك من خلال دقة الوضع اللغوي للفظ المذكور، واتساقه مع المعنى، فتكرار كلٍ من حرف العين والسين مرتين يشير إلى حركة الليل الزاحف، وامتداد ظلامه شيئاً فشيئاً، مع الهدوء والسكون الذي يشيعه حرف السين الهامس. وقد أقسم الله سبحانه وتعالى بالليل في حالته المهيبة تلك، بقوله: ﴿**وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ، وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ**﴾[٥].

__الأيدي:__ وهي من الألفاظ القرآنية التي استخدمها ابن خفاجة في شعره، مفيداً من معانيها المجازية المتنوعة التي اشتملت عليها الآيات الكريمة، كقوله يمدح الوزير طاهر[٦] بن عامر[٧]:

يتحمّلُ العبءَ الثقيلَ بمنكبٍ ... أيْدٍ، ولم يَشْدُدْ لهُ من مِئْزَرِ

والأيدي هنا بمعنى القوة، وقد جعلها الشاعر وصفاً لمنكب، الذي هو في الأصل مناط القوة والتحمل في الإنسان، فجعل من الممدوح بهذا الوصف المجلي للمعنى، مثالاً لتحمل الأعباء الجسام والمسؤوليات الثقيلة كما أومأت لفظة (أيد) إلى أن الوزير قد تعود ذلك الأمر منذ زمن بعيد، فمهدت بذلك لبقية الشطر الثاني (ولم يشدد له من مئزر) واللفظة المذكورة اقتبست من قوله تعالى: ﴿**وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ**[٨] **وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ**﴾ [٩] وقوله: ﴿**وَاذْكُرْ عِبَادَنَا إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ أُولِي**

(١) سورة الشورى، الآية: ٧.
(٢) سورة ص، الآية: ٢٥.
(٣) عسعس: أقبل ظلامه. **اللسان**، مادة (عسس).
(٤) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١٩٩.
(٥) سورة التكوير، الآية: ١٧.
(٦) لم أعثر له على ترجمة في المصادر الأندلسية التي رجعت إليها.
(٧) ابن خفاجة، **الديوان**، ص ٥١.
(٨) قال ابن عباس ومجاهد وقتادة: أي بقوة، انظر ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج٢، ص٣٨٦.
(٩) سورة الذاريات، الآية: ٤٧.

الْأَيْدِي وَالْأَبْصَارِ﴾[١].

ويمدح أبا الحسن[٢] بن رحيم بقوله[٣]:

وَقَنَّعَ وجهَ الأفقِ مُزنٌ كأنّه أيادي رَحيمٍ أو هضاب ثَبيرِ

ومنها -أيضاً- في رهط الممدوح المتقدم[٤]:

ترى المزن ثجاجاً بهم متهللاً سماحةُ أيدٍ، وابتسام ثغورِ

ومن قصيدة أخرى في الممدوح ذاته[٥]:

يا أبا بكرٍ كم يدٍ لك بكرٍ سامت الشُّكرَ أن يَفُضّ ختامه

ويمدح أبا العلاء[٦] بن زهر بقوله[٧]:

يَمُدُّ بِغُرِّ الأيادي يداً تصاحب فيها الندى والقلم

والأيدي في هذه الأبيات تعني العطاء أو النعمة والفضل، ومن هنا حَسُنَ تشبيهها بالمزن مبالغة في الإسباغ والاتساع، ولا يخفى دور لفظة (أيادي) في البيت الأول في تعميق المعنى وإشراقه، عن طريق التشبيه المقلوب. أما البيت الثالث، فعلى الرغم من المعنى الجنسي الذي قد يُشتم منه، فإن لفظة اليد جاءت في موقع متمكن، شكل القوة الضاغطة لحصول الاستجابة (سامت)، فالعطاء المتفرد (اليد البكر) أوجب فضّ ختام الشكر، والإعلان به.ولفظ الأيدي بالمفرد والجمع جاء في الآيات: ﴿وَاذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُودَ ذَا الْأَيْدِ إِنَّهُ أَوَّابٌ﴾[٨]، ﴿قُلْ إِنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾[٩].

<u>تظمأ، تضْحى:</u> وهما من الألفاظ القرآنية التي وردت متجاورة لتكسب المعنى بعداً تكاملياً، فالظمأ في الغالب ناتج عن الحرور وقد اقتبسهما ابن خفاجة، ولكن بصيغة اسم الفاعل، لتناسب حالته المنكوبة، وإحسان أبي العلاء بن زهر إليه في مصابه يقول[١٠]:

(١) سورة ص، الآية: ٤٥.
(٢) سبقت ترجمته.
(٣) ابن خفاجة، الديوان، ص١٨١.
(٤) المصدر السابق، ص١٨٢.
(٥) سامه: كلّفه وألزمه، اللسان، مادة (سوم).
(٦) سبقت ترجمته.
(٧) ابن خفاجة، الديوان، ص٤٥.
(٨) سورة ص، الآية: ٣٨.
(٩) سورة آل عمران، الآية: ٧٣.
(١٠) ابن خفاجة، الديوان، ص٢٠٠.

فما استسيغُ الماء يَعْـذُبُ ظامئـاً ... ولا استطيبُ الظـلَّ يَبْـرُدُ ضـاحيا

ولولا أمـانٍ عللتنـي علـى النّـوى ... بلقيا ابـن زهـر مـا عرفـتُ الأمانيـا

إلى قوله:

مكارم يُستـضحَى بهـا مـن مُلمـةٍ ... تنـوب، ويُستـسقى الغمـامُ غواديـا

وقد عبر عن تنغص عيشه، ومجافاته للسعادة بفقده الالتذاذ بالماء العذب وقت الظمأ، وبالظـل وقت الحرور، وهاتان النعمتان أمتن الله بهما على آدم -عليه السلام- في الجنة حيث قال: ﴿**وأنّك لا تَظْمأُ فيها ولا تَضْحَى**[١]﴾[٢]. أما في البيت الثالث، فاستخدم الفعل (يُستضحى) اسـتخداماً مجازيـاً بصيغة المبني للمجهول مع زيادة بعض الحروف، للسمو بالممدوح، ومكارمـه المتواصـلة التـي عمت، وتجسمت سقفاً يفيء الناس إليه، فيقيهم حر المصائب والنوازل.

وفي عتابه لبعض إخوانه، بسبب إبطائه في قضاء بعض حوائجه، يقول ابن خفاجة[٣]:

وما كنتُ أخـشى أن أرانـي ضـاحياً ... وأثلُـكَ مطلـولُ الفـروع رطيـبُ[٤]

وقد جلّى الشاعر تقصير صاحبه، الذي استحق به العتاب، من خلال إشـعاع اللفـظ القرآنـي (ضاحياً) الذي أوحى بجو صحرواي، يقف الشاعر فيه منتظراً، تحت أشعة الشمس الحارقـة بينمـا يتفيأ من يملك قضاء تلك الحاجة –ويتغافل عن ذلك- ظل الأثل الرطيب بماء الندى.

<u>**السرّاء والضرّاء**:</u> وهذان اللفظان القرآنيان –أيضاً- من الألفاظ التي ترد في آيات القرآن متجاورة، ومتعاطفة، ولكن بعلاقة الضدية، للإحاطة بالمعنى من أطرافه عن طريق النفـي والإثبـات. وقـد استدعى ابن خفاجة اللفظان المذكوران في رثائه لأم الفقيه القاضي أبي أمية –المتقدم ذكره- مـشيداً بحكمته وحسن صبْره، فيقول[٥]:

كـشفت لـه الأيـامُ عـن أسـرارها ... فـرأى جلـيَّ عواقـب الأشـياء

لم يثن فـي الـسراء مـن تيـه بهـا ... أعطافـه فيخـور فـي الـضرّاء

مـا ارتـاب أنْ سـروره لكآبـة ... يومـاً وأن بقـاءه لفنـاء

فالقاضي قد خَبرَ الدنيا وتقلباتها بين الخير والشر، وأن لا سرور فيها إلا ويعقبه كدر، فلم يطلق

(١) تضحى: تبرز للشمس فيصيبك حرها، انظر ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج٣، ص٢٦٨.

(٢) **سورة طه**، الآية: ١١٩.

(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٧٢.

(٤) الأثل: شجر يشبه الطرفاء، أصوله غليظة، ومنه اتُخذ منبر رسول الله –عليه السلام-، **اللسان**، مادة (أثـل). مطلـول: أصابه الطلّ، وهو المطر الخفيف أو الندى. **اللسان**، مادة (طلل).

(٥) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٧٤.

لنفسه العنان لهواً وكبراً وغفلة حتى تفاجئه المصائب؛ فتخرجه عن صوابه، وقد أخرج الشاعر هذا المعنى بثوب جميل من خلال قوله (لم يثنِ أعطافه) أخذاً من قوله تعالى: ﴿**ثَانِيَ عِطْفِهِ**[1] **لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ**﴾[2] إضافة إلى اقتباسه اللفظتين المتضادتين (السرّاء والضرّاء) من قوله تعالى: ﴿**الَّذِينَ يُنفِقُونَ فِي السَّرَّاء وَالضَّرَّاء وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ**﴾[3]، وقوله سبحانه ﴿**وَّقَالُواْ قَدْ مَسَّ آبَاءنَا الضَّرَّاء وَالسَّرَّاء**﴾[4] زيادة في إيضاح المفارقة بين الحالتين.

__الذِّلَّةُ:__ وقد جاءت هذه اللفظة ضمن سياقها القرآني، مقترنة بالرحمة، والصفح، في مدح ابن خفاجة للوزير أبي الحسن بن رحيم حين قال[5]:

وتصفح لا عن ذلة صفح رحمة فترسلُ دون الذنب ستر غفورِ

ومن قصيدة أخرى قال فيه[6]:

ويحلُمُ لا عن ذلة، ولربما سطا أسدٌ منه وأطرق أسودُ

فصفح هذا الوزير، ورحمته بالناس، مع القدرة على البطش يجسد مفهوم شيم العظمة كالحلم والتواضع وخفض الجناح، كما قال تعالى في صفة القوم الذين يحبهم ويحبونه: ﴿**أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ**﴾[7] وقوله -سبحانه- في شأن الوالدين: ﴿**وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ**﴾[8].

__سِنَةٌ:__ والسِّنَةُ هي النعاس[9]، وقد وردت في قوله تعالى عن ذاته العلية ﴿**لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ**﴾[10] وهي لفظة ذات جرس تومىء بالهدوء واللطافة. يقول ابن خفاجة في بعض مجالس

ومُلْتَمِحةٌ[11] طَرْفَ العين من سِنَةِ الكرى لرجع خريرٍ أو لشجوِ هديرِ

(١) ثاني عطفه: معرض عن الحق استكباراً. انظر تفسير القرآن العظيم، ج٣، الآية: ٩٥.

(٢) سورة الحج، الآية: ٩.

(٣) سورة آل عمران، الآية: ١٣٤.

(٤) سورة الأعراف، الآية: ٩٥.

(٥) ابن خفاجة، الديوان، ص١٨٢.

(٦) المصدر السابق، ص١٩٦.

(٧) سورة المائدة، الآية: ٥٤.

(٨) سورة الإسراء، الآية: ٢٤.

(٩) لسان العرب، مادة (وسن).

(١٠) سورة البقرة، الآية: ٢٥٥.

(١١) ابن خفاجة، الديوان، ص١٨١.

وقد أشرقت لفظة (سِنَة) بإضافتها إلى الكرى (أول النوم) في إيضاح حرص الشاعر على انتهاب اللذة بمرأى المياه، وسماع موسيقا أصواتها المتماوجة بين الخرير والهدير، فهو يدفع ويقاوم أي شيء مهما كان عارضاً أو ضعيفاً (كسنة الكرى) يشغله عن ذلك.

ويقول متغزلاً[١]:

ولئن راودتُ من سِنَةٍ ... لِبِما أرتاذ من حُلُمِ

وخيالٍ لو سرى لكَ بِما ... بصدر الصبِّ من ضرمِ

فهو يستجلب النعاس، بمراودة السِّنَةِ، لعله يظفر بخيال الحبيب في حالة تشبه أحلام اليقظة. وهو يذكرنا بقول قيس بن ذريح، (مجنون لبنى) [٢]:

وإني لأستغشي ومابي نعسةٌ ... لعلّ خيالاً منكِ يلقى خياليا

**ترقى في السماء، بسطة:** وظّف ابن خفاجة هذه الألفاظ القرآنية مفيداً من امتدادها التاريخي، وإشعاعها الفكري والشعوري، وذلك عندما قال يفتخر بنفسه على منافسيه[٣].

طُلْتَ السِّماك[٤] فهل سمعتَ بحيلةٍ ... ترقى بها نحو السِّماك وتصعدُ؟!

أنى تُطاولني ودوني بَسطَةٌ[٥] ... جِدٌ[٦] يساعدني وجَدٌّ[٧] يَسْعَدُ!

وقد سلك في فخره سبيل التحدي والتعجيز لمنافسه الذي وضعه في صورة العاجز عن المطاولة، وكيف يطاول من بلغ مجده السماء، وأوتي همةً وحظاً عظيماً؟!

والبيت الأول مأخوذ من قوله تعالى، مخاطباً نبيه –عليه الصلاة والسلام- عندما حزنه إعراض المشركين عن الإسلام: **﴿وَإِن كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ فَإِنِ اسْتَطَعْتَ أَن تَبْتَغِيَ نَفَقاً فِي الأَرْضِ أَوْ سُلَّماً فِي السَّمَاء فَتَأْتِيَهُم بِآيَةٍ﴾**[٨].

وفي البيت الثاني، وردت لفظة (بسطة) في قوله تعالى عن بني إسرائيل: **﴿وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ اللّهَ قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكاً قَالُوَاْ أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً**

(١) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١٠٧.

(٢) انظر: قيس بن ذريح، **الديوان**، تحقيق عفيف حاطوم، ط دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م، ص١٦٤.

(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١٤٦.

(٤) السماك: السماء، أو النجوم، **اللسان**، مادة (سمك).

(٥) البسطة: السعة والامتداد. **اللسان**، مادة (بسط).

(٦) الجِدّ: الاجتهاد. **اللسان**، مادة (جدد)

(٧) الجَدّ: الحظ والغنى، أو والد الأب. **اللسان**، مادة (جدد).

(٨) **سورة الأنعام**، الآية: ٣٥.

مِّنَ الْمَالِ قَالَ إِنَّ اللّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ﴾[١] ولا يخفى دور اللفظة القرآنية (بسطة) في تكثيف المعنى، وطي مراحل قصة طويلة، ارتبطت بها؛ فاكتسبت مع تداولها في الشعر دلالة رمزية توحي إلى الذهن بجزئيات كثيرة.

**أحوى:** ورد هذا اللفظ القرآني في قوله تعالى: ﴿**وَالَّذِي أَخْرَجَ الْمَرْعَى، فَجَعَلَهُ غُثَاء أَحْوَى**[٢]﴾[٣] وقد أخذه ابن خفاجة، بسياقه الوصفي ذاته فقال[٤]:

ومسْحَبِ ذيلٍ للسَّحاب بذي الغضا		بَرُودِ رُضاب الماء أحوى لَمى المرعى

وقد غير في مواقع الألفاظ في التركيب القرآني بالتقديم والتأخير، ربما لأنه خرج عن التعميم في الآية القرآنية (جميع مراعي الأرض) إلى التخصيص بمرعى ذي الغضا. مع بقاء الدلالة اللونية وهي الحوة، التي أجزم بحضورها في ذهن الشاعر عند الوصف.

وفي بعض أبياته الأخرى، جمع بين لفظ أحوى، وهو وصف للشفة الجميلة في الإنسان (الحمراء المائلة إلى السواد) وأحور وهو اتساع العين مع سواد الحدقة[٥]، فقال[٦]:

ولقد جريتُ مع الصِّبا جَرْيَ الصِّبا		وشَرِبتُها مِن كفِّ أحوى أحوَرِ

ويقول أيضاً[٧]:

ألا مُبلِّغٌ عني تحيةَ وامقٍ		لأحورَ أحوى المقلتين ربيبِ

وهو يرتقي بجمال الوصف، وكماله إلى بعض أوصاف نساء الجنة (الحور) وذلك عن طريق حذف الموصوف وإقامة الصفة مكانه، مما يؤدي إلى شيء من الإيهام يوسع التصور والتأويل، ويبعد التعبير عن التقريرية. ومن اللافت للنظر أن الشاعر في البيت الثاني أضاف المقلتين إلى الحوة، وليس إلى الحَوَر كما هو متبع وربما للمحافظة على استقامة وزن البيت.

**جنَّة بربْوَة[٨]:** وقد ورد هذا التركيب اللغوي في قوله تعالى -ثناءً على المنفقين في سبيل الله-: ﴿**وَمَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمُ ابْتِغَاء مَرْضَاتِ اللّهِ وَتَثْبِيتاً مِّنْ أَنفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا**

(١) **سورة البقرة**، الآية: ٢٤٧.

(٢) الأحوى: النبات الضارب إلى السواد لشدة خضرته. **اللسان**، مادة (حوا).

(٣) **سورة الأعلى**، الآية: ٥.

(٤) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٩.

(٥) انظر **لسان العرب**، مادتي (حوا)، (حور).

(٦) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٩.

(٧) **المصدر السابق**، ص٢٨٨.

(٨) الربوة: ما ارتفع من الأرض. **اللسان**، مادة (ربا).

**وَابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِن لَّمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾**[١].

فالقرآن في ضربه للمثل يوضح المحتوى عن طريق تشبيه المعنوي بالمحسوس، فدوام أجر المنفقين في سبيل الله يُشبّه بجنة تتسنم ذروة ربوة عالية، عطاؤها ثَرٌ لا يتوقف، وخيرها لا ينقطع.

وقد تناول ابن خفاجة هذا المعنى، مفيداً من إيحاءات اللفظ القرآني كبروز الجنة، وجمال هيئتها وطيب رائحتها في مدح من أسماه بأبي حسن[٢]:

أبا حسنٍ كم منّةٍ لكَ حُرّةٍ ... كما سحّ صوبُ العارضِ المتراكمِ

فما روضةٌ غنّاءُ في رأسِ ربوةٍ ... تُعَلُّ بمنهلٍ من المُزنِ ساجمِ

بأحسنَ مرأى من خِلالكَ لناظرٍ ... وأعطرَ نشراً من ثناكَ لناسمِ

وقد استغل الشاعر اللفظ القرآني (ربوة) في بناء علاقات تركيبية جديدة تبنى على نسق عبارات قرآنية مناظرة لها، فقوله (روضة غناء) هي مناظرة للفظة (جنّة) المذكورة في الآية المتقدمة ويتصرف الشاعر أحياناً، بأكثر من الإتيان باللفظ المناظر، فيصرف اللفظ القرآني نفسه عن دلالته الأصلية إلى دلالة مجازية عن طريق سياقات شعرية خاصة كما في قوله مجيباً لصديق له، عن شعر بعث به إليه[٣]:

وحُلّةٍ من طرازِ النُّظم رائقةٍ ... هززتُ بآدابها أعطافَ آمالي

في ملتقى ربوةٍ للفضلِ مشرفةٍ ... ومُنتحى عارضٍ للطّبعِ هطّالِ

**<u>مكان سحيق، فج عميق، الشُّقّة</u>**[٤]: وهذه الألفاظ والتراكيب القرآنية تأتي ضمن دائرة السفر والاغتراب وعنت الرحيل..... الخ. يقول تعالى: **﴿وَمَن يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَاءِ فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ﴾**[٥] ويقول سبحانه: **﴿وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾**[٦]، وقد أدرج ابن خفاجة هذه الألفاظ القرآنية ضمن أبياته التي استدعى بها صديقه محمد بن عائشة[٧]؛ للأنس به، والراحة معه[٨]:

---

(١) **سورة البقرة**، الآية: ٢٦٥.

(٢) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٦١.

(٣) **المصدر السابق**، ص٢٥٦.

(٤) الشُّقّة: السفر البعيد مع المشقة. **اللسان**، مادة (شقق).

(٥) **سورة الحج**، الآية: ٣١.

(٦) **السورة السابقة**، الآية: ٢٦.

(٧) هو أبو عبدالله، محمد بن عائشة، كاتب المرابطين زمن أمير المسلمين، علي بن يوسف بن تاشفين، أديب شاعر من بلنسية، انظر ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج٢، ص٣١٤؛ الفتح بن خاقان، **مطمح الأنفس**، ص٣٤٥.

(٨) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٢، ٤٣.

إن النجـــــــاة بعيـــــــدةٌ فاســـلك بنـــا قـــصد الطريـــق
فلمثلهــــا مـــن شُـــقَّة أعـــددت مثلـــك مـــن رفيـــق
وارغـــب بنفـــسك عـــن مكـــا ن قـــد نُبِـــذْت بـــه ســـحيق
واركـــب بـــي اللفـــظ الجليـــل وســـرْ إلـــى المعنـــى الـــدقيق
وامـــسخْ قـــذى طرفـــي بـــه يمتـــد فـــي فـــج عميـــق

وقد فجّر الشاعر أقصى ما تحمله تلك الألفاظ، من دلالات لغوية وإشارات دينيـة، وتاريخيـة ترتبط بأحداث قرآنية معروفة، وذلك من خلال النسق الذي وضـعها فيـه، وروي القـاف الـشديد والمقلقل، فاعتذار الصديق ببعد المسافة، باعث على القلق؛ لأنه ليس من خلق الأصفياء بل هو خلق المنافقين، ﴿**ولَـكِن بَعُدَتْ عَلَيْهِمُ الشُّقَّةُ**﴾[1] ولا يخفى الأثر النفسي في لفظة (الشّقّة) مـن محاولـة الهروب والتعذر عن تجشم تلك المسافة وذلك ما أوحى بـه حرفـا (الـشين والقـاف) المـشددان المتواليان، فنحس الكلمة ملتصقة بسقف الحلق لا تريد الخروج والانطلاق.

كما بينت لفظة (سحيق) -بجرسها الحاد- البعد المكاني والنفسي، الموحي بالاغتراب والهجـر والذي لا يقبله الشاعر من صديقه، بل يندبه، ليفتح له فجاج الفكر العميقة، بمعانيه الرقيقة.

**حديث يُفترى:** يقول ابن خفاجة في مدح أبي الحسن بن رحيم[2]:

وإليكهـــا، فاهنـــأ بهـــا مـــن مِنْحَـــة أهـــديتها روضـــاً إليـــك مُنَـــوَّرا
وسواي يكذب فـــي ســـواها مِدْحَـــةً فارغب بنفـسك عـن حـديث يُفتـرى

والشاعر يريد أن يؤكد صدق مدحه، وأنه ليس من المتملقين المتكلفين، فاقتبس التركيب القرآنـي (حديث يفترى) وبدلالته القرآنية ذاتها، التي تثبت صدق قصص الأنبياء، وما فيها من العبر، وبُعدها عن كل افتراء أو اختلاف، كما يحصل في غيرها من القصص والأحاديث. يقول تعالى: ﴿**لَقَدْ كَـانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُوْلِي الأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثاً يُفْتَرَى وَلَـكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُـلَّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ**﴾[3].

**التيمم:** وهذه اللفظة نقلها القرآن الكريم من دلالتها اللغوية، إلى دلالة اصطلاحية دينيـة (الطهـور بالتراب لمن فقد الماء)[4] ثم اكتسبت بعداً رمزياً من خلال استعمال الشعراء لها في حـالات الفقـد

(١) **سورة التوبة**، الآية: ٤٢.

(٢) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٥٨.

(٣) **سورة يوسف**، الآية: ١١١.

(٤) انظر سيد سابق، **فقه السنة**، ج١، ص٧٢، طبعة مكتبة الخدمات الحديثة، جدة، سنة ١٩٠٣م.

والاستبدال. يقول ابن خفاجة[١]:

وقبّلتُ رسم الدار حبّاً لأهلها ... ومن لم يجد إلا صعيداً تيمما

فالمتلقي عند سماعة لفظة التيمم، ولفظة الصعيد، بهذا السياق المجازي، تثور في نفسه معاني الشوق وتتداعى معاني الوفاء الملزم للوقوف برسم الدار، واستذكار حالة التبدل الحاصل في الديار بفقد أهلها، كحالة من فقد الماء، فاكتفى بالتيمم ليؤدي واجب الصلاة كما في قوله تعالى: ﴿**وَإِن كُنتُم مَّرْضَى أَوْ عَلَى سَفَرٍ أَوْ جَاء أَحَدٌ مَّنكُم مِّنَ الْغَائِطِ أَوْ لاَمَسْتُمُ النِّسَاء فَلَمْ تَجِدُواْ مَاء فَتَيَمَّمُواْ صَعِيداً طَيِّباً**﴾[٢].

**<u>القبس، القسطاس:</u>** يقول ابن خفاجة في مدح القاضي أبي أمية[٣]:

ونسْري وقد قرّ ليلُ السُّرى ... فنقْبِسُ من نار ذاك الفهمْ

فهضبةُ حلْم إذا ما احتبى ... وقسطاسُ[٤] عدل إذا ما حكَمْ

والقَبْس، لفظ اختصته العرب بالنار الحقيقية، ولكن الشاعر استخدمه على سبيل المجاز ليجعل الممدوح يشتعل ذكاءً وعلماً يبدد الجهل الحالك، وقد ورد لفظ القبس في قوله تعالى: ﴿**إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَاراً سَآتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَّعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ**﴾[٥].

أما لفظ القسطاس في البيت الثاني فهي من قوله تعالى :﴿**وَأَوْفُوا الْكَيْلَ إِذا كِلْتُمْ وَزِنُواْ بِالقِسْطَاسِ الْمُسْتَقِيمِ**﴾[٦] ولعل في حذف الموصوف وإقامة الصفة مكانه (قسطاس) توسيعاً للدلالة، فتجسد العدل نفسه في شخص القاضي، ليس بكونه عادلاً في حكمه فحسب.

**<u>عشية أو ضحاها:</u>** في حديثة عن سرعة زوال العيشة الرغيدة التي تمتع بها ابن خفاجة في ماضي أيامه، وتحسره على ذلك، يقتبس من تراكيب القرآن الكريم، ما يعبر بدقة عن ذلك المعنى، حيث تختصر الدنيا -على سعتها- بجزء من يوم أو جزء من ليلة وكأنه يستحضر مشهد الذاهلين من حلول القيامة بهم : ﴿**كَأَنَّهُمْ يَوْمَ يَرَوْنَهَا لَمْ يَلْبَثُوا إِلَّا عَشِيَّةً أَوْ ضُحَاهَا**﴾ [٧] يقول[٨]:

---

(١)ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٣٧.

(٢) **سورة المائدة**، الآية: ٥٦.

(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٤٥.

(٤) القسطاس: الميزان الذي لا عوج فيه، انظر ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج٣، ص٦٥. القبس: شعلة نار تؤخذ من معظم النار. **اللسان**، مادة (قبس).

(٥) **سورة النمل** ، الآية ٧.

(٦) **سورة الإسراء** الآية٣٥.

(٧) **سورة النازعات**، الآية: ٤٦.

(٨) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٣٦٥.

عيـشةٌ أقبلـت يُـشقي جناهـا وارفٌ ضـلُّها لذيـذٌ كراهـا
ثـم ولّـت كأنهـا لـم تكـدْ تلبـثُ إلا عـشيةً أو ضـحاها

**يُوبق:** يقول ابن خفاجة في معرض تقريعه لنفسه(١):

قُـل مـا تـشاء بمحفـل أو مَجْهـلٍ واخـزن لـسانك عـن مقـال يُوبـق

وهو يقتبس لفظة يوبق من قوله تعالى، عن السفن في البحر: ﴿**إن يَشأْ يُسكنِ الـريْحَ فـيَظْلَلْنَ رواكدَ على ظهْرِه.... أو يُوبِقْهُنَّ**(٢) **بما كسبُوا ويَعْفُ عن كثيرٍ**﴾(٣). وهذا اللفظ القرآني مشبع بالأثر النفسي السلبي (الهلاك)، ومن هنا استحضر به الشاعر صورة غرق السفن التي كان يتملاها في أعماق وعيه، وهو مسكون بالخوف من الغرق في لُجة اللسان المنطلق بلا قيد.

**غرابيب:** وهي لفظة قرآنية وردت بصيغة الجمع في قوله تعالى: ﴿**ومِنَ الْجِبَالِ جُـددٌ بِـيضٌ وَحُمْـرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ..**﴾(٤).

والغرابيب السود، هي الجبال الطوال شديدة السواد، (٥)وقد اقتبس ابن خفاجة هذه اللفظة لدلالتها اللونية المميزة؛ ليصف بها أديم المركب البحرية المطلية بالقار الأسود، فيقول(٦):

مـن كـلِّ غربيـبِ الأديـم لوانـه قَبـلَ النَّعيـبِ لعيـفَ منـه غُـراب

فوصف المراكب بأنها سوداء، لا يفي بغرض الشاعر الذي يلح في تعميق درجة سوادها إلى أقصى غاية، فلا يجد ما يشفي غُلته إلا لفظ غربيب المأخوذ من الغراب في سواده الذي لا تخالطه شبه، ومما ينبغي الإشارة إليه، أن هذا اللفظ القرآني، أستدعى في ذهن المتلقي النص الذي ورد فيه كاملاً، لأهميته البالغة في تعميق صفة السواد، فلو كانت الآية هكذا ﴿**ومِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْـرٌ**﴾ لكان الوصف عادياً مألوفاً ليس فيه ما يلفت النظر ويمتع السمع.

**جذوة نار:** وعلى طريقته في استجلاب الألفاظ القرآنية الموحية بالصورة المعبرة بقوة -كما في البيت المتقدم- يقول ابن خفاجة(٧):

ووجهٍ تخالُ الخالَ في صـحن خَـدِّه فُتاتـةَ مـسكٍ فـوق جـذوةِ نـارِ

(١) ابن خفاجة، **الديوان**، ص١٦٣.

(٢) يوبق: يُهلك. **اللسان**، مادة (وبَق).

(٣) **سورة الشورى**، الآية: ٣٤.

(٤) **سورة فاطر**، الآية: ٢٧.

(٥) انظر ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج٣، ص٨٨٠.

(٦) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٦٦.

(٧) **المصدر السابق**، ص١١٠.

وهذا التركيب يمتد في فج عميق من الإيحاءات والإيماءات؛ لارتباطه بقصة موسى علية السلام ﴿.....قالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾(١) والشاعر يجعل الخال الأسود قطعة مسك، والخد الأبيض جذوة نار، والجمال يظهر من تمايز الألوان وضديتها، ولكن لفظ الجذوة المشتعلة يشع دلالات حسية ومعنوية، أوسع من مجرد البياض واللمعان.

**<u>وفي أنفسكم</u>**: يقول ابن خفاجة في الزهد والاعتبار(٢):

غيري من يَعتَدُّ من أُنسه ... ما نال من ساقٍ ومن كأسه
وشأن مثلي أن يُرى خالياً ... بنفسه يبحثُ عن نفسه

وهو يشير إلى قوله تعالى: ﴿وَفِي الْأَرْضِ آيَاتٌ لِّلْمُوقِنِينَ * وَفِي أَنفُسِكُمْ أَفَلَا تُبْصِرُونَ﴾(٣) ولكن مع شي من إبدال المفرد (نفسه) بالجمع (أنفسكم)، واستخدام ضمير الغائب بدلاً من ضمير المخاطب.

**<u>وِزْر</u>**: وقد استعمل ابن خفاجة هذه اللفظة في معناها القرآني المباشر، الوارد في قوله تعالى: ﴿وَلاَ تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى ثُمَّ إِلَى رَبِّكُم مَّرْجِعُكُمْ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ﴾(٤) والوزر، هو الذنب الكبير(٥)، يقول ضمن سياق غزلي سادته العفة(٦):

وأغيد حلو اللمى أملد ... يُذكي على وجنته الجمْرْ
بِتُّ أناجيه ولا ريبةٌ ... تَعلَقُ بي فيه ولا وِزْرْ

ويعطف لفظة (وزر) على لفظة (ريبة) القرآنية -أيضاً- أفادت نفي كل ما يخطر ببال المتلقي من اجتراح الشاعر للإثم.

**<u>ظاهر وباطن</u>**: وقد وردت هاتان اللفظتان في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالْمُنَافِقَاتُ لِلَّذِينَ آمَنُوا انظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِن نُّورِكُمْ قِيلَ ارْجِعُوا وَرَاءكُمْ فَالْتَمِسُوا نُوراً فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَّهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِن قِبَلِهِ الْعَذَابُ﴾(٧).

---

(١) سورة القصص، الآية: ٢٩.
(٢) ابن خفاجة، الديوان، ص٦٢.
(٣) سورة الذاريات، الآية: ٢١.
(٤) سورة الإسراء الآية: ١٥.
(٥) انظر ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج٣، ص٤٧، ومن معانيها الحمل الثقيل، انظر: ابن منظور، اللسان: مادة (وزر).
(٦) ابن خفاجة، الديوان، ص١٥٦.
(٧) سورة الحديد، الآية: ١٣.

فالباطن والظاهر في منطوق الآية مقترنان بالرحمة للمؤمنين، والعذاب للكافرين، لكن ابن خفاجة في تناصه مع هذه الآية، يعمد إلى الانزياح في المعنى والدلالة، فيجعل محبوبته قرة عين لناظرها في صورتها الجسمية ومظهرها الخارجي، فهي كالماء رونقاً وصفاءً في بشرتها البيضاء، وكالخمر في لباسها المعصفر كالورس، وكلا الشرابين يروي ويُمتع ، ومع أن العلاقة في الآية ضدية تنافرية، إلا أنها علاقة تكامل وامتزاج بفعل خيال الشاعر. يقول[1]:

وبيضاءَ في صفراء تحملُ نفحةً تنفسَ عنها المَنْدلُ الرطبُ والجمرُ
ولا غروَ أن تَرْوى بها عينُ ناظرٍ وباطنُها ماءٌ وظاهرُها خَمْرُ

**الأعلام القرآنية:**

وردت في شعر ابن خفاجة بعض أعلام الأنبياء الذين ذكروا في القرآن الكريم، وارتبط ذكرهم بقصص حقيقية، وأحداث تاريخية غنية، ثم أصبحت أسماؤهم -في نفوس المبدعين والمتلقين- رموزاً بمجرد ذكرها تختصر المسافة القصصية، وتكثف في كلمة أو في بيت من الشعر ومن ذلك قوله، في مدح فتى حسن الصورة والصوت، ويتشفع له عند السلطان[2]:

ترى يُوسفاً في ثوبه حُسنَ صورةٍ وتسمعُ داوداً به مترنما
وها أنا إن تمرض بأرضك حاجةً فقد جئت ألقي منك عيس بن مريما

إن ذكر يوسف -عليه السلام- يستجلب صفات الحسن الملائكي التي جسدتها قصته مع امرأة العزيز، وصويحباتها اللواتي أدهشهن جماله؛ فقطعن أيديهن **﴿وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَـٰذَا بَشَرًا إِنْ هَـٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾**[3].

أما داود -عليه السلام- فقد أصبح رمزاً لحسن الصوت، من خلال تراتيله للزبور ومزاميره، وقد جاء في تفسير قوله تعالى: **﴿إِنَّا سَخَّرْنَا الْجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِشْرَاقِ، وَالطَّيْرَ مَحْشُورَةً كُلٌّ لَهُ أَوَّابٌ﴾**[4] إن الله -تعالى- وهب لداود من حسن الصوت ما لم يهبه لأحد قط، وكان إذا ترنم بقراءة الزبور يقف الطير في الهواء يُرجّع بترجيعه، وكذلك الجبال تسبح معه كلما سبح بكرة وعشياً[5].

وفي الحديث الشريف، أن رسول الله -صلى الله عليه وسلم- سمع قراءة أبي موسى الأشعري

(١) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٢٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص٢٣٧، ٢٣٨.

(٣) **سورة يوسف**، الآية: ٣١.

(٤) **سورة ص**، الآية: ١٨-١٩.

(٥) ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج٤، ص٤٦.

للقرآن فقال: (لقد أعطي أبو موسى من مزامير داود)[١].

وفي البيت الثاني يمدح الشاعر سلطانه، بقدرته على مواجهة المعضلات العظيمة، وقضاء الحاجات الصعبة لمن قصد أرضه، فينحو في ذلك منحاً رمزياً بذكر عيسى بن مريم –عليه السلام- فاختصر بذلك كثيراً من مراحل التعبير الشعري، فقد تداعت إلى أذهاننا –على الفور- تلك القدرة (المعجزة) التي أوتيها عيسى –عليه السلام- في إبراء الأكمة والأبرص، وإحياء الموتى بإذن الله ﴿وَأُبْرِئُ الأَكْمَهَ والأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللّهِ﴾[٢].

**ويقول في الغزل**[٣]:

تراءى لنا في مثل صورة يوسفٍ        تراءى لنا في مثل مُلك سليمان

وقد جمع ابن خفاجة لهذا المحبوب الممعن في صده وكبريائه، صورة الجمال اليوسفي –الذي تقدم بيانه- وصورة العزة والملك الواسع، فاستعان بالرمز التاريخي (ملك سليمان) الذي أشع معانٍ ودلالات كثيرة يجمع أشتاتها الذهن، ومنها تسخير الجن لخدمته، والريح تأتمر بأمره، والطير تحت تصرفه، وعرش بلقيس بين يديه ...إلخ، قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَيْنَا عَلَى كُرْسِيِّهِ جَسَداً ثُمَّ أَنَابَ، قَالَ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَهَبْ لِي مُلْكاً لَّا يَنبَغِي لِأَحَدٍ مِّنْ بَعْدِي إِنَّكَ أَنتَ الْوَهَّابُ، فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ، وَالشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاءٍ وَغَوَّاصٍ، وَآخَرِينَ مُقَرَّنِينَ فِي الْأَصْفَادِ﴾[٤].

ومما يجدر قوله في هذا المجال أن هذه الأعلام القرآنية أصبحت ملكاً للشعراء يوظفونها توظيفاً يؤدي إلى إغناء التجربة الشعرية، ويمنحها أبعاداً غير مباشرة ويقربها إلى الوجازة والتكثيف الذي هو دعامة أساسية من دعائم الرمزية، وقد اصطلح على تسمية هذا النوع من الرمز بالرمز الموضوعي[٥].

**الخاتمة:**

بعد هذا الاستعراض لجملة المفردات والألفاظ القرآنية التي وردت في شعر ابن خفاجة الأندلسي، اتضح لنا انه تلميذ في مدرسة القرآن الكريم اللغوية، إذ أدرك بثقافته، وقدراته التعبيرية أسرار المفردات والتراكيب القرآنية الموحية بأكثر من معنى وأكثر من دلالة، كلها مقبولة في العقل

---

(١) الهيثمي، نور الدين علي بن أبي بكر (٨٠٧هـ/١٤٠٤م)، **مجمع الزوائد ومنبع الفوائد**، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧م، ج٩، ص٣٥٩.

(٢) **سورة آل عمران**، الآية: ٤٩.

(٣) ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٤٦.

(٤) **سورة ص**، الآية: ٣٤-٣٨.

(٥) مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**، ط دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٣م، ص١٢٤.

والوجدان، فافتن في توظيفها ضمن سياقات مجازية، بعثت الحياة والحركة في شعره.

ويمكن رصد أثر تلك الاقتباسات التي ظهرت في شعر ابن خفاجة – كما أثبت البحث- بما يلي:

١. المفردة القرآنية التي استحالت صورة في التعبير الشعري، فأدت إلى تداعي المعاني في ذهن المتلقي صاحب الثقافة القرآنية [الصبح المسفر، الكوثر، ماء مسكوب، أحوى جنة بربوة].
٢. المفردة القرآنية التي ارتبطت بقصة أو حدث، فاكتسبت امتداداً تاريخياً ولغوياً [جذوة نار، الصبر الجميل، حديث يفترى، خليلا، بسطة، تضحى ...].
٣. شهرة بعض الألفاظ القرآنية وكثرة تداولها أكسبها بعداً رمزياً [جناح الذل، بلغت التراقي، التيمم، أجاج، الأعلام القرآنية، يوسف، عيسى، داوود، سليمان، إرم، عاد، ...].
٤. اقتباس الألفاظ القرآنية على سبيل الضدية لإكمال المشهد، وتوسيع المعنى [وابل وطل، السراء والضراء، باطن وظاهر، الموت والحياة، العذب الفرات، والملح الأجاج].
٥. الألفاظ القرآنية المعبرة بجرسها عن معناها، والتي تتميز بالدقة في الوضع اللغوي والاتساق الكامل مع المعنى [عسعس، تنفس، قبس، غرابيب، قسطاس،...].
٦. الألفاظ القرآنية ذات الأثر النفسي الملازم لها سلباً [الرعب، الخوف، التردد،...]، أو إيجاباً [الطمأنينة، الفرح،...]، مثل: [يوبق، الظلام، العذب الفرات، ثجاجاً، الشقة، البرق، الصيب، القبور، الثواب، فج عميق، سحيق، ...].
٧. الاستعانة بالصفات القرآنية لرسم المعنى وتعميقه (صبر جميل) (ماء معين) (وابل صيب) (العارض المتدفق)... وأحياناً يحذف الموصوف ويقيم الصفة مكانه، لأن المحذوف يدع مجالاً للتصور والتأمل، ويثير الفضول للبحث عن المبهم [الخنس، الصالحات، القسطاس].
٨. استخدام اللفظ القرآني في بناء علاقات تركيبية جديدة تبنى على نسق عبارات قرآنية مناظرة لها، كاللفظ القرآني [زلفى] بنت تركيباً مشابهاً لتركيب الآية (زلفى وحسن مآب) وهو [وزلفاك يامن إليه المآب]. ولفظ (قصد السبيل) جاء التركيب المشابه [قصد الطريق]. (مَنْ في القبور) التركيب المشابه [سكّن القبور].
٩. التصرّف بتغيير مواقع الألفاظ القرآنية كما جاءت في الآيات بالتقديم والتأخير دون تغيير الدلالة، واستبدال ألفاظ قرآنية جاءت بالمفرد، بالجمع منها، وتغيير الأداة من إلاّ إلى غير وتغيير الماضي إلى الأمر..... وهذا كثير.
١٠. اقتباس اللفظ القرآني بالدلالة نفسها، فيكسب السياق جمالاً فنياً، تتنامى فيه اللفظة، حتى تستدعي نصاً قرآنياً كاملاً [سؤال، عذلك، وزر، نداء].

# مدلول الروم في المصادر العربية الإسلامية/أعمال نجم الدين الغزي أنموذجاً

د. تيسير خليل محمد الزواهرة*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/٣/٦ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٦/٢٨


## ملخص

قامت أطروحة البحث على أساس توضيح دلالة مصطلح الروم في المصادر العربية و الإسلامية، ولدى كتاب التاريخ في العصر العثماني، وتبين أن هذا المصطلح قد تطور استعماله من الدلالة على الإمبراطورية الرومانيه عامة، ثم الإمبراطورية الرومانيه الشرقية (البيزنطية) إلى الدلالة على سلاجقة الروم الذين فتحوا أراضي الدولة البيزنطية تدريجياً، ثم للدلالة على الدولة العثمانية التي ورثت الدولة السلجوقيه حضارة وأرضاً. وفي سياق هذا التوضيح عالج البحث دلالات مصطلح تركيا وأتراك وأسماء الدولة العثمانيه، وأساس المواطنة في الدولة العثمانية؛وتبين أن العرب استعملوا لفظ الأتراك للتدليل على حكام المماليك في مصر والشام، ولفظ الروم للتدليل على الدولة العثمانية، ولم يستخدموا لفظي تركيا وأتراك إلا تحت تأثير الكتابات الأوروبية التي نظرت إلى الأتراك ليس بمفهوم عرقي عنصري بل على أنهم دولة إسلامية وأنهم امتداد للدول الإسلامية العامة السابقة.

تنوعت مصادر البحث بين القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والتفاسير، ودواوين الشعر العربي، وبعض الكتب العامة، وكتب الجغرافية الإسلامية والموسوعات فضلاً عن أعمال نجم الدين الغزي في تراجمه للقرنين العاشر والحادي عشر الهجريين/ السادس عشر والسابع عشر الميلاديين .

ويوصي البحث بوجوب استثمار كتب التراجم في التأريخ بشكل أكبر مما هو معمول به حالياً، و التأكيد على وجوب العودة للتدقيق في المصطلحات المختلفة ودلالاتها.



## Abstract

**The Meaning of al-Rum in Arab-Islamic Sources/ The Works of Najm al-Din al-Gazzi as a Case Study**

**Dr. Taisir Khalil El-Zawahreh**

The main theme behind the present piece of research is to clarify the meaning of al-Rūm expression in Islamic sources, Arab peotry, and in the works of the Arab Ottoman Writers, this term usage developed from denotation to The Roman Empire(Western), The Eastern Roman Empire (Byzantium Empire), the Saljukids of Rūm and finally to the Ottoman state. The terms Turks, Turkey, The names of the Ottoman state and the bases of Ottoman citizenship are also discussed. Various sources such as, the Holy Qur'an, commentaries, the Prophet (PBU) traditions, general works and the biographies of Najm al-Din al-Ghazzi are consulted. The researcher emphasizes on the importance of biographical as a fruitful and an authenticated source to go profoundly through terms and expressions right understanding and precise meanings.


* قسم التاريخ، جامعة مؤتة.

يُعد فهم الألفاظ واستخدام المصطلحات ودلالاتهما [١] ركناً أساسياً لفهم النص التاريخي، فلكل عصر ألفاظه ومصطلحاته، ولكل لفظ دلالاته التي تختلف دقة وعمومية من مصدر إلى آخر، ومن عصر إلى آخر، ومن منطقة إلى أخرى، وانطلاقاً من هذا الفهم تم اختيار هذا الموضوع "مدلول الروم في المصادر العربيةالإسلامية/ أعمال نجم الدين الغزي أنموذجاً "، ولجلاء التطورات التاريخية الحادثة في المصادر العربية على هذا اللفظ وتغير دلالاته قُسم البحث إلى قسمين فأما أولهما : ففيه تتبع لهذا المصطلح في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وبعض المعاجم ودواوين الشعر العربي، ثم في كتب الجغرافية العربية الإسلامية، كما تم تناول مصطلحات أخرى ذات علاقة بموضوع البحث و بفترة التاريخ العثماني، وكيف صار مصطلح روم يطلق منذ ق٨هـ/ ١٤م للدلالة على السلطنة العثمانية، وفي السياق نفسه تم التعريج على مصطلحي تركي وأتراك، وأسماء الدولة العثمانية، وألقاب السلاطين العثمانيين، ومفهوم المواطنة لدى العثمانيين؛ وجاء القسم الثاني من البحث لجلاء مصطلح روم، وبعض المصطلحات الأخرى عند المؤرخ العربي العثماني، وعند عامة العرب وخاصتهم في العهد العثماني الأول في الوطن العربي (عصر القوة والإزدهار العثماني ) كما صورتها تراجم نجم الدين الغزي، وقد عرض البحث لذلك من عدة جوانب هي: من هو الرومي ؟ وكيف بنى الغزي تراجم الروم؟ وهل لديه روح نقدية ؟ وهل مارسها فعلاً ؟ وكيف بدت بلاد الروم في مادة التراجم ؟ وما الفئات التي ترجم لها ؟ وما مصادره عنها؟ وهل نقد مصادره ؟ وما مذاهب الروم(العثمانيين) دينياً ؟

وقام منهج الدراسة على استقصاء المفاهيم والمصطلحات من مظانها، ثم جُردت تراجم الروم في جدول خاص وفقاً للأسس التي اعتمدت في تعريف من هو الرومي . كذلك تم التعريف بالأعلام والمصطلحات الأخرى، كما أُجريت التعليقات المناسبة وحسب الحاجة والضرورة. ويجدر ابتداءً التعريف بإيجاز بالنجم الغزي وكتابيه في التراجم (الكواكب السائرة بأعيان المئة العاشرة، ولطف السمر وقطف الثمر )[٢].

---

(١) ليس من غرض هذا البحث ولا من أهدافه البحث في بنية الكلمة الصرفية وشكلها (Morphology)، ولابعدها الاشتقاقي وأصولها (Etymological)، فهذا من اختصاص أهل اللغة واللسانيات، وما هو مقصود هنا هو الإشارة إلى دلالة اللفظ والمصطلح من حيث الاستعمال في كل عصر.

(٢) اقتصر الحديث عن النجم الغزي بإيجاز بسبب وجود دراستين وافيتين عن حياته هما : محمود الشيخ، حيث حقق كتاب النجم الغزي: **لطف السمر وقطف الثمر من تراجم أعيان الطبقة الأولى من القرن الحادي عشر**، نشرته وزارة الثقافة والإرشاد القومي، إحياء التراث (٥٥)، السفر الأول، صفحة ١١-٢١١، سيشار اليه لاحقاً بـ: الغزي : **لطف السمر**، وبـ: محمود الشيخ : **لطف السمر**، "مقدمة المحقق "؛ الزواهرة، تيسير خليل : "**نجم الدين محمد الغزي** (ت١٠٦١هـ/١٦٥١م)، حياته ومؤلفاته وعلومه"، **مجلة كلية المعارف الجامعة**، السنة الخامسة، العدد السادس ١٤٢٥ هـ /٢٠٠٤م، ص ٥٥-٩٠، سيشار إليه لاحقاً بـ: الزواهرة: "**نجم الدين الغزي**" .

**التعريف بنجم الدين الغزي** : هو نجم الدين محمد بن بدر الدين محمد بن رضي الدين محمد العامري القرشي، الغزي، الدمشقي، الأشعري، الشافعي، المكنى بأبي المكارم، وبأبي السعود، والملقب بنجم الدين وبه عرف [١].

ولد النجم الغزي يوم ٢١ شعبان ٩٧٧هـ/ ٢٨ كانون ثاني ١٥٧٠م[٢]، في أرجح الأقوال[٣]، و توفي في يوم الأربعاء ١٨ جمادى الأولى ١٠٦١هـ/ ٨حزيران ١٦٥١م [٤] عن ثلاث وثمانين سنة وعشرة أشهر وعشرة أيام .

**مؤلفات الغزي في التاريخ**:وضع النجم الغزي نحو خمسين مؤلفاً في مختلف صنوف المعرفة المتداولة في عصره مثل: فنون التفسير والحديث والفقه والعربية والتصوف والزهد والأخلاق والأدب والتاريخ[٥].ويهمنا في هذا البحث ذكر مؤلفاته في التاريخ وهي :

١- **الكواكب السائرة بأعيان المئة العاشرة**، نشره وحققه جبرائيل سليمان جبّور، ثلاثة أجزاء، طبع الجزء الأول بالمطبعة الأمريكية ببيروت، ١٩٤٥م، وطبع الجزء الثاني بمطبعة

---

(١) هناك عدة دراسات حول كتب تراجم بلاد الشام عامة، وتراجم الغزي وحياته وأسرته ونسبها العربي خاصة، انظر الغزي، نجم الدين (ت ١٠٦١هـ/١٦٥١م): **الكواكب السائرة بأعيان المئة العاشرة**، ٣ أجزاء، تحقيق جبرائيل سليمان جبّور، الناشر محمد أمين دمج، الطبعة الأولى، المطبعة الأمريكية جـ١، مقدمة المحقق، ص، ك – ر، سيشار اليه تالياً بـ: الغزي: **الكواكب السائرة**، إذا كانت الإشارة إلى عمل المؤلف، وبـ: الغزي : **الكواكب السائرة**، "مقدمة المحقق"، إذا كانت الإشارة إلى عمل المحقق ؛ الغزي : **لطف السمر** : السفر الأول، "مقدمة المحقق"، ص١١-١٥٢؛ المنجد، صلاح الدين: **معجم المؤرخين الدمشقيين وآثارهم المخطوطة و المطبوعة**، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧٨م/١٣٩٨هـ، ٣١٩-٣٢٠، سيشار إليه تالياً بـ : المنجد : **معجم المؤرخين**؛ المنجد: **المؤرخون الدمشقيون في العهد العثماني وآثارهم المخطوطة**، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٤، ص٥٣-٥٤،، سيشار إليه تالياً بـ : المنجد: **المؤرخون الدمشقيون**؛ العمد، هاني: **دراسات في كتب التراجم والسير**، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، ١٩٨١، ص٩٠-٩١، سيشار إليه تالياً بـ : العمد : **دراسات في كتب التراجم والسير**، الزواهرة : "**نجم الدين محمد الغزي**" ص٥٥-٩٠.

(٢) الحنبلي البعلي، محمد بن عبد الباقي (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م) : **مشيخة أبي المواهب الحنبلي**، تحقيق محمد مطيع الحافظ، الطبعة الأولى، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، و دار الفكر، دمشق، سورية، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، ص٦٢-٦٣، سيشار إليه تالياً بـ: **مشيخة أبي المواهب الحنبلي**.

(٣) انظر: الغزي : **لطف السمر**، "مقدمة المحقق، ص٩٠-٩١.

(٤) المحبي، محمد أمين بن فضل الله (ت ١١١١هـ/١٦٩٩م): **خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر**، ٤ أجزاء، المطبعة الوهبية، القاهرة بمصر، جـ٤، ص١٩٩-٢٠٠، سيشار إليه تالياً بـ: المحبي : **خلاصة الأثر** ؛ **مشيخة أبي المواهب الحنبلي**، ص ٧١ .

(٥) الغزي : **الكواكب السائرة**، "مقدمة المحقق" ؛ جـ١، ص، م-ف ؛ الغزي: **لطف السمر**، "مقدمة المحقق ؛ السفر الأول، ص ١٠٤-١٢١.

المبشرين في جونية، لبنان ١٩٤٥م، وطبع الجزء الثالث بمطبعة القديس بولس في حريصا، لبنان، دون تاريخ، ثم أعادت دار الفكر نشره دون ذكر تاريخ النشر أو مكانه.

٢- **لطف السمر وقطف الثمر من تراجم أعيان الطبقة الأولى من القرن الحادي عشر**، سفران، تحقيق محمود الشيخ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، إحياء التراث العربي (٥٥)، دمشق ١٩٨١م والكتاب في الأصل أطروحة جامعية قُدّمت في قسم التاريخ جامعة دمشق كما يفهم من شكر المحقق لمكتبة الجامعة والدراسات العليا فيها[١].

٣- **هداية النجم المضي في ذكر من أفتى وشيخ الأنام حي**[٢]، أو **هداية النجم المضي في ذكر من أفتى وخير الخلق حي**[٣] وهو قصيدة شعرية فيها أسماء الصحابة، رضوان الله عليهم جميعاً، منها صورة ميكروفيلمية في مركز الوثائق والمخطوطات بالجامعة الأردنية، عمان، شريط رقم١٩٠، وهي في ثلاث ورقات ق١٣٥-١٣٨، وأصلها عن نسخة جامعة برنستون(Princeton University)، مجموعة جاريت، برقم (٢٦٩٣). وقد أخطأ مصنفو الفهرس حين عزوها للبدر الغزي والد النجم علماً بأنهم عرّفوا القصيدة ببيت الشعر التالي، وهو ينص صراحة على اسم النجم: قد قاله النجم هو الغزي العامري جدّه هو الرضي

٤- كتاب **بُلْغَة الواجد في ترجمة شيخ الإسلام الوالد**[٤]، وآخر من أشار إلى وجوده صاحب النعت الأكمل[٥] .

(١) الغزي: **لطف السمر**، مقدمة المحقق، السفر الأول، ص ٩.

(٢) **المصدر السابق**: ص ٣ .

(٣) البخيت، و الحمود، وحسين، محمد عدنان، و نوفان رجا، وفالح صالح : **فهرس المخطوطات العربية المصورة**، مركز الوثائق والمخطوطات ، الجامعة الأردنية، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٤٠٦هـ/١٩٩٦م، جـ٣، ص ٣٩. سيشار إليه ثانياً بـ : البخيت وزميليه: **فهرس المخطوطات**.

(٤) البغدادي، إسماعيل بن محمد بن أمين بن مير سليم البابابي (١٣٣٩هـ / ١٩٢٠م) : **إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفنون**، مجلدان، دار الفكر، دمشق، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، جـ١، ص ١٩٤، سيشار إليه ثانياً بـ : البغدادي: **إيضاح المكنون**،الغزي : **لطف السمر**، مقدمة المحقق، ص١٠٧.

(٥) الغزي العامري، محمد كمال الدين بن محمد (ت ١٢١٤هـ / ١٧٩٩م ) : **النعت الأكمل لأصحاب الإمام أحمد بن حنبل من سنة ٩٠١هـ - ١٢٠٧ هـ، عليه زيادات واستدراكات حتى نهاية القرن الرابع عشر الهجري من وضع المحقق**، تحقيق وجمع محمد مطيع الحافظ، ونزار أباظة، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ودار الفكر، دمشق، سورية، ١٤٠٢هـ /١٩٨٢م، ص ١٠١، سيشار إليه ثانياً بـ : الكمال الغزي : **النعت الأكمل** .

**تطور مدلول كلمة الروم:**

تدل كلمة روم في المصادر العربية الإسلامية على الإمبراطورية الرومانية الغربية، والإمبراطورية الرومانية الشرقية (البيزنطية)، والنصارى الملكانية ( اليعاقبة)، ثم صارت علماً على البيزنطيين، وقد وردت في **القرآن الكريم** لتدل على البيزنطيين(١)، قال تعالى: ﴿الم {١} غُلِبَتِ الرُّومُ {٢} فِي أَدْنَى الْأَرْضِ وَهُم مِّن بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ {٣} فِي بِضْعِ سِنِينَ لِلَّهِ الْأَمْرُ مِن قَبْلُ وَمِن بَعْدُ وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ﴾ (٢). تشير الآيات الكريمة السابقة إلى أن الروم سيغلبون الفرس في أقل من عشر سنوات، ويشير ابن كثير (ت ٧٧٤هـ/ ١٣٧٢-٣م): إلى أن مدلول كلمة روم أنهم جيل من الناس من سلالة العيص بن إسحاق، وأنهم يقال لهم بنو الأصفر(٣)، ويسترسل في الحديث عن تنصّر الروم وتحولهم إلى مذهب الملكانية أو اليعقوبية(٤)، وأيد هذا الفهم شيخ الربوة الدمشقي(ت ٧٢٧هـ/١٣٢٧م)، وآخرون وأوردوا أقوالاً إضافية أخرى(٥).

واجتهد أبو السعود العمادي(ت ٩٨٢هـ/ ١٥٧٤م) (٦) في بيان مدلول" أدنى الأرض" فقال:

---

(١) El Cheikh, Nadia: art." Rum, (1: in Arabic literature)", **E.I 2** ,Vol .viii, pp. 601f. Subsequently be will cited as: El Cheikh, art." Rum".

(٢) **سورة الروم**، الآيات ١-٤.

(٣) ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل القرشي الدمشقي (ت ٧٧٤هـ/ ١٣٧٢-٣م): **تفسير القرآن العظيم**، ٤ أجزاء، قدم له يوسف عبد الرحمن المرعشلي، الطبعة الثانية ، **طبعة جديدة** ومنقحة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، جـ٣، ص٤٣٢-٤٣٥، سيشار إليه لاحقاً بـ : ابن كثير: **تفسير ابن كثير** .

(٤) **المصدر السابق** : ص٤٣٥.

(٥) شيخ الربوة، شمس الدين أبو عبد الله بن أبي طالب الأنصاري الدمشقي (٧٢٧هـ/١٣٢٧م): **كتاب نخبة الدهر في عجائب البر والبحر**، السلسلة الجغرافية رقم (٧)، الطبعة الأولى، دار إحياء التراث العربي، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٣٣٩-٣٤٠، سيشار إليه لاحقاً بـ : شيخ الربوة : **كتاب نخبة الدهر**، ابن أعثم الكوفي، أبو محمد أحمد (ت ٣١٤هـ/٩٢٦م) : **كتاب الفتوح**، ٨أجزاء، تصوير دار الندوة الجديدة، بيروت، لبنان، عن الطبعة الأولى، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر أباد الدكن، الهند، (١٣٨٩هـ/١٩٦٩م)، جـ٢، ص١٢٨ وما بعدها، سيشار إليه لاحقاً بـ: ابن أعثم: **كتاب الفتوح** ؛ المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (ت ٣٤٦هـ/٩٥٧م): **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ٤أجزاء، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ،الطبعة الرابعة، مطبعة السعادة، مصر، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م، جـ١، ص٢٠٨ وما بعدها؛ المسعودي: **التنبيه والإشراف**، تصوير دار صادر، بيروت عن طبعة مطبعة بريل، لندن، ١٨٩٣م، ص١٢٣ وما بعدها ؛ الخوارزمي، أبو الريحان محمد بن أحمد بن محمود (ت ٦٢٦هـ/١٢٢٨م): **الآثار الباقية عن القرون الخالية**، تصوير دار صادر، بيروت، عن طبعة ليزيج (Leipzig)، ١٩٢٣م، ص٩٣-٩٨، سيشار إليه لاحقاً بـ : البيروني : **الآثار الباقية** ؛ ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله البغدادي(ت٦٢٦ هـ/١٢٢٨م)، **معجم البلدان**، ٥ أجزاء، دار الفكر، بيروت، (١٩٧٩م)، جـ٣، ص٩٧ وما بعدها، سيشار إليه لاحقاً بـ : ياقوت الحموي: **معجم البلدان** .

(٦) أبو السعود: هو مفتي الدولة العثمانية انظر جدول التراجم الملحق، ترجمة رقم ١٧٩.

إنّها أدنى أرض العرب من الروم، إذ هي الأرض المعهودة عندهم وهي أطراف الشام، أو في أدنى أرضهم من العرب[1]، وأورد قول مجاهد[2]: هي أرض الجزيرة وهي أدنى أرض الروم إلى فارس[3]، وأورد قول ابن عباس[4] : إنها الأردن وفلسطين[5] .

كما ورد ذكر **الروم في الحديث الشريف** فقد روى البخاري في إسناده عن أم حرام، أنها سمعت النبي، صلى الله عليه وسلم، يقول: أول جيش من أمتي يغزون البحر قد أوجبوا، قالت أم حرام[6] قلت يا رسول الله أنا فيهم؟ قال: أنت فيهم، ثم قال النبي، صلى الله عليه وسلم، أول جيش من أمتي يغزون مدينة قيصر مغفور لهم، فقلت أنا فيهم ؟ قال:لا[7] ؛كما أورد البخاري حديثين آخرين بإسناده، أولهما عن أبي سفيان في باب من استعان بالضعفاء والصالحين [8]، والثاني

---

(١) أبو السعود العمادي، محمد بن محمد (ت ٩٨٢هـ/ ١٥٧٤م): **تفسير أبي السعود**، المسمى: **إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن العظيم**، ٩ أجزاء في ٤ مجلدات، دار إحياء التراث العربي، بيروت(د.ت)، جـ٧، ص٤٩، سيشار إليه ثانياً بـ: أبو السعود العمادي: **تفسيرأبي السعود**.

(٢) مجاهد، هو مجاهد بن جبير أبو الحجاج المكي المخزومي مولاهم (ت ١٠٤هـ/٧٢٢م) وهو مفسر مكي أخذ عن ابن عباس واشتهر بالقدرة على الحفظ، انظر عنه: الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان (ت ٧٤٨هـ/ ١٣٤٧م ذكرت وفاته خطأً على صفحة العنوان ١٣٤٧م ): **سير أعلام النبلاء**، ٢٥جزءاً، حققه وخرج أحاديثه وعلق عليه شعيب الأرناؤوط ومحمد أمين العرقسوسي، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ١٤٠٣هـ /١٩٨٣م جـ٤، ص٤٤٩، سيشار إليه ثانياً بـ : الذهبي: **سير أعلام النبلاء** ؛ ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي (ت ١٠٨٩هـ/١٦٧٩م: **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، ٨ أجزاء الطبعة الثانية، دار المسيرة، بيروت ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، جـ١، ص١٢٥، سيشار إليه ثانياً بـ : ابن العماد الحنبلي : **شذرات الذهب** ؛ الزركلي، خير الدين: **الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين**، ٨ أجزاء، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت تشرين الثاني ١٩٨٤م، جـ٥، ص٢٧٨، سيشار إليه ثانياً بـ: الزركلي: **الأعلام** .

(٣) أبو السعود العمادي: **تفسير أبي السعود**، جـ٧، ص٤٩.

(٤) ابن عباس: هو عبد الله بن عباس بن عبد المطلب الهاشمي (ت٦٨ هـ/٦٨٧م)، صحابي، دُعي بترجمان القرآن، فقيه عصره وشيخ مفسريه. انظر: الذهبي، **سير أعلام النبلاء** ، جـ٣، ص ٣٣١-٣٥٩؛ ابن العماد الحنبلي : **شذرات الذهب**،جـ١،ص٧٥ .

(٥) أبو السعود العمادي : **تفسير أبي السعود**، جـ٧، ص٤٩.

(٦) أم حرام بنت ملحان بن خالدبن زيد، النجارية، الأنصارية، المدنية ، خالة أنس بن مالك، وزوجة عبادة بن الصامت، حديثها في عدد من كتب الصحاح و السنن، من أفاضل النساء، توفيت في غزوة قبرص (قبرس) سنة ٢٧هـ/ ٦٤٨م )، وعرف قبرها بقبر المرأة الصالحة، وصار مزاراً في الجزيرة، ويذكر الذهبي أنه بلغه أن الفرنج يزورون قبرها، انظر للمزيد : الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان (ت ٧٤٨هـ /١٣٤٧م ) : **سير أعلام النبلاء**، جـ٢، حقق نصوصه وخرج أحاديثه، وعلق عليه شعيب الأرناؤوط، ص٣١٦-٣١٧؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب** ، جـ١، ص٣٦.

(٧) البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم(ت٢٦١هـ/٨٧٤م): **صحيح البخاري**، ٩أجزاء في ٣ مجلدات، دار إحياء التراث العربي (د.ت) باب فضل الجهاد والسير، جـ٤، ص٥١، سيشار إليه ثانياً بـ: البخاري: **صحيح البخاري**.

(٨) **المصدر السابق**: ص٤٤.

عن أبي سفيان أيضاً في باب دعوة اليهودي و النصراني (يعني إلى الإسلام ) (١)، وكلاهما حول لقاء أبي سفيان بقيصر الروم هرقل الذي استفسر منه عن النبي، صلى الله عليه وسلم، ودعوته. وقد قال أبو سفيان في الحديث الأخير: "فلما خرجت مع أصحابي وخلوت بهم، قلت لهم، لقد أَمِرَ أمرُ ابن أبي كبشة(٢)، هذا ملك بني الأصفر يخافه(٣).

كما وردت الإشارة إلى الروم تلميحاً وتصريحاً في صحيح مسلم ؛ فأما التلميح فيفهم مما شرحه النووي لأحاديث وردت في صحيح مسلم منها : " حدثنا أبو الربيع العتكي وقتيبة بن سعيد كلاهما عن حماد بن زيد " واللفظ لقتيبة " حدثنا حماد عن أيوب عن أبي قلابة عن أبي أسماء عن ثوبان قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم، إن الله زوى لي الأرض فرأيت مشارقها ومغاربها، وإن أمتي سيبلغ ملكها ما زوي لي منها، وأعطيت الكنزين الأحمر والأبيض .... الحديث"(٤) كما وردت رواية أخرى للحديث عن ثوبان أيضا عن طريق زهير بن حرب وإسحاق ابن إبراهيم وغيرهما بألفاظ أخرى قريبة (٥). وقد شرح النووي هذين الحديثين قائلاً : أما زوى فمعناه جمع، وقال العلماء : المراد بالكنزين الذهب والفضة، كنزي كسرى وقيصر ملكي العراق والشام (٦) . ويذكر مسلم حديثاً آخر يلمح إلى الروم عن أبي هريرة قال : قال رسول الله صلى الله

---

(١) البخاري: **صحيح البخاري**، جـ٤ ص٥٤-٥٧.

(٢) كان مشركو مكة يلقبون النبي، صلى الله عليه وسلم، بهذا اللقب، وأصله أن أبا كبشة اسم رجل هو : غبشان بن عمرو من خزاعة خالف قريشا في عبادة الأوثان وعبد الشعرى العبور، فخالف بذلك قريشاً، ولأن الرسول عليه السلام خالفهم بعبادة الله تعالى، فقد شبهوه بأبي كبشة، ويشار كذلك إلى أن هذا اللقب كان لقباً لوهب جد النبي، عليه السلام، وهو يشبهه في الخلقة، كما يذكر أن هذا اللقب كان اسم الحارث بن عبد العزى أخي بني سعد بن بكر بن هوازن وهو زوج (ظئر ) مرضعته عليه السلام، انظر : ابن حبيب، أبو جعفر محمد بن حبيب بن أمية بن عمرو بن هاشم البغدادي (ت ٢٤٥هـ/٨٥٩م) : **كتاب المحبر**، اعتنى بتصحيحه إيلزه ليختن شتيتر، ذخائر التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، ص١٢٩-١٣٠. سيشار إليه تالياً بـ : ابن حبيب : **كتاب المحبر** ؛ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم بن منظور الإفريقي المصري (ت ٦٣٠هـ/١٢٣٢م): مادة : كبش في: **لسان العرب**، ١٥جزءاً، دار صادر، بيروت، د.ت، جـ٦، ص ٣٣٨-٣٣٩. سيشار إليه تالياً بـ : ابن منظور: **لسان العرب**.

(٣) **المصدر السابق**: ص٥٧ .

(٤) مسلم القشيري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن (ت ٢٥ رجب ٢٦١هـ/٨٧٥م): **صحيح مسلم بشرح النووي**، ١٨ ج، المطبعة المصرية بالأزهر الشريف، الطبعة الأولى، ١٣٤٩هـ/١٩٣٠م، جـ ١٨، " كتاب الفتن و أشراط الساعة"، ص ١٣-١٤، سيشار إليه تالياً بـ : مسلم: **صحيح مسلم**.

(٥) **المصدر السابق**: ص ١٤.

(٦) النووي، محيي الدين أبو زكريا يحيى بن شرف الدين (ت رجب ٦٧٧ هـ/١٢٧٧م): **شرح صحيح مسلم**، ١٨ج، المطبعة المصرية بالأزهر الشريف، الطبعة الأولى، ١٣٤٩هـ /١٩٣٠م، جـ ١٨، كتاب الفتن وأشراط الساعة، ص ١٣-١٤، سيشار إليه تالياً بـ: النووي: **شرح صحيح مسلم**.

عليه وسلم: "منعت العراق درهمها وقفيزها[١]، ومنعت الشام مديها[٢] ودينارها، ومنعت مصر إردبها[٣] ودينارها، وعدتم من حيث بدأتم، وعدتم من حيث بدأتم، وعدتم من حيث بدأتم، ..... الحديث " [٤]؛ وفي شرحه للحديث السابق يرى النووي أن معنى منعت العراق وغيرها، قولان مشهوران، أحدهما لإسلامهم، فتسقط الجزية عنهم، وقد حصل هذا فعلاً، والمعنى الآخر وهو الأشهر أن العجم والروم يستولون على البلاد في آخر الزمان فيمنعون حصول ذلك للمسلمين [٥]، وقد ذكر مسلم حديثاً آخر في هذا السياق عن زهير بن حرب وعلي بن حجر "واللفظ لزهير" بسندهما عن جابر بن عبد الله عن أهل الشام" .... يوشك أهل الشام أن لا يجبى اليهم دينار ولا مدي قلنا: من أين ذاك ؟ قال: من قبل الروم " [٦]، وهذا يعزز ما أورده النووي في شرحه لرواية يحيى بسنده عن أبي هريرة بأن المقصود بمنع الدينار والمُدي أن ذلك من قبل الروم، أن أهل العراق والشام يرتدون عن الإسلام في آخر الزمان [٧]. كما قيل في معنى هذا الفهم أن الكفار الذين عليهم الجزية تقوى شوكتهم في آخر الزمان ويمتنعون عما كانوا يؤدونه من الجزية والخراج وغير ذلك[٨] . كما جاء ذكر الروم تلميحاً في ثلاثة أحاديث أولها بسند عمرو الناقد وابن أبي عمر عن أبي هريرة، وبسند حرملة بن يحيى عن الزهري، وبسند محمد بن رافع عن أبي هريرة، وكلها

---

(١) القفيز مكيال لأهل العراق، قال الأزهري : هو ثمانية مكاكيك، والمكوك صاع ونصف، وهو خمس كيلجات. وهو متنوع المقدار ويساوي بمكاييلنا المعاصرة في: الكوفة وبغداد نحو ٤٨، ٢ كغم، وهناك اراء أخرى يوردها هنتس، انظر: النووي: **شرح صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص ٢٠؛ هنتس، فالتر: **المكاييل والأوزان الإسلامية وما يعادلها في النظام المتري**، ترجمة عن الألمانية كامل العسلي، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٧٠م، ص ٦٦-٦٨، سيشار إليه ثانياً بـ: هنتس: **المكاييل والأوزان الإسلامية** ؛

E. Ashtor, art." Makayil", **E.I2**.Vol. vi. pp. 119 b, f. Subsequently will be cited as: art." Makayil".

(٢) المدي على وزن قفل مكيال معروف لأهل الشام، وهو يساوي بمكاييلنا المعاصرة ٢، ٨٤ كغم، انظر النووي، : **شرح صحيح مسلم**، ج ١٨، ص ٢٠؛ هنتس، **المكاييل والأوزان الإسلامية**؛

art." Makayil", p.117a.

(٣) الإردب: مكيال لأهل مصر، قال الأزهري: يسع ٢٤ صاعاً. وهو يساوي بمكاييلنا المعاصرة ٦٩، ٦ كغم من القمح أو ٥٦ كغم من الشعير،انظر: النووي: **شرح صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص ٢٠؛ هنتس: **المكاييل والأوزان الإسلامية** ، ٥٨؛

art." Makayil ،"p.119a.

(٤) مسلم : **صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص ٢٠.

(٥) النووي: **شرح صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص ٢٠.

(٦) مسلم: **صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص ٣٨.

(٧) (٧ النووي: **شرح صحيح مسلم** ، جـ ١٨، ص ٢٠.

(٨) **المصدر السابق**: ص ٢٠-٢١.

تذكر هلاك أو موت كسرى وأنه لا كسرى بعده، وهلاك قيصر ثم لايكون قيصر بعده [١]، ويذكر النووي تعليقاً على هذا الحديث قول الشافعي وسائر العلماء في معنى ذلك لايكون كسرى بالعراق، ولا قيصر بالشام كما كان في زمنه، صلى الله عليه وسلم، وهذا ما علمه المسلمون حقيقةً بعد الفتح الإسلامي لهذين الإقليمين[٢].

وأما تصريحاً، فورد بعدة أحاديث، أحدها:برواية زهير بن حرب بسنده عن أبي هريرة أن رسول الله، صلى الله عليه وسلم، قال: "لاتقوم الساعة حتى ينزل الروم بالأعماق، أو بمرج دابق فيخرج إليهم جيش من المدينة من خيار الأرض يومئذ، فإذا تصافوا قالت الروم: خلّوا بيننا وبين الذين سَبوا منا نقاتلهم فيقول المسلمون: لا والله لا نخلي بينكم وبين إخواننا فيقاتلونهم فينهزم ثلث لا يتوب الله عليهم أبداً، ويقتل ثلثهم أفضل الشهداء عند الله، ويفتتح الثلث لا يفتنون أبداً فيفتحون قسطنطينية... الحديث"[٣] ؛ ويرد حديث آخر وهو برواية عبدالملك بن شعيب بسنده عن المستورد القرشي عند عمرو بن العاص أنه قال :" سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : تقوم الساعة والروم أكثر الناس فقال عمرو: أبصر ما تقول، قال : أقول ما سمعت رسول الله، صلى الله عليه وسلم، قال : لئن قُلْتَ ذلك، إن فيهم خصالاً أربعاً: إنهم لأحلم الناس عند فتنة، وأسرعهم إفاقة بعد مصيبة، وأوشكهم كَرّة بعد فرة، وخيرهم لمسكين وفقير وضعيف، وخامسة حسنة جميلة، وأمنعهم من ظلم الملوك"[٤] ؛ وورد حديث آخر بسند يحيى بن حرملة التجيبي عن المستورد القرشي فيه المعاني نفسها[٥] .

وفي تعليقه على الحديث الأول، سبي الكفار، يجتهد النووي بتطبيق ذلك على الحالة التاريخية المعاصرة له(ق٧هـ/١٣م) حيث يتم سبي الروم للمسلمين سواء كانوا من الروم ابتداءً ثم أسلموا أم من المسلمين أصلاً، ويبتهج بإعزاز دين الإسلام بهذا السبي[٦]. وأمّا الحديثان الثاني والثالث فهو يجتهد بتصحيحهما إذ تقوي كل رواية منهما الأخرى، كما يجتهد لتفسير صفاتهم الحميدة وخروجهم من المصائب بالخبرة بعلاجها والخروج منها[٧].وبعد أن يورد الإمام مسلم خصائص الروم، يورد حديثاً آخر في أشراط الساعة برواية أبي بكر بن شيبة بسنده عن عبدالله بن مسعود وهو: "إن

(١) مسلم : **صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص٤١-٤٢.

(٢) النووي: **شرح صحيح مسلم** ، جـ١٨، ص٤١-٤٢.

(٣) مسلم : **صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص٢١-٢٢.

(٤) **المصدر السابق**: ص٢٢.

(٥) **المصدر السابق**: ص٢٢-٢٣.

(٦) النووي: **شرح صحيح مسلم** ، جـ ١٨، ص٢٠-٢٣.

(٧) **المصدر السابق**: ص٢٣-٢٤.

الساعة لاتقوم حتى لايُقسم ميراث، ولا يُفرح بغنيمة، ثم قال بيده هكذا ونحاها نحو الشام، فقال: عدو يجمعون لأهل الإسلام، ويجمع لهم أهل الإسلام، قلت: الروم تعني؟ قال: نعم، وتكون عند ذاكم القتال ردة شديدة ... الحديث"(١)، كما يرد حديث قتيبة بن سعيد بسنده عن نافع بن عتبة أن المسلمين سيغزون جزيرة العرب وفارس من بعدها، ثم الروم، ثم الدجال، فينصر الله المؤمنين عليه. وعدّ نافع الانتصار على الروم إحدى علامات الساعة وأشراطها إذ يظهر بعدها المسيح الدجال (٢)؛ وأما الحديث الصريح الأخير فهو برواية زهير بن حرب وعلي بن حُجر، و"اللفظ لزهير"، بسندهما عن جابر بن عبدالله إذ قال: "يوشك أهل العراق أن لايجبى اليهم قفيز ولا درهم، قلنا: من أين ذاك؟ قال: من قبل العجم يمنعون ذاك. ثم قال: يوشك أهل الشام أن لايجبى إليهم دينار ولا مدي، قلنا: من أين ذاك؟ قال: من قبل الروم ... الحديث" (٣)، وقد سبقت الإشارة إلى محتوى هذا الحديث عند بيان ذكر الروم بالأحاديث غير الصريحة في الصفحات السابقة.

وأمّا في **المعاجم** فيرد لفظ الروم على قاعدة البحث عن جد قديم ينسب إليه الجماعة من الناس أو المكان فيقول ابن منظور:"والروم جيل معروف، واحدهم رومي، ينتمون إلى عيصو بن إسحاق النبي، عليه السلام، وكما يفهم مما أورده ابن منظور لا يختلف ما أورده الفارسي وابن سيده عنه في هذا الفهم وقد أورد ابن منظور قول الفارسي :رُومٌ ورُوميٌ من باب زَنْجيٌ وزَنْج؛ وقول ابن سيده: ومثله عندي فارسيٌ وفُرْسٌ، قال : وليس بين الواحد والجمع إلاّ الياء المشددة(٤). وتابع الفيروز أبادي ابن منظور في هذا المعنى أيضاً(٥). ويذكر البغدادي الروم في الخزانة أكثر من عشر مرات، جاءت ذات صبغة تاريخية فيذكر الروم في وقائع مع المسلمين، ولا يتعرض لمعنى اللفظة أبداً وجاء ورودها بمفهوم الدولة البيزنطية (٦) .

وأمّا في **الشعر العربي** (ديوان العرب) فقد ورد ذكر الروم لدى كثير من الشعراء وبمناسبات متعددة مما يجلُ عن الحصر والاستقصاء، وما لا يدرك جلّه لا يترك كلّه، وقد اخترت بعض

---

(١) مسلم: **صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص ٢٦.

(٢) **المصدر السابق.**

(٣) **المصدر السابق**: ص ٣٨.

(٤) ابن منظور: **لسان العرب**، جـ١٢، ص٢٥٨-٢٥٩، **مادة**: روم.

(٥) الفيروز ابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت٨١٧هـ/١٤١٤م): **القاموس المحيط**، ٤أجزاء، تعليق الشيخ نصر الهوريني، المؤسسة العربية للطباعة والنشر دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت)، جـ٤، مادة روم. سيشار إليه تالياً بـ: الفيروز ابادي : **القاموس المحيط.**

(٦) البغدادي، عبد القادر بن عمر (١٠٩٣هـ/١٦٢١م): **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ١٣جزءاً، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م.القاهرة، جـ٢، ص٣٠٥، ٣٢٥، جـ٣، ص٣٢١، جـ٤، ص ٤٠٧-٤١٠، سيشار إليه تالياً بـ : البغدادي: **خزانة الأدب**.

النماذج الشعرية لم يراع فيها غير التمثيل التاريخي للشعراء، وأول الشعراء طرفة بن العبد الذي قال:

كقنطرة الرومي أقسم ربُّها    لَتُكْتَنَفَنْ حتّى تشاد بقَرْمَد(١)

لقد شبه الشاعر ناقته في تراصف عظامها وتداخل أعضائها بقنطرة تبنى لرجل رومي قد حلف صاحبها ليحاطن بها حتّى ترفع أو تجصص بالصاروج أو الآجر (الشيد)؛ ثم جاء من بعده عدي العبادي (توفي حوالي ٣٥ ق.هـ/٥٩٠م)، فقال الشاعر:

و لا تَحُلُّ نَبِيُّ البِشْر قُبَّتَهُ    تسومُهُ الرومُ أن يعطوه قنطارا

إذاً لَيُؤْتَم بجمعٍ لا كفاء له    أوتادُ مُلْكٍ عظيمٍ جَدُّهُ بـــارا

يشير البيتان إلى أهمية الممدوح في حفظ قومه وأنه لو مات لعزتهم الروم ولسامتهم الدمار (٢).

ثم يذكر الروم مرة أخرى فيقول :

و بنو الأصفر الكرام ملوك الر    وم لم يبق منهم مذكورا (٣)

كما ورد هذا البيت بقافية أخرى هي :

وبنو الأصفر الملوك ملوك الر    وم لم يبق منهم مذكـــور(٤)

وقال العبادي أيضاً:

وكان ملوك الروم يجبى إليهم    قناطير مالٍ من خراجٍ وزائد(٥)

ارتفعت مكانة الشاعر عند كسرى فبعثه في سفارة إلى القسطنطينية فمر في رحلته بدمشق، وأكسبته هذه الرحلة ثقافة وعلماً، انعكس ذلك في شعره الذي أرسله من السجن إلى النعمان بن المنذر بن الحارث (توفي حوالي ٢٨ قبل الهجرة /٥٩٥م) يمدح العبادي الروم ويثني عليهم وعلى قوتهم، وهو يذكر النعمان بأنهم بالرغم من ذلك ضعفوا وتراجعت قوتهم(٦)، **لكن أبيات العبادي المذكورة لا تتفق مع الواقع التاريخي فلم تكن دولة الروم قد انتهت بعد، وهذا موقف يستحق التأمل والتدقيق**. والروم هنا هم البيزنطيون الذين ذهب الشاعر إليهم سفيراً.

(١) ابن العبد ، طرفة (ت٥٦٤م) : "معلقة طرفة بن العبد "، في الزوزني: أبي عبد الله الحسين بن أحمد(ت٤٨٦هـ/١٠٩٣م): **شرح المعلقات السبع**، دار الجيل، بيروت، د. ت. ص٧١.

(٢) نَبِيُّ البِشْر: كثيب رمل مرتفع في ديار بني تغلب، انظر : العبادي، عدي بن زيد (توفي حوالي ٣٥ق.هـ /٥٩٠م): **ديوان عدي بن زيد**، حققه وجمعه محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد، شركة الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٥م، ص٥٣. سيشار إليه لاحقاً بـ : عدي بن زيد: **الديوان**.

(٣) **المصدر السابق**: ص٦٥.

(٤) **المصدر السابق**: ص٨٧.

(٥) **المصدر السابق**: ص١٢٥.

(٦) عدي بن زيد: **الديوان**: (مقدمة المحقق)، ص١١ ؛الزركلي، الأعلام، جـ٤، ص٢٢٠-٢٢١، جـ٨، ص٤٣.

وورد ذكر الروم في ديوان تميم بن أُبيّ في البيتين التاليين :

كَأَنَّ مَا بَيْنَ جَنْبَيْهِ ومَنْقَبِـــه          مِنْ جَوْزِهِ ومَقَطُّ القُنْبِ مَلْطُومُ

بتُرْسِ أعْجَمَ لَمْ تَنْخَرْ مَنَاقِبُهُ          مما تَخَيَّر في آطامِها الرُّومُ[١]

يلاحظ أن المقصود بالروم هنا أهل الدولة البيزنطية، وأن صورتهم في ذهن الشاعر ترتبط بالقوة والبأس، كما يلاحظ أنه يدعوهم بالأعاجم.

وأمّا الشاعر الأخطل التغلبي فقد أشار إلى الروم في غير موقع، فقد ذكرت بلاد الروم مكاناً هاجر إليه الجحّاف بن حكيم القيسي بعد أن ثأر لنفسه من هجاء الأخطل له، إذ قدم القيسي على بني تغلب فقتل منهم ثم هرب إلى بلاد الروم يمتنع فيها من بطش تغلب[٢].ومدح الأخطل الخليفة عبدالملك بن مروان بقصيدة بائية، لمّح فيها للروم الأسارى بين يديه فيعطي منهم للسائلين عطاءه فقال :

مَنَاخ ذوي الحاجات يستمطرونه          عطاء كريم من أسارى ومن نهب[٣]

كما ذكر الروم في رائيته التي مدح فيها الخليفة الوليد بن عبدالملك وأمّه ولاّدة بنت العباس فقال:

بِكَفَّيْهِ الأعِنَّةُ لا سَـــؤومٌ          قتالَ الأعْجَمِيْنَ و لا ضَجُـــورُ

قتلت الروم حتى شذَّ منها          عصائب ما تُحَوِّزُها القصورُ[٤]

فالشاعر يصور الروم هنا جماعات تهرب أمام ضربات جيوش الوليد ولاتمنعها الحصون من الهرب ولا تحميها . ومدح الأخطل بشير الشيباني، و هجا سدوساً وزعيمها سويد بن منجوف في قصيدة ميمية فقال:

وتجاوزَ خُشُبَ الأُرَيْطِ ودُونَه          عربٌ يردُّ ذوي الهموم وروم[٥]

---

(١) المنْقَب : المكان القريب من السرة . جوز الشيء: وسطه . المَقَطُّ : من قطَّ بمعنى قطع . القُنْب جراب قضيب الفـرس. الملطوم : الملصق . الترس متعلّق بملطوم، شبه أسفل بطن الفرس بالترس. الأعجم : الأعجمي، أراد به الرجل من الروم لأن ترسه كبيرة وثمينة. نخر : بمعنى بلي .انظر : ابن مقبل، تميم بن أبي (توفي بعد ٣٧هـ /٦٥٧م) : **ديوان تميم بن أبي بن مقبل**، شرح مجيد طراد، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، ١٤١٨هـ / ١٩٩٨، ص ١٤١. سيشار إليه ثانيـاً بـ : تميم بن أبي: **الديوان** .

(٢) الأخطل، أبو مالك غياث بن غوث التغلبي(ت ٩٠هـ/٧٠٨م): **شعر الأخطل أبي مالك غياث بن غوث التغلبي، صـنعة السكري روايته عن أبي جعفر محمد بن حبيب**، تحقيق فخر الدين قباوة اعتمد فيه على النسخة التي نقلـت مـن خـط المؤلف، الطبعة الرابعة، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ١٤١٦هـ /١٩٩٦م، ص٣٥. سيشار إليه ثانياً بـ : الأخطل : **شعر الأخطل** .

(٣) **المصدر السابق** : ص٤١.

(٤) **المصدر السابق** : ص١٩٧.

(٥) **المصدر السابق** : ص٢٧٥.

يفهم من هذا القول تتابع هجمات الروم تجاه بلاد العرب، وقدرة الشيباني على ردهم ورد غيرهم. كما يفهم من أبيات الأخطل أن الروم هم البيزنطيون.وورد ذكر الروم لدى النابغة الشيباني حين مدح الخليفة الوليد بن عبد الملك فقال:

دانت له عَرَبُ الآفاق خَشْيَتَهُ والرومُ دانت له جمعاء والفُرسُ[(١)]

يفيدنا هذا البيت عن صورة الروم المهزومين أمام الخليفة المنتصر عليهم وعلى غيرهم ، سواءٌ العرب المناوئين له أو الفرس، كما أنّ الروم هنا هم البيزنطيون.

وأما محمد بن سلاّم الجمحي، فقد أورد عدّة إشارات إلى الروم، فكانت أولاها حينما تحدث عن أهمية الشعر في حياة العرب في الجاهلية، وأنه ديوان علم العرب ومنتهى حكمتهم، به يأخذون وإليه يصيرون، وقد أشار إلى هذا عمر بن الخطّاب، رضي الله عنه: كان الشعر علم قوم لم يكن لديهم أصحُّ منه فجاء الإسلام، فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد، وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر وروايته "[(٢)]، يلاحظ هنا ذكر الروم بأنّهم قوم أَشغل العرب بحربهم، فكان هذا سبباً في إهمال العرب له، بدليل أنهم ما أن استقرّت أحوالهم حتّى عادوا إليه قولاً وروايةً . كما ورد ذكر بلاد الروم على أنّها مأوى للهاربين من أرض الإسلام ، إذ هرب ربيعة بن أمية الجمحي إليها لمّا أراد الخليفة عمر إقامة الحدّ عليه[(٣)]. كما ورد ذكر الروم وبلادهم لدى ابن سلاّم حين يذكر افتخار عبدالله بن الزِّبعري بن قيس، أحد شعراء مكة المكرمة الذي كان يخاطب بني المغيرة المخزوميين مبيناً قوة بأس قومه في الحرب وامتداد رفعتهم حتّى بلاد الدروب من أرض الروم [(٤)]. وأخيراً ذكر الجمحي ورود أسرى من بلاد الروم بين يدي الخليفة العباسي[(٥)]. يلاحظ أن الروم المقصودين هم البيزنطيون أيضاً .

وورد ذكر الروم لدى الأخفش الصغير، في بيت لعلقمة بن عبدة التميمي فقال:

---

(١) النابغة الشيباني، عبد الله بن المخارق (توفي بين ١٢٠هـ و ١٢٨هـ / ٧٣٥م و ٧٤٥م): **ديوان النابغة الشيباني**، تحقيق عبدالكريم ابراهيم يعقوب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سلسلة إحياء التراث العربي، دمشق، سوريا، ١٩٨٧م، ص٨٦. سيشار إليه ذيلياً بـ : النابغة الشيباني: **الديوان** .

(٢) ابن سلاّم الجمحي، محمد(ت٢٣١هـ /٨٤٥م ) : **طبقات فحول الشعراء**، سفران، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤م، السفر الأول، ١٩٧٤م، السفر الأول، ص٢٥. سيشار إليه ذيلياً بـ : ابن سلاّم الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**.

(٣) **المصدر السابق**، ص٧٤.

(٤) **المصدر السابق**، ص٢٤٠-٢٤١.

(٥) **المصدر السابق**، ص٤٠٠-٤٠٢.

يوحي إليها بأنقاضٍ ونقنقةٍ كما تراطن في أفدانها الرومُ[(١)]

شبّه دعاء الضفدع لأولاده بكلام الروم الذي لايُفهم، ومعنى هذا العيب على الروم الذين لايستبين كلامهم فينفي عنهم الفصاحة، وبالتالي فالروم هنا جنس من الناس مغاير لجنس العرب .

وقال كشاجم الشاعر يدعو صديقاً له على مجلس أنس وفيه شراب وحسان كالروميات:

وأحور من ظباء الروم ساقٍ كغصن البان هزّته الرياح[(٢)]

يَعُدُّ الشاعر جمال الروميات مثلاً مطلوباً في الحسن والجمال ويستذكر هذا المثال عند مجالس الأنس والشراب، و الروم هنا هم البيزنطيون أيضاً . ومن الذين أكثروا من ذكر الروم الشاعر المتنبي، وجاء معظم شعره في مدح بني حمدان وخاصة سيف الدولة وكذلك كافور الإخشيدي فقال مادحاً له:

يدبر الأمر من مصر إلى عدنٍ إلى العراق فأرض الروم فالنُّوبِ[(٣)]

وقال يمدح سيف الدولةعندما أعاقه الشتاء عن غزو خرشنة من بلاد الروم:

وأشقى بلاد الله ما الروم أهلها بهذا وما فيها لمجدك جاحـــــد

شننْتَ بها الغارات حتّى تركتَها وجفن الذي خلف الفرنْجة ساهدُ[(٤)]

يلاحظ على الشاهدين السابقين أن الروم اسم لبلاد كان المسلمون على تخومها أعزّةً سواءٌ أكان ذلك بالغزو على يد سيف الدولة الحمداني أم بالتنفذ فيها في عهد كافور الإخشيدي.وقال المتنبي مادحاً ومعتذراً لسيف الدولة عن تأخره بالحضور بين يديه بسبب الزحام على بابه وقد جلس سيف الدولة لمقابلة رسول ملك الروم :

اليوم يرفع ملك الروم ناظره لأن عفوك عنه عنده ظفـــــرُ[(٥)]

وقال المتنبي مادحاً سيف الدولة وشجاعته بعدما تعرّض جنده للهزيمة بالقرب من بحيرة الحدث سنة٣٣٩هـــ/٩٥٠ م :

---

(١) يقال: أنقض إنقاضاً إذا دعا أولاده، والنقنقة : ضرب من صوته، والنقيق صوت الضفادع، والإنقاض: دعـــاء الإبـــل، والفَدَنُ: القَصْرُ، وجمعه أفدان. انظر: الأخفش الأصغر (ت٣١٥هـــ/٩٢٧م): **كتاب الإختيارين، صنعة الأخفش الأصغر**، تحقيق فخر الدين قباوة، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، ١٤٠٤هـــ /١٩٨٤م، ص٦٢٨.

(٢) أبو الفتح السندي، محمود بن الحسين (ت٣٥٠ هـــ حسب أغلب المراجع/٩٦١م) : **ديوان كشاجم**، تحقيق وشرح وتقديم خيرية محمد محفوظ، وزارة الإعلام، سلسلة كتب التراث ١٧، بغداد، العراق، ١٣٩٠هـــ /١٩٧٠م، ص١٠٥.

(٣) البرقوقي، عبد الرحمن، **شرح ديوان المتنبي**، ٤ أجزاء، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٤٠٠هـــ/١٩٨٠، جـــ١، ص٢٩٤. سيشار إليه ثانياً بـــ : البرقوقي: **شرح ديوان المتنبي**.

(٤) **المصدر السابق** : جـــ١، ص٣٩٦.

(٥) **المصدر السابق**: جـــ٢، ص٢٠١.

حتّى أقام على أرباض خَرشَنَةٍ تشقى به الروم والصلبان والبيع
للسبي ما نكحوا والقتل ما ولدوا والنهب ما جمعوا والنار ما زرعوا[١]

يلاحظ أن الإشارة إلى الروم هنا تخص البشر أو الجماعة من الناس الذين اصطلح على تسميتهم بهذا الاسم.وقال المتنبي يرثي أبي شجاع فاتك[٢] قائلاً :

من كان فيه لكل قوم ملجأً ولسيفه في كل قوم مرتـــــعُ
إن حلّ في فرسٍ ففيها ربُّها كسرى تذلُّ له الرقاب وتخضعُ
أو حلّ في رومٍ ففيها قيصرٌ أو حلّ في عربٍ ففيها تبَّـــعُ[٣]

ومدح المتنبي سيف الدولة حين جاءه رسول ملك الروم يطلب الفداء لفكاك الأسرى :

رأى ملكُ الروم ارتياحكَ للندى فقام مقام المجتدي المتمـــلِّقِ
وخلّى الرماحَ السمهريّة صاغراً لأدربَ منه بالطِّعان وأحذقِ[٤]

ومدح المتنبي سيف الدولة في شعبان ٣٤١هـ /٩٥٣م وذلك بعد غياب عن سيف الدولة، وذكر الروم فيها فقال يصف حال الفرح التي فيها سيف الدولة والخوف الذي كانت الروم فيه:

فنحن في جذلٍ والروم في وجلٍ والبر في شغلٍ والبحر في خجلِ[٥]

وعبر المتنبي عن نظرته إلى الروم حين وجد رسولهم لدى سيف الدولة يطلب منه الفداء لأسراهم واستوحى الصورة من لبوة مقتولة وأشبالها فقال :

وأقبلت الروم تمشي إليـــــــــــــــك بين الليوث وأشبالها[٦]

وتوالى ذكر الروم لدى المتنبي في قصائد متعددة فقال :

لَبسْنَ الدُّجى فيها إلى أرض مَرْعَشٍ وللـــروم خَطبٌ في البلاد جَليلُ[٧]

وقال في مدح سيف الدولة عند دخول رسول ملك الروم عليه في صفر سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة:

---

(١) البرقوقي : شرح ديوان المتنبي: جـ٢، ص٣٢٤.

(٢) فاتك : هو فاتك الكبير أو المجنون أصله من سبي الروم وأقام لدى الإخشيد في مصر وهو من رتبة كافور وأنف أن يكون في خدمة كافور بعد موت سيده . انظر للمزيد : البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، جـ٣، هامش ص٣٩٣.

(٣) المصدر السابق : جـ٣، ص٢٠.

(٤) المصدر السابق : جـ٣، ص٥٥.

(٥) المصدر السابق : جـ٣، ص٢٠٤.

(٦) المصدر السابق: جـ٣، ص٢١٥.

(٧) المصدر السابق : جـ٣، ص٢٢٦ .

ذروعُ لِملْكِ الروم هذي الرّسائلُ يَرُدُّ بها عن نفسه ويشاغـــلُ[١]

ومنها:

رَجَا الرُّومُ مَنْ تَرجى النّوافلُ كلُّها لَدَيْه و لا تَرْجَى لَدَيْه الطّوائلُ[٢]

وقال يعزّيه بأخته الصغرى ويسلّيه بالكبرى في رمضان سنة أربع وأربعين وثلاثمائة:

أينَ ذي الرقّة التي لك في الحر ب إذا استكره الحديد وصـلاً

أينَ خلّفتها غداة لقيت الـــــــــروم والهامُ بالصّوارمِ تفلَى[٣]

وقال يمدحه حين نهض إلى ثغر الحدث بعد أن أحاط الروم بها في جمادى الأولى سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة :

لا أَلُومُ ابن لاون مَلكَ الرو م وإن كان ما تمنّى مُحَـالاً[٤]

وبعد مفارقته كافور وخروجه من مصر، كتب من الكوفة إلى سيف الدولة يمدحه ويشكره على هديته له سنة اثنتين وخمسين وثلاثمائة:

أنت طول الحياة للروم غازٍ فمتى الوعد أن يكون القفـول

وسوى الروم خلف ظهرك روم فعلى أي جانبيك تميـــــل[٥]

ومدح المتنبي سيف الدولة بعد انتصاره على ملك الروم وظفره بحصن برزويه سنة سبع وثلاثين وثلاثمائة، وكان سيف الدولة جالساً تحت فازة من الديباج عليها صورة ملك الروم وصور وحش حيوان فقال:

وفي صورة الرومي ذي التاج ذلّة لأبلج لا تيجان إلاّ عمائمه[٦]

ومدحه حين بنائه لثغر الحدث سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة فقال:

وكيف تُرَجّي الروم والّروسُ هدمها وذا الطعن آساسٌ لها ودعائمُ [٧]

وقال عند ورود فرسان الثغور ومعهم رسول ملك الروم يطلب هدنة، لثلاث عشرة ليلة بقين

---

(١) البرقوقي : شرح ديوان المتنبي: جـ٣، ص٢٣٢.

(٢) المصدر السابق: جـ٣، ٢٣٥ .

(٣) المصدر السابق: جـ٣، ص٢٤٥.

(٤) المصدر السابق: جـ٣، ص٢٥٧ .

(٥) المصدر السابق: جـ٣، ص٢٧٧ .

(٦) المصدر السابق: جـ٤، ص٥٣ .

(٧) المصدر السابق : جـ٤، ص٩٩ .

من المحرم سنة أربع وأربعين وثلاثمائة:

إذا زار سيف الدولة الروم غازياً　　　كفاها لمامٌ لو كفاه لمامُ[١]

وأنشد سيف الدولة في آخر قصيدة له في حلب سنة خمس وأربعين وثلاثمائة، حين نما إلى سمع الشاعر تحدّي بعض بطارقة الروم للقاء سيف الدولة في منطقة الدرب فخاب ظنّهم فقال :

ألقت إليك دماء الروم طاعتها　　　فلو دعوت بلا ضرب أجاب دمُ[٢]

وقال يمدح عمر بن سليمان الشّرابي وهو متولٍّ الفداء بين العرب والروم:

يشقُّ بلاد الروم والنقعُ أبلقُ　　　بأسيافه والجوُّ بالنقع أدهمُ [٣]

وأخيراً نذكر ما قاله محمّساً جيش سيف الدولة حين توجهه إلى لقاء الروم في السنبوس سنة أربعين وثلاثمائة:

وقد علم الروم الشقيّون أنّنا إذا　　　ما تركنا أرضهم خلفنا عدنا[٤]

يلاحظ على جميع الشواهد الشعرية التي أخذت من أشعار المتنبي أن لفظ الروم يطلق على الدولة البيزنطية (الدولة الرومانية الشرقية) أرضاً وسكاناً وديناً (النصارى)، كما تراوحت النظرة إلى البيزنطيين بين الجماعة الضعيفة والجماعة القوية التي لم يعدم سيف الدولة الوسيلة للسيطرة عليها وقهرها وغنيمة أموالها وسبي ذراريها وقتل رجالها أو أسرهم حيثما أمكن ذلك. وعند مراجعة أكثر من خمسين شاهداً في ديواني أبي فراس الحمداني الحارث بن سعيد (ت٣٥٧هـ/٩٦٨م)[٥]، وديوان السّريّ الرفّاء ( ٣٦٢هـ/٩٧٣م)[٦]، وجد أنهما لم يعدوا هذا المعنى أو الفهم، فضلاً أنهما من المعاصرين للمتنبي وسيف الدولة ولأحداث عصرهما .

ولعل من المفيد الإشارة إلى مدلول الروم في أحد كتب الأنساب العربية أنموذجاً على نظرة

---

(١) البرقوقي : **شرح ديوان المتنبي**: جـ٤، ص١٠٩ .

(٢) **المصدر السابق**: جـ٤، ص١٤١ .

(٣) **المصدر السابق**: جـ٤، ص٢١١ .

(٤) **المصدر السابق**: جـ٤، ص٣٠٠ .

(٥) انظر عن حياة أبي فراس وعن شواهده: ابن خالويه، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت٣٧٠هـ/٩٨٠م): **شرح ديوان أبي فراس الحمداني حسب المخطوطة التونسية المكتوبة سنة ٥٤٨هـ**، إعداد محمد بن شريفة، نشر مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٠م، ص٣٠، ٤٦-٤٧، ٥٤-٦٠، ٦٢، ٦٤-٦٧، ٦٩-٧١، ٧٣-٧٤، ١٠٢، ١٠٤، ١٠٧، ١٠٩، ١١٩، ١٢٥، ١٢٨، ١٣١، ١٤٧، ١٦٥، ١٦٧، ١٧٧، ٢٣٩، ٢٤٤، ٢٦٥، ٢٧٠، ٢٧٣، ٣٤١؛ الثعالبي، أبو منصور عبد الملك النيسابوري (ت ٤٢٩هـ /١٠٣٧) : **يتيمة الدهر في محاسن العصر**، ٥أجزاء، شرح وتحقيق مفيد محمد قمحية، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، جـ١، صفحات متفرقة بين ٥٧-١١٤ ؛ H.A.Gibb, art.Abu Firas al-Hamdani, **E.I.٢** .vol. I. pp.١١٩f.

(٦) انظر عن السري والشواهد الواردة لديه: **ديوان السري الرفاء**، جزءان، تحقيق ودراسة حبيب حسين الحسني، جـ١، ص٢١-٤٨، ص٩٧، ٣٧٢، ٣٧٧، ٤٠١، ٤١٥، ٤٣٤، ٤٣٦، جـ٢، ص١٠٣، ١١٥، ١١٨، ٢٤٨، ٣٦٨، ٤٨٣، ٥٩٥، ٦٣١، ٧٣٥.

هذه المصادر إلى هذا المدلول فقد وردت ثلاث إشارات لدى ابن حزم (ت٤٥٦هـ/١٠٦٤م) إذ يقول: "وجدنا في كتب بطليموس، وفي كتب العجم القديمة، ذكر القضاعيين ونبذة من أخبارهم وحروبهم، فالله أعلم أهُم أوائل قضاعة هذه وأسلافهم، أم غيرهم، وبلاد قضاعة متصلة بالشام، وبلاد يونان، والأمم التي بادت ممالكها بغلبة الروم عليها، وبلاد بني عدنان، ولا تتصل ببلاد اليمن أصلاً "[١].يلاحظ هنا أنّ الروم في هذه المرحلة هم أهل الإمبراطورية الرومانية الغربية التي خلفت اليونان وأزالت ممالك العرب في تدمر والأنباط وغيرهما، كما يلاحظ من الإشارة أنه يصل بلاد الشام ببلاد اليونان والمفهوم في التاريخ العام أن بلاد اليونان المقصودة هنا هي بلاد الأناضول والدولة البيزنطية[٢].والإشارة الثالثة لدى ابن حزم: أن ذا الشكوة من بني القين، وهم من عرب الشام، قاتل إلى جانب أبي عبيدة في معركة أجنادين(سنة ١٥ هـ/٦٣٦م) وقتل ثمانية من الروم[٣].ولا يختلف مدلول روم هنا عما هو متعارف عليه، أي المدلول البيزنطي. وأمّا الإشارة الثالثة: ذكر ابن حزم أنساب بني إسرائيل فقال: "كان لإسحاق، عليه السّلام، ابن آخر غير يعقوب، واسمه: عيصاب، كان بنوه يسكنون جبال الشّراة، التي بين الشّأم والحجاز، وقد بادوا جملة إلاّ أن قوماً يذكرون أن الروم من ولده، وهذا خطأ، وإنما وقع لهم هذا الغلط لأن موضعهم كان يقال له أروم، فظنوا أن الروم من ذلك الموضع، وليس كذلك، لأن الروم نسبوا إلى روملس باني رومة، فإن ظنّ ظانٌّ أن قول النبي، صلّى الله عليه وسلّم، للجد بن قيس:"هل لك في جلاد بني الأصفر العام؟" وذلك في غزوة تبوك، فيه أنّ الروم من بني الأصفر، وهو عيصاب المذكور، فليس كما ظن، وقول رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم، حقٌ، وإنما عنى ، عليه السّلام ، بني عيصاب على الحقيقة، لا الروم، لأن مغزاه ،عليه السّلام ، في تلك الغزوة كان إلى ناحية الشّراة، مسكن القوم المذكورين"[٤].يلاحظ هنا وعي ابن حزم بالمدلول وبجغرافية الأنساب، ، فبنو الأصفر هنا هم غير الروم أو البيزنطيين، ، وهذه كذلك نظرة نقدية لما ورد في كتب التاريخ حين تبحث بعض المصادر العربية عن جد قديم لربط الأقوام المختلفة فضلاً عن أسماء الأماكن، كأن تعيد تلك المصادر أصل التسمية إلى جدٍ شريفٍ أو إلى نبي من الأنبياء، كما ذكر آنفاً، وقد توغل بربطه بنوح عليه السّلام،

---

(١) ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي (ت٤٥٦هـ/١٠٦٤م): **جمهرة أنساب العرب**، تحقيق وتعليق عبدالسلام محمد هارون، ، سلسلة ذخائر العرب٢، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص٨. سيشار إليه تالياً بـ : ابن حزم : **جمهرة أنساب العرب**.

(٢) العريني، السيد الباز : **الدولة البيزنطية**، ٣٢٣-١٠٨١م، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٢م، ص٤٣. سيشار إليه تالياً بـ : العريني: **الدولة البيزنطية** .

(٣) ابن حزم: **جمهرة أنساب العرب**، ص٤٥٤.

(٤) **المصدر السابق** ، ص٥١١.

من هنا نجد ابن حزم ينفي نسبة الروم إلى عيصاب أو عيسو بن إسحاق، وتأييداً لهذا الوعي نجد لدى ياقوت الحموي الرُّومي موقعاً يُسمَّى: أَرُوم بالفتح ثم الضم وسكون الواو وميم، جمع أرومة، أو مضارع رام يروم، فأنا أرومُ، وهو جبل لبني سليم، قال مُضَرِّس بن ربعيّ الأسدي:

قفا تعرفا بين الثحائل والبِتْـــــر    منازل كالخيلان أو كتب السطـــــر
عفتها السُّمِيُّ المُدْجِناتُ وزعزعتْ    بهنَّ رياحُ الصيف شهراً إلى شهــر
فلمّا علا ذات الأروم ظعائـــنٌ    حسان الحمول من عريشٍ ومن خدرِ[١]

من كل ذلك يتبين أن مدلول الروم عند العرب و المسلمين كان يعني الدولة الرومانية الشرقية (البيزنطية) غالباً، إذ ذكرت الإمبراطورية الرومانية الغربية والعامة قبل تقسيمها إلى شرقية وغربية في سنة٣٩٥م[٢] في إشارات قليلة، بينما استمر مدلول الإمبراطورية الشرقية حتى عصر النووي[٣]، كما أننا من خلال ما نعرفه في التاريخ العام أن القسطنطينية قد فتحت في ٢٠ جمادى الأول ٨٥٧هـ / ٢٩ ايار ١٤٥٣م إذ سقطت الإمبراطورية الرومانية الشرقية بهذا الفتح[٤]، وإن بقيت بعض الجيوب البيزنطية ومنها ما يسمى إمبراطورية طرابزون التي فتحت في٨٦٧هـ/ ١٥ آب ١٤٦١م [٥] ولا تزال القسطنطينية التي صار اسمها استانبول (تخت الإسلام) أو إسلام بول(مدينة الإسلام) إسلامية تحت حكم الدولة التركية المعاصرة ؛ يدفعنا هذا إلى القول: إن مفهوم ومدلول الروم بعد فتح القسطنطينية بقي قائماً حتى وقتنا الحاضر، وسيبقى من خلال معرفتنا بأن النبي محمد، صلى الله عليه وسلم، كما قال الله تعالى عنه في كتابه العزيز :﴿وما ينطق عن الهوى. إن هو إلا وحي يوحى .... ﴾[٦]؛ ويمكن فهم استمرارية هذا المدلول بالقياس، فالأوربيون وفي طليعتهم المستشرقون يطلقون على المسلمين في صدر الإسلام والدولة الأموية اسم الدولة العربية

(١) ياقوت الحموي: **معجم البلدان**، جـ١، ص١٦٢-١٦٣.

(٢) العريني: **الدولة البيزنطية**، ص٤٣.

(٣) النووي : **شرح صحيح مسلم**، جـ ١٨، ص٣٨

(٤) أوزتونا : **تاريخ الدولة العثمانية**، جـ١، ص١٢٧-١٢٨؛ Babinger , Franz : **Mehmed The Conqueror and His Time** ,Edited by William C. Hickman , Translated From The German by Ralph Manheim , Bollingen Series xcvi. Princeton University Press,USA,2nd., printing for the paperback edition, 1992,pp.100ff ,subsequently will be cited as: Babinger , **Mehmed The Conqueror** ; S. Runciman, **The Fall of Constantinople 1453**,Cambridge ,The University Press,1st., paperback edition, 1969,pp.133–144, subsequently will be cited as: Runciman, **The Fall of Constantinople**

(٥) أوزتونا : **تاريخ الدولة العثمانية**، جـ١، ص١٥١-١٥٢؛ Babinger, **Mehmed the Conqueror,** pp.193–196; Runciman, **The Fall of Constantinople** .pp, 173–176.

(٦) سورة النجم، الآيتان ٣-٤.

والعرب، ويقولون الفتوحات العربية(١)؛ وكذا فإنهم يطلقون على المسلمين لفظ المغاربة " Moors" حين الحديث عنهم في إسبانيا " شبه جزيرة إيبيريا المعروفة لدينا بالأندلس "(٢)، وعندما حمل العثمانيون الأتراك راية الفتوحات الإسلامية في أوروبا منذ القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي صاروا يسمون المسلمين بالترك ويقولون عن سلطان المسلمين سلطان الترك، بل دخلت هذه اللفظة Turks المعجم الإنجليزي منذ القرن السادس عشر الميلادي مرادفاً للفظة مسلم (٣)، وعليه يمكن القول : إن المسلمين لم يعرفوا من النصارى من غير العرب أحداً قبل الروم الشرقيين (البيزنطيين)، فصارت بذلك لفظة روم علماً على النصارى ودولهم إلى قيام الساعة كما يفهم من الأحاديث الشريفة .

وأمّا **الجغرافيون المسلمون** فقد حددوا بلاد الروم كما يلي: قال ياقوت الحموي الروم جيل معروف في بلاد واسعة تضاف إليهم فيقال بلاد الروم(٤)"، وكما اتضح آنفاً، لم يعدُ ابن منظور هذا المعنى في مادة روم(٥)، ثم يتابع ياقوت الحموي تحديد بلاد الروم قائلاً : فمشارقهم وشمالهم الترك والخزر والروس، وجنوبهم الإسكندرونة، ومغاربهم البحر والأندلس و كانت الرقة والشامات كلها

(١) انظر مثلاً: فازيليف: **العرب والروم**، ترجمة محمد عبدالهادي شعيرة، القاهرة، ١٩٥٤ ؛ يوليوس فلهاوزن: **تاريخ الدولة العربية**، ترجمة محمد عبدالهادي أبو ريدة، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٨؛كلود كاهن: **تاريخ الشعوب الإسلامية**، ترجمة بدرالدين القاسم، بيروت، لبنان، ١٩٧٢؛ فان فلوتن: **السيادة العربية والشيعة والإسرائيليات في عهد بني أمية**، ترجمة حسن إبراهيم حسن، و محمد زكي إبراهيم، الطبعة الأولى، ١٩٣٤، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٥٦؛ لوبون، غوستاف: **حضارة العرب**، نقله إلى العربية عادل زعيتر، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م ؛ H.A.R.Gibb, **The Arab conquests in Central Asia**, London, ١٩٢٣; J.Wellhausen, **The Arab Kingdom and its Fall**, Calcutta, 1927

(٢) E.Levi-Provinsal [E-Van Donzel], art. "Moors", **E.I2**. VOL .vii, pp.235f; M.Talibi, art."Mgharibah",**E.I2**., VOL.v,pp.1159ff.

(٣) Little William,H.W.Fowler and Jassie Coulson ,**The Shorter Oxford English Dictionary On Historical Principles**, Revised and edited by C.T. Onions , 3rd .edition ,Clarendon Press, Oxford, 1984, pp. 2382, subsequently will be cited as: **The Shorter Oxford English Dictionary**; Raycaut: Paul, **The Present State of the Ottoman Empire Containing the Maxims of the Turkish Politie the Most Material Points of the Mahometan Religion, Their Sects and Heresies, their Convents and Religious Votaries . Their Military Discipline, With an Exact Computation of their Forces both by LAND and SEA .Illustrated with divers Pieces of Sculpture, representing the variety of Habits among the Turks**, London, 1668, Reprint edition 1971 by Arno Press Inc, Arno Press &The New York Times, New York ,1971; H A R .Gibb: **The Arabs**, Oxford, Clarendon Press,1940(Oxford Pamphlets on World Affairs ,no.40); Rodinson ,Maxime: **The Arabs** ,Translated by Arthur Goldhammer, Croom Helm London, 1981

(٤) ياقوت الحموي: **معجم البلدان**، جـ٣، ص٩٧.

(٥) ابن منظور: ؛ **لسان العرب**، جـ١٢، ص٢٥٨، مادة: "روم".

تعد في حدود بلاد الروم أيام الأكاسرة، وكانت دار المُلْك أنطاكية إلى أن نفاهم المسلمون إلى أقصى بلادهم[١]".

لكن ابن حوقل أكثر دقة في تحديده لبلاد الروم من جهة الجنوب إذ يقول:" ومما يلي الروم - يعني تحديد شمال الروم - الثغور المعروفة، كانت قديماً بثغور الجزيرة وهي: ملطية والحدث ومرعش والهارونية، الكَنيسة، وعين زربة، والمصيصة، وأذنه وطرطوس[٢]"، ثم يتابع بعد ذلك أنها أصبحت في زمانه على نحو آخر إذ إن:" شماليها إلى طرف طرابزون والخزر صار بيد المسلمين فقد افتتح الكثير في تأريخ ثمانين وخمسمئة"[٣]، وهذا يعني أنها حصلت بعد الانسياح الذي حصل بعد معركة ملاذكرت ٤٦٣هـ/ ١٠٧١م، حيث أدى ذلك إلى تحطيم الدفاعات البيزنطية أمام القوات الإسلامية منذ ذلك الحين[٤]. بينما يحدد ابن خرداذبه بلاد الروم فيقول: "فأولها في المغرب رومية وسقلية(صقلية) وهي في جزيرة، وكانت رومية دار ملكهم، ثم انتقل قسطنطين الأكبر بالعاصمة إلى بيزنطة وبنى عليها سوراً وسمّاها قسطنطينية وهي دار ملكهم إلى اليوم - عصر ابن خرداذبه[٥] - وكما هو معلوم في التاريخ العام فقد استمرت بعده حتى فتح العثمانيين لها في عام ٨٥٧هـ / ١٤٥٣م _ ثم ينقل ابن خرداذبه عن مسلم بن مسلم الجرمي أن أعمال الروم أربع عشرة عمالة منها خلف خليج القسطنطينية ثلاثة هي طافلا وهو مركز القسطنطينية، تراقية ثم مقدونية، ودون الخليج أحد عشر عملاً هي: أفلا جونية، الأفطي ماطي، الأُبسيق، وترقسيس، وأنا طُلوس" وتفسيره المشرق" وهو أكبر أعمال الروم، وخرسيون يلي درب ملطية، والبقلار، والأرمنياق، وخلدية، وسلوقية، والقبادق.[٦]

---

(١) ياقوت الحموي: **معجم البلدان** ، جـ٣، ص٩٨.

(٢) بن حوقل النصيبي، محمد بن علي (ت ٣٦٧هـ/٩٧٧م): **صورة الأرض**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان( د.ت)، ص١٥٣، سيشار إليه تالياً بـ : ابن حوقل: **صورة الأرض**.

(٣) **يبدو أن النص المذكور مزيد على النص الأصلي وليس من أصل النص لأن ابن حوقل توفي بعد سنة ( ٣٦٧هـ/٩٧٧م)، وتاريخ النص يعود لفترة لاحقة أكثر من قرنين من الزمان.** انظر : ابن حوقل: **صورة الأرض**، ص١٥٣.

(٤) انظر: مصطفى، شاكر : "تحول الترك الغز إلى الشام"، في: **تاريخ بلاد الشام من القرن السادس إلى القرن السابع عشر، ثبت كامل لأعمال المؤتمر الدولي لتاريخ بلاد الشام المنعقد في الجامعة الأردنية، ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤ م**، الطبعة الأولى، الدار المتحدة للنشر ، بيروت، ١٩٧٤، ص٣٠٣-٣٩٨، وسيشار إليه تالياً بـ : شاكر مصطفى: "تحول الترك الغز إلى الشام"؛ كوبريلي، محمد فؤاد: **قيام الدولة العثمانية**، ترجمة أحمد السعيد سليمان، مراجعة أحمد عزت عبد الكريم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م، ص، ح-ط، سيشار إليه تالياً بـ: كوبريلي: **قيام الدولة العثمانية** ؛ Runciman , **The Fall of Constantinople** p.٢٥ff.

(٥) بن خرداذبه، أبو القاسم عبيد الله بن عبد الله (ت ٣٠٠هـ/٩١٢م) : **المسالك والممالك**، ليدن، ١٨٨٩م، ص١٠٤-١٠٥، سيشار إليه تالياً بـ : ابن خرداذبه: **المسالك والممالك**.

(٦) **المصدر السابق**: ص١٠٥-١٠٨.

يلاحظ ابتداء من القرن ٥هـ/١١م، أي بعد معركة منازكرت( ملاذكرد)، المذكورة أعلاه، أن الضغط الإسلامي ضد الجانب البيزنطي انتقل من العنصر العربي إلى العنصر التركي حيث قامت عدة إمارات تركمانية وتركية في الأناضول وما حولها، كإمارة الدانشمند، وسلاجقة قونية الذين صاروا يدعون سلاجقة الروم، لأنهم أقاموا إماراتهم في بلاد الروم- البيزنطيين- وبدأت هذه الإمارات تتسلل على حساب البيزنطيين في الأناضول[١].

وأخيراً يحسن أن نشير هنا إلى كتاب ابن نظيف الحموي(ت ٦٣٧هـ/١٢٣٩م) الذي يمثل الفترة المبكرة لإطلاق مصطلح الروم على السلاجقة ؛ جاء في حوادث سنة ٦٠٧هـ/١٢١٠م)أن الملك عزالدين، ملك الروم، مات في هذه السنة وولي بعده أخوه الملك علاء الدين كيقباذ[٢].

وجاء الخبر الثاني متعلقاً بعلاقة الملك الأفضل نور الدين بن الملك الناصر صلاح الدين بالسلاجقة وكان يسمي السلطان السلجوقي بسلطان الروم، ويطلب من أتباعه عدم تغيير الدعاء للسلطان السلجوقي في خطبة الجمعة[٣] . ويستمر ذكر السلطان بنعت الروم فيذكر وصول رسول أرزن الروم أبو الفتح جهان شاه طغرل بك بن قليج أرسلان الملقب بركن الدين إلى الملك الأشرف وهو ابن سلجوق يطلب رسولاً من عند الملك الأشرف، ليقف على سماع الخطبة باسمه لأن أباه مات[٤]. كما ورد هذا النعت في صفحات متفرقة كثيرة من الكتاب [٥]. وعلاوة على ما ذكر لدى ابن نظيف حول سلاجقة الروم فقد استخدم نعت الروم أيضاً علماً على الإمبراطور البيزنطي، فيذكر أخذ السلطان علاء الدين السلجوقي سنة ٦٢٢ هـ /١٢٢٥م، لعدة قلاع من الأشكري الأول(جون الأول دوكاس الذي حكم بين سنتي ١٢٢٢م – ١٢٥٤م )، إمبراطور الدولة البيزنطية

---

(١) كوبريلي، **قيام الدولة العثمانية**، ص، ح-ط؛ ابن بطوطة، محمد بن عبد الله اللواتي(ت ٧٧٩هـ/ ١٣٧٧م): **تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، المعروفة برحلة ابن بطوطة**، ٢ج، تحقيق علي المنتصر الكتاني، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة،بيروت، ١٣٩٥هـ /١٩٧٥م، جـ١، ص٣١٢-٣٦٥.سيشار إليه تالياً بـ: ابن بطوطة: **رحلة ابن بطوطة**؛

Osman Turan, "Anatolia in the period of the Seljuks and Beyliks" , in P.M. Holt , Ann K.S .Lambton and Bernard Lewis ,(Edits**.) The Cambridge History of Islam**, 4vols. 1st.ed. Cambridge University Press, Cambridge, Great Britain, vol. 1A, pp.231–262, subsequently will be cited as, O. Turan "Anatolia". ; C. E. Bosworth: art. "Rum", **E.I.2** pp. 605f;Idem: **Islamic Dynasties**, Edinburgh University، Press, 1st. Published, 1967, pp.129–140

(٢) ابن نظيف الحموي، أبو الفضائل محمد بن علي (توفي بعد ٦٣٧هـ/ ١٢٣٩م): **التاريخ المنصوري، تلخيص الكشف والبيان في حوادث الزمان**، تحقيق أبو العيد دودو، مراجعة عدنان درويش، مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص٧٩-٨٠. سيشار إليه تالياً بـ : ابن نظيف الحموي : **التاريخ المنصوري** .

(٣) **المصدر السابق**: ص١١١.

(٤) **المصدر السابق**: ص١١٢.

(٥) **المصدر السابق**: ص١١٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ٢٠٨، ٢٤١، ٢٥٥، وغيرها .

الذي تزعم حركة تحرير القسطنطينية من اللاتين[١]، كما استخدم اللفظ نفسه علماً على الكسن الأول(ملك طرابزون)، إذ يذكر ابن نظيف قبض السلطان علاء الدين عليه في السنة نفسها[٢].

وقد أُطلق على العثمانيين كذلك لقب سلطنة الروم، لأنهم كانوا يعدون أنفسهم ورثة السلطنة السلجوقية في قونية، إذ خاطب السلطان العثماني بايزيد الأول (ت ٨٠٥هـ/ ١٤٠٣م) سلطان المماليك الظاهر سيف الدين برقوق(ت ٨٠١هـ / ١٣٩٩م) في رسالتين في عام ٧٨٩هـ/ ١٣٩٦م، الأولى كانت موجهة إلى الخليفة العباسي في القاهرة الذي كان يعيش في كنف المماليك، ويطلب إليه فيها أن يمنحه تفويضاً شرعياً بالسلطنة بعد انتصاره في سنة ٧٩٨هـ/ ١٣٩٦م على تحالف صليبي في معركة نيقوبولس (Nicopolis)[٣] والثانية موجهة إلى السلطان برقوق يبشره بانتصار العثمانيين في المعركة[٤]، فما كان من برقوق إلا أن دعم الطلب العثماني لأنه سيكون حليفه ضد عدوهما المشترك، المغول، ولن يضيره ازدياد هيبة السلطان العثماني إسلامياً[٥]. وبناء على ما سبق يلاحظ أن العثمانيين ورثوا السلاجقة الذين بدورهم ورثوا اسم المنطقة وصيّروه لأنفسهم حتى صار يقال سلاجقة الروم، ومملكة الروم، وسلطنة الروم، ويقصد بالتسميتين الأخيرتين السلطنة العثمانية. وعليه فإن بلاد الروم المقصودة في هذه الدراسة هي بلاد الأناضول إبتداءً ثم الأملاك العثمانية في البر الأوروبي.

**من هو الرومي في هذه الدراسة ؟** بلغ عدد التراجم في كتاب الكواكب ١٥٤٦، منها ٦٥١ في الطبقة الأولى، ٥٤٨ في الطبقة الثانية، ٣٤٧ في الطبقة الثالثة؛ وأما في كتاب لطف السمر، الذي يمثل الطبقة الرابعة فقد بلغت تراجمه ٢٨٣ ترجمة، وبذلك يكون مجموع التراجم الكلي في الكتابين ١٨٢٩ ترجمة.

---

(١) ابن نظيف الحموي : **التاريخ المنصوري**: ص، ١١٣، بالإضافة إلى الهامش ١ فيها.

(٢) **المصدر السابق**: ص، ١١٣، بالإضافة إلى الهامش ٢ فيها.

(٣) أوزتونا: **تاريخ الدولة العثمانية**، جـ١، ص ١١١؛ طقوش، محمد سهيل : **تاريخ المماليك في مصر وبلاد الشام**، الطبعة الأولى، دار النفائس، بيروت، لبنان، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ص ٤٠١؛ سيشار إليه ثانياً بـ : طقوش: **تاريخ المماليك**؛
Inalcik,Halil: 'The Emergence of the Ottomans', in P.M. Holt, Ann Lambton and Bernard Lewis, (Edits.) **The Cambridge History of Islam,** vol. 1.A, p.279, Subsequently will be cited as: Inalcik, "The Emergence of the Ottomans".

(٤) طقوش، **تاريخ المماليك**، ص ٤٠١.

(٥) السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن (ت ٩١١هـ /١٥٠٥م ) : **حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة**، دار الكتب العربية، ١٩٦٨م ج٥، ص ٨٥؛ طرخان، إبراهيم علي: **مصر في عصر دولة المماليك الجراكسة ١٣٨٢م-١٥١٧م**، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٠م، ص١٦٣ ؛ بروكلمان، كارل: **تاريخ الشعوب الإسلامية**، نقله إلى العربية، نبيه أمين فارس، ومنير البعلبكي، الطبعة الحادية عشرة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، تموز (يوليو) ١٩٨٨م، ص ٤٢٠؛ سيشار إليه ثانياً بـ: بروكلمان: **تاريخ الشعوب الإسلامية، يلاحظ عليه أنه يذكر تاريخ الطلب العثماني في سنة ١٣٩٤م، وليس في سنة ١٣٩٦م كما هو مذكور في المتن.**

بلغت تراجم الروم في الطبقة الأولى ٧٤ ترجمة أي بنسبة ١١,٣٦%[١]، وبلغت تراجم الروم في الطبقة الثانية ١٠١ ترجمة أي بنسبة ١٨,٤٣% [٢]، وبلغت تراجم الروم في الطبقة الثالثة ٥٢ ترجمة أي بنسبة ١٤,٩٨%[٣]، وأما الطبقة الرابعة فبلغت تراجم الروم فيها ٦٠، أي بنسبة ٢٠,٩ % [٤]، وبذلك يكون عدد تراجم الروم الكلي ٢٨٧ ترجمة من أصل ١٨٢٩ ترجمة أي بنسبة ١٥,٦٩%، والنسب المذكورة هي نسبة الأتراك حسب الطبقات في الكتابين، وهذا يساوي نحو سدس مجموع التراجم الكلية، وأمّا بقية التراجم المذكورة في الجدول وعددها٦٦ترجمة أي بنسبة ١٨، ٧% من مجموع التراجم المدونة في الجدول الملحق، فهي لشخصيات ليست من أصل رومي لكنها انتسبت إليهم، وبالتالي تكون نسبة التراجم في الجدول إلى مجموع التراجم الطبقات الأربع١٩، ٣% وهذه تقارب خمس مجموع التراجم الكلية .

يلاحظ على النسب السابقة أن أكثر من خمس تراجم الطبقة الرابعة جاءت من بلاد الروم، ولعل السبب في ذلك يعود إلى رحلات النجم الغزي نفسه إلى بلاد الروم والحجاز من ناحية[٥]، ولشهرته شخصياً حيث أصبح مقصداً للعلماء وطلبة العلم من كل مكان في بلاد الشام أو الحجاز[٦]. ويمكن عزو قلة التراجم في الطبقة الأولى بالرغم من كثرة مصادره حيث اعتمد على الشقائق النعمانية[٧]، وتاريخ ابن طولون[٨]، وبعض ما تيسر له عن جده رضي الدين في رحلته[٩]، وابن الحنبلي في تاريخه[١٠]، والعلائي[١١]، وابن الحمصي[١٢]، والنهروالي[١٣]، وجاءت معلوماته فيها من الدرجة الثانية، إذ لم يكن بينه وبين من كتب عنهم، ولا بينه وبين تلامذتهم اتصال مباشر كما هي حال الطبقة الرابعة، كما أنه كان يترجم للعلماء والمتصوفة غالباً[١٤]، ولم يترجم في هذه الطبقة إلا

(١) انظر جدول التراجم الملحق رقم: ١-٧٤.
(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٧٥-١٧٥.
(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٧٦-٢٢٧.
(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢٢٨-٢٨٧.
(٥) **مشيخة أبي المواهب الحنبلي**، ص٦٩-٧٠؛ كذلك انظر ما كتب حول الموضوع في الصفحات السابقة.
(٦) انظر ما كتب في الصفحات السابقة.
(٧) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢، ٨، ١٠-١١، ١٧، ١٩-٢٠، ٢٢، ٣٩، ٤٥، ٥٣، ٥٥، ٦٦-٦٨، ٧٠.
(٨) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم : ٢، ٥٠ .
(٩) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢.
(١٠) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢، ١٣، ٦٤ .
(١١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم : ٢١، ٤٧.
(١٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٥٠ .
(١٣) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٤٧.
(١٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١-١٢، ١٥-١٧، ١٩-٢٤، ٢٦، ٢٨-٣٥، ٣٧-٤٦، ٤٨-٥٩، ٦١-٦٥، ٦٧-٧٤.

لتسع شخصيات سياسية أو لها ارتباط بالسياسيين و لا تخلو من علم أيضاً[١].

وجاءت النسبة عالية نسبياً في الطبقة الثانية فيما يبدو بسبب توفر كتاب **الشقائق النعمانية**، الذي يحتوي على تراجم علماء الروم[٢]، و**تاريخ ابن طولون**[٣]، ووالد النجم الغزي وجده[٤]، و **تاريخ ابن الحنبلي**[٥]، ووالد شيخ الغزي الشيخ يونس العيثاوي[٦]. ولعل تدني نسبة تراجم الأروام في الطبقة الثالثة يعود لعدم وجود كتاب مجموع أو اتصال مباشر لدى الغزي عن علماء الروم في هذه الطبقة، فإذا ما استثني كتاب تراجم الأعيان من أبناء الزمان للحسن البوريني (ت ١٠٢٤هـ / ١٦١٥م)[٧]، لا نكاد نعثر على كتاب يتناول تراجم هذه الطبقة، لذا يجد الباحث أن معظم تراجم الغزي عن الأروام خالية من ذكر مصدرها[٨]. وسيأتي الحديث لاحقاً عن مصادر الغزي.

لقد تم تصنيف التراجم المنسوبة إلى الروم إلى ثلاث فئات عُد كل من تسلك فيها من الروم، والفئة الأولى منها يمكن من خلالها معرفة بلاد الروم كما فهمها نجم الدين الغزي، وجاءت الفئات على النحو التالي :

**الفئة الأولى**: كل من نسب أو ألحق نسبه بمدينة من مدن الروم ( بلاد الأناضول والروميللي) الولايتان الأوليان من ولايات الدولة العثمانية قبل اتجاهها شرقاً بعد معركتي جالديران ٩٢٠هـ / ١٥١٤م، ومرج دابق ٩٢٢هـ/ ١٥١٦م، وقد ظهرت في هذه الفئة ١٩٤ شخصية مرتبة ترتيباً هجائياً حسب ترتيب الغزي على الطبقات كما هو مبين في الجدول الملحق[٩]، منها ترجمتان

(١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٣-١٤، ١٨، ٢٥، ٢٧، ٣٦، ٤٧، ٦٠، ٦٦ .

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٧٦، ٨٠-٨١، ٩٤، ١٠٢، ١٠٤، ١١٠، ١١٢، ١١٤، ١٢٤، ١٣٥، ١٣٨، ١٤٩-١٥٠، ١٥٨، ١٦١، ١٦٥ .

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٨٠، ٨٦، ١١١-١١٢، ١١٨، ١٥٢، ١٦٩ .

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١١١، ١١٨، ١٥٠، ١٧٣ .

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٨٦، ٨٨، ١٠٣، ١٠٧، ١٣٩، ١٤٥، ١٥١، ١٥٥، ١٥٩، ١٧٢ .

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ١١٤، ١٤٢، ١٥٧ .

(٧) **تراجم الأعيان من أبناء الزمان**، جزءان، تحقيق صلاح الدين المنجد، دمشق، ج١ ١٩٥٩م ج٢، ١٩٦٣م والنسخة المحققة غير كاملة وإنما وصلت إلى حرف العين .

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، تراجم رقم: ١٧٦-١٧٨، ١٨٠-٢١٨، ٢٢١، ٢٢٣-٢٢٧.

(٩) انظر جدول التراجم الملحق ، تراجم رقم: ٢-٤، ٦، ٨ -١٢، ١٥ -٢٠، ٢٥، ٢٦-٢٩، ٣١-٤١، ٤٣-٥١، ٥٥-٦٣، ٦٥، ٦١-٦٢، ٧٣، ٧٥-٧٧، ٨٠-٨١، ٨٧-٩٠، ٩٢، ٩٤-٩٥، ٩٧-٩٩، ١٠١-١٠٣، ١٠٦-١٠٧، ١٠٩-١١٠، ١١٤-١٢٢، ١٢٤، ١٢٦، ١٣٠-١٣٢، ١٣٤-١٣٦، ١٣٨-١٣٩، ١٤٢، ١٤٤-١٤٨، ١٥٠-١٥٩، ١٦١-١٦٣، ١٦٥-١٦٨، ١٧٠، ١٧٣-١٧٧، ١٧٩-١٨٤، ١٨٦-١٨٩، ١٩٥-١٩٦، ١٩٩، ٢٠١-٢٠٧، ٢٠٩-٢١٠، ٢١٣-٢١٤، ٢١٨-٢٢١، ٢٢٣-٢٢٤، ٢٢٦-٢٢٨، ٢٣٠-٢٣٣، ٢٣٥، ٢٣٨، ٢٤١، ٢٤٣-٢٤٤، ٢٤٦-٢٥٦، ٢٦٠-٢٦٣، ٢٦٧، ٢٦٩-٢٧٠، ٢٧٢، ٢٧٥، ٢٧٩، ٢٨١- ٢٨٤، ٢٨٦- ٢٨٧ .

عارضتان[١] والبقية تراجم خاصة. **وأمّا الفئة الثانية**: كل من ألحق باسمه أو بألقابه أنه من موالي الروم حيث أخذ صفاتهم ورسومهم ووظائفهم من العلماء والموظفين والولاة وما شابههم. سواء أكان من العرب أم من العجم، وقد وجد ٨٤ شخصية كما هو مبين في الجدول الملحق[٢]، منها ترجمتان عارضتان أيضاً[٣]. **وأمّا الفئة الثالثة**: كل من نسب إلى طائفة من طوائف الأتراك أو التركمان ونسب إلى موالي(علماء) الروم، أو أقام في أنحاء الدولة العثمانية، خاصة الولايتين الأوليين( الأناضول والروميللي)، ويغض النظر عن وظيفته أو عمله، وقد وجدت ٩ شخصيات كما يبين الجدول الملحق[٤].

يُلاحظ من دراسة التراجم المذكورة في الفئات السابقة، وتحليلها أن مدلول الروم عند نجم الدين الغزي ينطبق على كل من هو في بلاد الدولة العثمانية في الأناضول والروميللي، أو التحق بهم من العجم والأتراك من خارج حدود الدولة العثمانية، أو التحق بهم من العرب بعد ضم العثمانيين للمنطقة العربية سواء في الوظائف داخل الولايات العربية أو أقام داخل الأناضول والروميللي، وسواء أكان من العرب بشكل عام، أو كان من أشراف العرب الذين تتركوا لأسباب على رأسها العمل في وظائف الدولة، كما سيتبين لاحقاً عند تحليل التراجم لبيان من هم الذين ترجم لهم الغزي من الأروام. ولوحظ كذلك أن مدلول رومي وأروام يتطابق إلى حد كبير مع مدلول عثماني الذي لا يرتبط بعرق أو جنس، بعكس مفهوم أتراك الذي قد يأخذ المفهوم العرقي. ولم يظهر إصطلاح تركي لدى الأتراك كهوية للدولة العثمانية إلا بظهور عصر القوميات في ق.١٩م. وهذا يدعو إلى التوقف قليلاً عند ألقاب السلاطين العثمانيين، وأسماء الدولة العثمانية، ومدلول تركي لدى العثمانيين وفي المصطلح الأوروبي.

**فأمّا ألقاب السلاطين**: لقد تعددت ألقاب السلطان العثماني فمنها:خان، خاقان، خاقان الخواقين، سلطان، سلطان السلاطين، خليفة روي زمين (خليفة مدبر العالم)، أمير المؤمنين، ظل الله في الأرض، خليفة ربع مسكون، شاه، باد شاه وتعني ملك الملوك، هنكار، خداوند كار، باد شاه جهان،

(١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ١٢٨، ٢٦١ .

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٥، ٧، ٢١، ٢٥، ٣٠، ٤٢، ٥٢-٥٤، ٦٤، ٦٦-٦٨، ٧١-٧٢، ٧٤، ٧٨-٧٩، ٨٢-٨٦، ٩١، ٩٣، ٩٦، ١٠٠، ١٠٤-١٠٥، ١٠٨، ١١١-١١٣، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٧-١٢٩، ١٣٣، ١٣٦-١٣٧، ١٤٠-١٤١، ١٤٣، ١٤٩، ١٦٠، ١٦٤، ١٦٩، ١٧١-١٧٢، ١٧٨، ١٨٥، ١٩٠-١٩٤، ١٩٧-١٩٨، ٢٠٠، ٢٠٨، ٢١١-٢١٢، ٢١٥-٢١٧، ٢٢٩، ٢٣٤، ٢٤٠-٢٤١، ٢٤٥، ٢٥٨-٢٥٩، ٢٦٤-٢٦٦، ٢٦٨، ٢٧١، ٢٧٣-٢٧٤، ٢٧٦-٢٧٨، ٢٨٠.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢٣٦، ٢٧٧ .

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١، ١٣-١٤، ٢٢، ٢٢٢، ٢٣٧، ٢٤٢، ٢٥٧، ٢٨٥.

عالم بناه، ذات شاهانه، ذات أقدس همايون، قيصر، قيصر الروم، مليك الغزاة. وكان العثمانيون يسمونه غالباً باد شاه، و أمّا الأوروبيون فيسمونه التركي الكبير، أو سلطان، و يسميه العاملون في السراي (القصر)هنكار أو خنكار، و لقبه الرسمي: شوكتلو، وقد يضاف إلى ألقابه شوكتلو عظمتلو، جلادتلو، وكان أقصر ألقاب الاحترام المبذولة له، أفنديمز أي سيدنا، ويصفة أكثر رسمية: ذات شاهانه لري، وذات همايونلري، وشوكتمئابلري، وإذا كان الذي يخاطبه من عامة الناس أو من المقربين إليه يقول له: باد شاهم أو هنكارم، وكانت أمه تخاطبه بكلمة: أرسلانم أي يا أسدي، وأمّا لقب شوكتلو أي صاحب الشوكة فهو لقب رسمي خاص بالسلطان العثماني فقط، ولا يستعمل لأي حاكم آخر في العالم[١]. ويضاف إلى تلك الألقاب: خليفة الله وهو لقب اتخذه السلطان مراد الأول بعد فتح أدرنة ٧٦١هـ/ ١٣٦٠م، وسلطان البرين والبحرين، ثم بعد انضمام الحجاز للعثمانيين ٩٢٣هـ/ ١٥١٧م، لقب بـ : حامي الحرمين الشريفين، وحامي حمى الحرمين الشريفين، وكان العثمانيون يشددون على اللقب الأخير لأنه أحد مصادر شرعيتهم في عيون رعاياهم من المسلمين سواء أكانوا تحت سيادة الدولة العثمانية أو خارجها. ثم اتخذوا لقب خليفة في عام ١١٨٨هـ/١٧٧٤م[٢]، بعد معاهدة كجك قينارجة في عهد السلطان عبد الحميد الأول وتراجع استعماله بعد ذلك، ثم ظهر مرة أخرى بعد نحو مئة عام في عهد السلطان عبد الحميد الثاني (١٨٧٦ - ١٩٠٩م). ويناقش محمد مقصود أوغلو مسألة الخلافة عند العثمانيين فيرى أنهم اتخذوا لقب خليفة من بداية تاريخهم تأسيساً على أنهم ورثة السلاجقة، والسلاجقة ورثة العباسيين في الحكم، ويورد شواهد متعددة على اتخاذ العثمانيين لقب خليفة وبالتالي فإن الأمر ليس كما يشاع أنهم ادعوا الخلافة بعد ضمهم لبلاد الشام ومصر والحجاز، أو أن الأمر والإدعاء جاء منذ عام ١١٨٨هـ/١٧٧٤م[٣]، ولكن مع الإقرار بأن العثمانيين قد حققوا قوة وسمعة عاليتين منذ فتح القسطنطينية في عام ٨٥٧هـ/١٤٥٣م، لكن لايتوفر بين أيدي الباحثين ما يؤيد هذا القول باستعمال العثمانيين للقب

---

(١) السعيد، أحمد : **التيارات القومية والدينية في تركيا المعاصرة**، الطبعة الأولى، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦١م، ص١٦، سيشار إليه تالياً بـ: أحمد السعيد: **التيارات القومية**؛أوزتونا : **تاريخ الدولة العثمانية**، جـ٢، ص ٢٧٢-٢٧٣؛ الشناوي عبد العزيز محمد(ت١٤٠٦هـ/١٩٨٦): **الدولة العثمانية دولة إسلامية مفترى عليها**، ٤أجزاء، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠-١٩٨٦م،: جـ١، ص٢٤٤. سيشار إليه تالياً بـ : الشناوي: **الدولة العثمانية**.

(٢) الشناوي: **الدولة العثمانية**، جـ١، ص٢٤٤-٢٤٥ ؛

Hourani, Albert: **The Ottoman Background of the Modern Middle East**, University of Essex, Carreras Arab Lecture,Longman,1969,p.7,Subsequently will be cited as: Hourani, **The Ottoman Background**.; Maksudoglu, Mehmet: **Osmanli History 1289–1922,Based on Osmanli Sources**, International Islamic University Press, Malaysia ,1999, pp. xxxvif.,23ff,260, Subsequently will be cited as: Maksudoglu: **Osmanli History**

(٣) Maksudoglu: **Osmanli History**, op. cit.

الخلافة بالمعنى السياسي والديني قبل عام ١١٨٨هـ/ ١٧٧٤م .

**وأمّا أسماء الدولة العثمانية**: أطلق عليها في مبتدأ أمرها لقب إمارة[١]، ودُعي أميرها بلقب صاحب بُرسا، وخاطبه السلطان المملوكي قائلاً:" صدرت هذه المكاتبة إلى المجلس السامي الأميري أورخان...[٢]"، ولكنها عرفت بعد ذلك بعدة أسماء فأطلق عليها اسم:" دولت علية" أي الدولة العلية، وسلطنت سَنِيَّة أي السلطنة السنية، ويرى الشناوي أنها بعد أن توسعت في قارات العالم القديم عرفت باسم: إمبراطور لق عثمانلي، أي الإمبراطورية العثمانية، ودولت عثمانلي أي الدولة العثمانية، وتلفظ عصمانلي، ويرى الشناوي أن العثمانيين قد ارتاحوا إلى اللقبين الأخيرين لاحتوائهما على لقب عثمانلي، الذي يشير إلى اسم مؤسس الدولة عثمان الأول، الذي سميت الأمة والدولة باسمه، و صار المثل الأعلى للحاكم المسلم الغازي (أي المجاهد في سبيل الله)، والمتقشف في حياته الخاصة[٣]، إن هذا الرأي صحيح فيمايتعلق بالاسم دولت عثمانلي حيث يفخرون بانتسابهم إلى عثمان كونه أول أمير من الأسرة أكد استقلاله التام بعد انهيار دولة سلاجقة الروم[٤]، كما أن صفة عثماني، لا تركي، هي الصفة المفضلة لدى أبناء الدولة، وصار على كل من يتولى السلطنة أن يتقلد سيف عثمان الغازي، وصارت الأسرة جميعها ترى السيادة وليس أفراداً معينين[٥].لكن هذا الارتياح قد لا يكون كذلك فيما يتعلق باسم إمبراطورية فهذا يحتاج إلى مناقشة كما يتضح تالياً: فهذه التسمية تبرزها الكتابات الأوروبية، ومنها الإنجليزية، فيعبرعن ذلك بلفظ (The Ottoman Empire)، فعند مراجعة الوثائق العثمانية، ومراسلاتها الرسمية والمعاهدات العثمانية مع الدول الأخرى إضافة إلى الكتب التي وضعت خلال العهد العثماني من قبل مؤرخيها الرسميين يلاحظ أن هذا المصطلح غير مستعمل البتة[٦]، ولم يكن عدم الاستعمال ناجماً عن جهل به ويمحتواه، بدليل

---

(١) ابن فضل الله العمري، أحمد بن يحيى ( ت ٧٤٩هـ/ ١٣٤٩م): **التعريف بالمصطلح الشريف**، جزءان، دراسة وتحقيق سمير الدروبي، منشورات جامعة مؤتة، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، مؤتة، الكرك، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م، ج١، (النص العربي)، ص٥١، سيشار إليه لاحقاً بـ: ابن فضل الله العمري: **التعريف بالمصطلح الشريف**.

(٢) **المصدر السابق**: ص٥٣ .

(٣) الشناوي: **الدولة العثمانية** ، جـ١، ص١١؛

Maksudoglu: **Osmanli History** , pp. xxvif., 255ff.

(٤) مصطفى، أحمد عبد الرحيم: **في أصول التاريخ العثماني**، الطبعة الثانية، دار الشروق، بيروت، القاهرة، (١٩٨٦م/ ١٤٠٦هـ)، ص٣١، سيشار إليه لاحقاً بـ: مصطفى: **في أصول التاريخ العثماني** ؛

Maksudoglu **: Osmanli History** , pp. xxvif.,258.

(٥) **المرجع السابق**: ص٣١؛ حوراني، ألبرت: **الأسس العثمانية للشرق الأوسط الحديث، محاضرة عربية لشركة كاريراس**، ص١٠، جامعة اسكس، لونجمانز، ١٩٦٩، سيشار إليه لاحقاً بـ: حوراني: **الأسس العثمانية** ؛

Hourani: **The Ottoman Background** ,p7; B. Lewis, **The Emergence of Modern Turkey**, 2nd edit., London, 1968, p.2, Subsequently will be cited as: Lewis: **The Emergence of Modern Turkey** .

(٦) Maksudoglu: **Osmanli History** , pp. xxxvif.,255ff**.**

أنهم استعملوه للدول التي تستخدمه في ألقابها الرسمية، كالإمبراطور الألماني، والإمبراطور الفرنسي، والإمبراطور النمساوي[١]، وقد ورد هذا الوعي في وثائق عديدة منها معاهدة باريس ١٢٧٢هـ /آذار ١٨٥٦م، وتعديلاتها في لندن لسنة ١٢٨٧هـ / ١٨٧٠م، إذ تذكر التعديلات الألقاب الرسمية لحكام الدول المتعاقدة بالقول : "إن الأطراف المتوافقة هي دولتنا العلية، وجلالة إمبراطور ألمانيا وملك بروسيا، وجلالة إمبراطور النمسا وملك بوهيميا وهنغاريا، وسيادة الرئيس التنفيذي لحكومة جمهورية فرنسا، وجلالة ملكة المملكة المتحدة لبريطانيا العظمى وأيرلندا، وجلالة ملك إيطاليا، وجلالة إمبراطور عموم الروسيا[٢]"، وكان قد أشير في معاهدة باريس فرنسا (الفرنسيس)، وسلطان البلاد العثمانية[٣]، كما ترد هذه الألقاب في مؤتمر برلين لسنة ١٢٩٦هـ / ١٨٧٨م[٤]. ويشير مقصود أوغلو أنه عند مراجعة الأصناف المختلفة لوثائق الدولة العثمانية وكتاباتها الرسمية لم يعثر على لفظ إمبراطور للتدليل على لقب الحاكم العثماني، ولا وجود للفظ إمبراطورية للدلالة على الدولة العثمانية، وإن كان وجد هو: الدولة العلية أو السلطنة السنية[٥]، وعند مراجعة كتاب فريدون بك لم يعثر على أي استعمال للفظي إمبراطور وإمبراطورية فيما يخص الألقاب العثمانية[٦]؛ وعلاوة على كل ما سبق فإن لفظي إمبراطور وإمبراطورية لا ينطبقان على الدولة العثمانية وحكامها من حيث بنية الدولة وخصائصها، ونظرة السلطان لرعيته والرعية لسلطانها كما سيتبين من المناقشة لاحقاً[٧] .

**وأما مدلول تركي لدى العثمانيين:** كانت الدولة العثمانية ذات طبيعة مركبة ومميزة، فهي دولة أسرة حاكمة، الولاء الأول فيها لآل عثمان، كما أن الدولة كانت تركية بشكل ما ولكن ليس بصفة مطلقة، فالأسرة العثمانية من أصل تركي يعود إلى قبيلة قايي من الأغوز أو الغز التي انتسبت إليها أسرة السلاجقة، لذا كان بإمكانها استثارة الدعم القبلي عند الحاجة، واستمرت تستعمل بعض الرموز القبلية كأذناب الخيل التي استعملت دلالة على الرتب العسكرية العليا، وكانت لغة

---

(١) Ibid, pp. 257f.

(٢) Ibid, p. 259.

(٣) فريد بك المحامي، محمد: **تاريخ الدولة العلية العثمانية**، تحقيق إحسان حقي، الطبعة الأولى دار النفائس، بيروت ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ص٥١٣-٥١٤، سيشار إليه تالياً ب : فريد بك: **تاريخ الدولة العلية**.

(٤) **المصدر السابق**: ص٦٧٨-٦٧٩.

(٥) Maksudoglu: **Osmanli History**, pp. xxviff, 255f.

(٦) فريدون بك: **منشآت السلاطين**، جزءان، استانبول، الأول ١٢٧٤هـ، والثاني ١٢٧٥، صفحات متفرقة، سيشار إليه تالياً ب: فريدون بك: **منشآت السلاطين**.

(٧) انظر الصفحات لاحقاً؛ Maksudoglu: **Osmanli History**, pp.261ff; Lewis: **The Emergence of Modern Turkey**, p.2, 13.

البلاط وقيادة الجيش والإدارة تركية، لكن مع ذلك لم تكن الدولة تركية بالمعنى الجنسي (العرقـــي)، إذ ليس بالضرورة أن يكون خادم السلطان تركي الأصل وإن تكلم بالتركية، كما أن رعايا الـسلطان الذين لا يتكلمون التركية لا يعدون أنفسهم غرباء عن الدولة التركية أو بمعزل عنها؛ يقول البـــرت حوراني :" في جميع مراحل التاريخ الإسلامي كان هناك دائماً شعور بالتمايز بين العرب والفـــرس والأتراك وهي الشعوب التي وقع على عاتقها مدار التاريخ الإسلامي . ولكن ليس هناك أي تمييـــز بينها قد يؤدي إلى تدمير ما بداخلهم أنهم جميعاً مسلمون ". وفي الواقع كان تمييـــزاً لغويـــاً وثقافيـــاً ولكنه ليس بحال من الأحوال تمييزاً عرقياً أو جنسياً"(١)كما يؤيد هذا الرأي برنارد لويس(٢).

وأخيراً، من الجدير بالذكر أن مدلول كلمة أتراك في المصادر العربية المعاصرة للفترة، بمـــا فيها مادة الغزي نفسه، تشير إلى الأتراك على أنهم حكام الدولة المملوكيـــة، وليـــسوا ســـلاطين آل عثمان، بينما تشير المصادر نفسها إلى العثمانيين باسم الأرْوام، جمع روم، بل إن الغزي يشير إلـــى ترقي مقام إبراهيم بن موسى الطرابلسي عند المماليك كونه يعرف اللسان التركي(٣).

وبناء على ما سبق فإنه لم يكن لاصطلاح عثماني أي مدلول قـــومي، إذ لا يعـــدو أن يكـــون الارتباط ارتباطاً بأسرة حاكمة مثله في ذلـــك مـــصطلحات الأمـــويين، والعباســـيين، والـــسلاجقة، والبويهيين، وقد كان العثمانيون حتى ق١٣هـــ/ ١٩م يعدون أنفسهم مسلمين أولاً، ثم اتجه ولاؤهـــم لآل عثمان كأسرة حاكمة ليس أكثر(٤). كما أن لفظ تركي، وتركيا وأتراك وهي مـــصطلحات وردت في الأدبيات العربية بتأثيرمن أوروبا تعني العثماني و الدولة العثمانية والعثمانيين، وهي بعيدة عـــن الدقة من حيث صياغتها ودلالاتها على العثمانيين حتى أواخر ق١٩م ، بل إن لفظتي تركي وأتراك كانتا تطلقان عند العثمانيين على الأجناس التركية المتخلفة التـــي تقطـــن فـــي آســـيا، والتركمـــان، والأوزبك(Ozbegs)، وكان العثمانيون يتشبثون بلفظتي " عثماني وعثمـــانيون " اعتـــزازاً بعثمـــان مؤسس الدولة كما لوحظ سابقاً، واستعلاءً على تلك الأجناس الأسيوية و المتبربرة في نظرهم، كمـــا

---

(١) حوراني: **الأسس العثمانية**، ص١٠-١١؛ Hourani: **The Ottoman Backgroun d**,p7.

(٢) Lewis: **The Emergence of Modern Turkey**, p.2.

(٣) انظر: ابن طولون، محمد بن علي (ت ٩٥٣هـــ/١٥٤٦م): **إعلام الورى بمن ولي نائباً من الأتـــراك بدمـــشق الـــشام الكبرى**، تحقيق محمد أحمد دهمان،الطبعة الثانية، دار الفكر، دمشق، ص٢٩-٢٢٦ فيما يتعلق باسم المماليك، ص٢٢٧-٢٦٤فيما يتعلق بالعثمانيين ونعتهم بالأروام،سيشار إليه تالياً بـ : ابن طولون: **إعلام الورى**؛الغزي: **الكواكب الـــسائرة**، جـــ١، ص١١٢.

(٤) مصطفى: **في أصول التاريخ العثماني**، ص٣٢؛ حوراني: **الأسس العثمانية**، ص١١؛ أحمد السعيد: **التيـــارات القوميـــة**، ص٢٣-٣٨؛
Hourani: **The Ottoman Background**, p7f; Maksudoglu: **Osmanli History**, pp.261ff;Lewis: **The Emergence of Modern Turkey**, p.2.

أطلق العثمانيون لفظ تركي على الفلاح العثماني الجاهل، أو أحد سكان قرى الأناضول بمعنى الجلف أو الخشن من باب السخرية والتحقير(١)، وكان إطلاق نعت تركي على أحد العثمانيين في استانبول وغيرها من الحواضر العثمانية يعد إهانة لمن تطلق عليه، مع أن الجميع يتحدث اللغة التركية، وقد يخرجون من هذا الحرج اللغوي بأن يسموا اللغة التركية باللغة التركية العثمانية(٢). ولم تأخذ كلمة تركي معنى عرقياً متباهياً إلا مع أواخر ق.١٩م، ثم استقر هذا المعنى بعد قيام الجمهورية التركية الحديثة(٣).

**وأمّا نظرة الأوروبيين إلى دولة آل عثمان**: لقد كانت نظرتهم إليها دينية، وأنها تمثل دولة الفتوح الإسلامية، واستمرار الهجمة الإسلامية ضدهم، حيث تتوسع دار الإسلام على حساب دار الكفر؛ لذلك نجدها ما فتئت تعقد المحالفات، وتجرد الجيوش وتضع الخطط طيلة تاريخ الدولة العثمانية(٤). وقد أورد شكيب أرسلان(ت١٣٦٦هـ/١٩٤٦) في تعليقه على كتاب **حاضر العالم الإسلامي** للمؤلف لوثروب ستودارد (١٩٥٠م) (Lothrop Stoddard) أن الدول الأوروبية وضعت نحو مئة مشروع لتقسيم الدولة العثمانية ومواجهتها(وهو ينقل معلوماته عن المصادر والمراجع الأوروبية وقد بثّها في ثنايا تعليقه، وليس من العربية)(٥)، وليس ما عرف بالمسألة الشرقية أومسألة الرجل المريض إلا أحد هذه المشروعات(٦)، من هنا فلا عجب أن يكون معنى لفظ أتراك (Turks)

---

(١) الشناوي: **الدولة العثمانية** جـ١، ص١١-١٢؛ Lewis: **The Emergence of Modern Turkey**, p.1–2, n1–2, p. 2.

(٢) الشناوي: **الدولة العثمانية**، جـ١، ص١٢؛ مصطفى: **في أصول التاريخ العثماني**، ص٣٣.

(٣) الشناوي: **الدولة العثمانية**، جـ١، ص١٣؛ أحمد السعيد: **التيارات القومية**، ص٢٣-٣٨.

(٤) الشناوي: **الدولة العثمانية**، ص١٤-١٨.

(٥) التعصب الأوربي أم التعصب الإسلامي، الأول هو الأثبت بشهادات شهود من أهله، ومائة مشروع لتقسيم تركيا. في كتاب ستودارد، لوثروب(ت١٣٧٠هـ/١٩٥٠م ) (Lothrop Stoddard ): **حاضر العالم الإسلامي**، ٤ أجزاء في مجلدين، نقله إلى العربية **عجاج نويهض** (ت ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م)، وفيه فصول وتعليقات وهوامش مستفيضة عن دقائق أحوال الأمم الإسلامية وتطورها الحديث، بقلم شكيب أرسلان(١٣٦٦هـ /١٩٦٦م )، الطبعة الرابعة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٣م. مج٢، جـ٣، ص٢٠٨-٣٤٢، سيشار إليه ثانياً بـ: ستودارد: **حاضر العالم الإسلامي** .

(٦) انظر : زين، نور الدين زين: **الصراع الدولي في الشرق الأوسط وولادة دولتي سوريا ولبنان**، الطبعة الثانية، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٧م، ص٢٢-٥٩، سيشار إليه ثانياً بـ: نور الدين زين: **الصراع الدولي**؛ M.E Yapp: **The Making of The Modern Near East, 1972–1923** , 1st. Published, Long man, The Essex, 1987, PP. 47–96, Subsequently will be cited as Yapp: **The Making of the Modern Near East**.

في معجم أكسفورد للغة الإنجليزية المعد على أسس تاريخية يقابل في أحد معانيه لفظ مسلم، وجاء في المعنى السياسي للكلمة في المعجم:"عضو في الجنس المهيمن في الإمبراطورية العثمانية، في المراحل الأولى تدل على السلاجقة، ثم على العثمانيين من بعدهم ابتداء من سنة ١٣٠٠م، وأحياناً أي مواطن يخضع لحكم الترك أو السلطان التركي، ولكنها في العادة تقتصر على المواطنين المسلمين" وتطورت معاني هذه الكلمة منذ العصر الوسيط فأطلقت في عام ١٤٨٢م على سلطان الأتراك، (بايزيد الثاني) ومنذ عام ١٥٤٨م صارت تعادل مدلول مسلم، [١] وظل لفظ الترك يستعمل أجيالاً طويلة على لسان الغربيين مرادفاً للمسلمين، ولا يزال لفظ الترك على ألسنة عامة الشعوب البلقانية مرادفاً وعلماً على المسلمين[٢].

وأخيراً فقد كانت **المُواطنة** في الدولة العثمانية تقوم على أساسين اثنين هما :بما أن العالم وفقاً للفهم الإسلامي ينقسم إلى دارين : دار الإسلام ودار الحرب، يكون أساس التمييز دينياً أو على أساس الملة، وقد انقسم مواطنو الدولة إلى مسلمين، وغير مسلمين (أهل ذمة)، كما أن المسلمين ينقسمون بدورهم إلى قسمين: أحرار وعبيد، والأحرار هم المسلمون الذين لا يدخلون في سلك الوظيفة الإدارية والعسكرية العثمانية، كما أن الهيئة الدينية الإسلامية الحاكمة تندرج في سلك الأحرار، و كل من عدا السلطان والأسرة العثمانية الحاكمة من سلك الموظفين عبيد للسلطان، ولا يجد العبيد غضاضة بأن ينعتوا بعبيد السلطان بل إنهم يفخرون بهذا النعت ويزدهون به[٣]. من خلال العرض السابق يتبين أن الأساس العرقي للدولة العثمانية معدوم ، وأن الانتساب يكون للإسلام أولاً، ثم إلى السلطان، وعليه فإن لفظي رومي وأروام يقابلان و يكافئا لفظي عثماني وعثمانيين، من قبل مجيء العثمانيين إلى الوطن العربي ومن بعده .

**كيف بدت بلاد الروم من خلال ما ورد من مواقع في ثنايا التراجم؟** لقد أمكن رصد نحو اثنين وأربعين موقعاً ومدينةً عثمانيةً، فضلاً عن ثلاثة مواقع عامة الدلالة . فأما المواقع والمدن التي رصدت فهي مرتبة على الحروف الهجائية كما يلي: آقصرا[٤]، أدرنه[٥]، أثنه[٦]، استانبول

(١) تقد توقفت المسألة في الصفحات السابقة بشكل أوفي؛ **The Shorter Oxford English Dictionary**, PP.2382f;

(٢) صبري، مصطفى : **موقف العقل والعلم والعالم من رب العالمين وعباده المرسلين**، ٤ ج، المكتبة الإسلامية لصاحبها رياض الشيخ، (القاهرة؟)، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م، جـ١، هامش١، ص٧٩-٧٨؛ سيشار إليه تالياً بـ: مصطفى صبري: **موقف العقل** .

(٣) جب وبوون: **المجتمع الإسلامي والغرب**، دار المعارف، جـ١ ص٣٣، طبعة دار الكتاب، جـ٢، ص٢٨٧-٢٨٤؛الشناوي: **الدولة العثمانية**، جـ١، ص١١٩-١٢٠، ٢٤٣-٢٧٠، ٣٩٨-٤١٠ ؛ مصطفى: **في أصول التاريخ العثماني**، ص١١٢-١١٤.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم : ١٢٠، ١٥٩ .

وأحياؤها بأشكال اسمها المختلفة القسطنطينية وإسلامبول وغيرها [١]، أسكليب[٢]، أُسكوب[٣]، أزنكية[٤]، أزنيق (أزنيك)[٥]، أماسية[٦]، أنقرة (أنكوريه)[٧]، بارحصار[٨]، بالي كسري[٩]، بدليس[١٠]، بروسة[١١]، تكشار[١٢]، توقات (طوقات)[١٣]، تيرة[١٤]، ديار بكر[١٥]، ديمتوقة[١٦]، ذي

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ١، ٦، ١٢، ١٥، ١٨، ٢٦، ٤٢، ٤٤، ٦٨، ٦٩، ٩٥، ١٠١، ١٠٧، ١٠٩، ١٣٠، ١٣٣، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٣_١٥٤، ١٥٧، ١٦٤، ١٧٢، ١٧٥، ١٨٥، ١٩٩، ٢١٤، ٢٤٤، ٢٨١ .

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٧، ٢٣٥ .

(١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢-٥، ٨، ١٠، ١٢، ١٥، ١٦، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٤، ٢٨، ٣٢-٣٣، ٣٩، ٤٢، ٤٦-٤٨، ٥١-٥٢، ٥٤-٥٥، ٥٧-٥٩، ٦١-٦٣، ٦٧-٦٨، ٧٠-٧١، ٧٥-٧٨، ٨٠، ٨٣-٨٤، ٨٦-٨٧، ٨٩، ٩١، ٩٣، ٩٥، ١٠٠، ١١٠، ١١٤، ١١٦، ١٢١، ١٢٤، ١٢٦، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٦، ١٣٨، ١٤٥، ١٤٨-١٥٢، ١٥٤، ١٥٧-١٥٨، ١٦٤-١٦٦، ١٧٠، ١٧٣، ١٨٠، ١٨٣-١٨٤، ١٨٦، ١٨٨، ١٩١، ١٩٥، ١٩٧-١٩٨، ٢٠١، ٢٠٤-٢٠٦، ٢٠٩-٢١٠، ٢١٢-٢١٤، ٢٢٧-٢٢٨، ٢٣٠-٢٣٣، ٢٤٠-٢٤١، ٢٤٤، ٢٥٢، ٢٥٨-٢٥٩، ٢٦٢، ٢٦٤-٢٦٥، ٢٦٩، ٢٧١-٢٧٢، ٢٧٥، ٢٧٩ -٢٨٤، ٢٨٦-٢٨٧ .

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٨١، ١٥٠.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٧٠، ٩٥، ١٠٩، ١١٨، ١٧٥ .

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم : ١٧٣.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ١٦١، ٢٣٨ .

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٣، ٢٩، ٣١-٣٢، ٣٤، ٣٧، ٤٧، ٥١، ٦١، ٦٩، ٩٢، ٩٩، ١٠٤، ١١٢، ١٣١، ١٤٦، ١٥١، ٢٠١، ٢٠٩، ٢٢٦ .

(٧) ترد في المصادر للدلالة على اسم واحد، انظر مثلاً: القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي (ت٨٢١هـ/١٤١٨م): **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، ١٤ جزءا نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية، ومذيلة بتصويبات واستدراكات وفهارس تفصيلية مع دراسة وافية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطابع كوستا تسوماس١٣٨٣هـ/١٩٦٣م، ج٥، ص٣٥٣؛انظر كذلك: جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢٠، ٣٤، ٧٨، ١١٧، ١٣٩.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ١٥٣، ١٥٥ .

(٩) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٨١.

(١٠) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢٢، ٨٦ .

(١١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١، ٨، ٩، ١١، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢٥، ٢٨، ٣٧-٤١، ٤٣، ٤٦، ٤٩، ٥٤، ٥٨-٥٩، ٦٥-٦٦، ٦٨، ٧٦، ٩٣، ١٠١، ١٠٤، ١٠٦، ١١٥، ١١٨، ١٣٥، ١٣٨، ١٤٤، ١٥٢، ١٥٤، ١٥٨، ١٦٣-١٦٤، ١٦٧، ١٧٢، ١٨٥، ٢٦٩ .

(١٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٦٧.

(١٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٤، ٦٥، ١١٩، ١٥٤، ١٨٣.

(١٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢٠، ١٦٨ .

(١٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢٠٢، ٢٨٤ .

القدر[١]، سامصون (صمصون)[٢]، ساميون[٣]، شروان[٤]، صونسوي[٥]، طاش كبري[٦]، طرابزون[٧]، قره صوه[٨]، قرمان[٩]، قسطموني[١٠]، قوجه[١١]، كرماستي[١٢]، كرمان[١٣]، كرميان[١٤]، كفة[١٥]، ماردين[١٦]، مرعش[١٧]، مغنيسيا[١٨]، مناستر[١٩]، نكسار[٢٠]، وديـن[٢١]، يكان[٢٢].

وكانت أكثر المدن ذكراً في التراجم هي: استانبول، ويبدو أن سبب ذلك كونها العاصمة الرئيسة للدولة، ومركز الحكم والإدارة، ومقصد الواردين من داخل بلاد الروم وخارجها. ثم مدينة بروسة أو بورسة أو بروصا، ويبدو أن سبب ذكرها الزائد كونها كانت عاصمة الفقهاء والعلماء في الدولة العثمانية منذ اتخاذ أورخان لها عاصمة وحتى نقل مراد الأول العاصمة إلى أدرنه بعد فتحها سنة ٧٦٢هـ/١٣٦١م، وصارت تدعى مدينة الغزاة أي المجاهدين، وكانت أدرنه هي المدينة الثالثة

(١٦) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٥٤.
(١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٦٠
(٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٦، ٥٣ .
(٣) ) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٥٨.
(٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٤.
(٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٠٣.
(٦) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ١٦٧، ١٧٢ .
(٧) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ١٧٥، ٢٢٧ .
(٨) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٣٠.
(٩) انظرجدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٢، ٣٣-٣٤، ٥٧، ٩٣، ٩٨، ١٢٠، ١٤٢، ١٤٧، ٢٠٢، ٢٠٧ .
(١٠) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٤٥، ٥٠، ١٣٤، ١٣٨، ١٤٨، ١٥٨ .
(١١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٣، ٤٠، ٤٩، ٦٥، ٧٦، ٩٤ .
(١٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٥٢.
(١٣) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٦٣، ٩٧.
(١٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٣٢.
(١٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٥٣.
(١٦) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٧٤.
(١٧) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٣٦، ١٨٧، ٢٠٢، ٢١٨ .
(١٨) ) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ١٥١، ١٦٧ .
(١٩) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٧٢.
(٢٠) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٤.
(٢١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٥٦.
(٢٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٧٤.

من حيث كثرة ورودها بين ثنايا التراجم، حيث كانت مقراً لكثير من الأُسر الإسلامية والإدارية كما كانت منطلقاً للغزاة، وبقيت كذلك حتى اتخاذ الفاتح إسلامبول عاصمة للدولة العثمانيـة؛ و يلاحـظ ورود اسم حي الفنار[1] والنسبة إليه وهو من أحياء إسلامبول الرئيسة وهـو مركزهـا التجـاري بالدرجة الأولى، ثم هو مركز إقامة الواردين إلى عاصمة الدولة، حيث يجدون مأوى وإقامة جيـدة فيه .

وأما المواقع العامة التي ذكرت في ثنايا التراجم فهي هجائياً كما يلـي:الأناضـول أو ولايـة الأناطول أو الولاية الأناطولية[2]، وبلاد الروم أو الروم[3]، والروميللي أو ولاية الروملي[4]. وبينما ينسب من لا تتوفر معلومات عن سكنه وأصله و مدينته أو جماعة مـا مـن جماعـات وأسـر أو عائلات بلاد الروم إلى بلاد الروم، فإن من تتوفر عنه مثل تلك المعلومات ينسبون إلـى أصـولهم في إحدى الولايتين العثمانيتين الرئيسيتين قبل وصول العثمانيين إلى المشرق العربي والإسلامي في ق١٠هـ/ ق١٦م.

**بناء الغزي لتراجم الروم ونقده لمحتوياتها:** يقول النجم الغزي: عن طبيعة التراجم التي انتقاها في طبقاته الثلاث الأولى من القرن العاشر:" وإني طالما كنت أتشوق إلى تأليف كتـاب يجمـع تـراجم المتأخرين من أهل المئة العاشرة من العلماء الأنجاب، فلم أجد من تعرض لهذا المعنى أو دخل فـي هذا الباب، غير أن الشيخ المحدث النحوي شمس الدين محمد بن طولون ألّف كتاباً جمع فيه تـراجم طوائف من أواخر المئة التاسعة، وأوائل المئة العاشرة ... ووقفت له أيضاً على الجزء الثاني مـن تاريخه الذي جعله لحوادث الزمان، وسماه بمفاكهة الإخوان[5]"، ثم يذكر مؤرخين آخـرين، وينقـد أعمالهم[6]، ثم يقول:" فدعاني ذلك إلى تأليف هذا الكتاب فجمعت فيه من تراجم القوم، ما يغلو فـي السّوم"، ثم يعدد الذين ترجم لهم فيقول : مما يدخل في تـراجم الأعيـان أو تـواريخ مواليـدهم أو وفياتهم بحسب الإمكان، من أهل القرن المذكور من العلماء الأعلام بدمـشق المحروسـة، وحلـب

---

(١) يعود أصل التسمية إلى كونها تحوي برج مراقبة، ومنارة لإرشاد السفن والكلمة من أصل يوناني (phanari )، انظر: Babinger, **Mehmed the Conqueror**, p.213.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٨، ١٠، ٥١، ٦٦، ٧٦، ٨٠، ٨٩، ١١٠، ١٥٤، ١٩٥ .

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٨، ١٠، ٥١، ٨٠، ١٥٦، ٢٠٤، ٢٠٩ .

(٤) انظرجدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١، ٢٥، ٢٧، ٣٠، ٣٦، ٥٠، ٥٣، ٥٦، ٦٤، ٦٧، ٧١، ٧٤، ٧٦، ٧٩، ٨٥، ٨٧، ٩٦، ٩٨، ١١٣، ١٢٢، ١٥٤، ١٦٠، ١٧٦، ١٨٩، ١٩٤، ٢٠٢، ٢٠٤، ٢١٠، ٢١٧، ٢١٩، ٢٣٤، ٢٤٣، ٢٥٠-٢٥١، ٢٥٣-٢٥٦، ٢٦٠ - ٢٦١، ٢٦٣، ٢٦٦، ٢٧٤، ٢٨٥ .

(٥) الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٥-٦، نشر محمد مصطفى زيادة كتاب ابن طولون بعنوان : **مفاكهة الخلاّن فـي حوادث الزمان**، جزءان، القاهرة، ١٣٨١هـ/١٩٦٢م.

(٦) الغزي: **الكواكب السائرة** ، جـ١، ص٥-٦.

وغيرها من بلاد الشام، ومن علماء القاهرة والحرمين الشريفين حسبما تيسر لنا مع التحري والاجتهاد في كل مقام، وضمت إلى ذلك نبذة من تراجم أعيان التخت العثماني، ووفيات أعيان الملك السلطاني، ممن اتّفقت وفياتهم فيما حدد من الزمان[١]...".

وقال في مقدمته للطبقة الرابعة، " أمّا بعد فهذا ذيل على كتابي المسمى بالكواكب السائرة بمناقب أعيان المائة العاشرة... وكانت طبقة الأعيان المندرجين رابعة لطبقات ذلك الكتاب[٢]". من هنا يتضح أن الغزي بقي سائراً على منهجه في كتابه الأول في اختيار تراجمه، ويتضح أيضاً، أنه يترجم للأعيان في عصره، سواء في كتابه الأول أو الثاني، وقد نعت أهل طبقاته بأعيان المئة العاشرة[٣]، وأعيان الطبقة الأولى من القرن الحادي عشر[٤].

وقد انتقى تراجمه من مصادره سواء السابقة عليه أو المعاصرة له، أو ما وعاه هو بنفسه وعاينه فيقول: فانتقيت منه ما دخل في شرط كتابي من تراجم الصالحين الأنجاب[٥]...، ومشاهير الأولياء والعارفين[٦].

وتبين التزامه أيضاً بالانتقاء حين يقول:" واعلم أني لا ألتزم استقراء جميع الأعيان، ولا الاستقصاء في استيفاء أماثل تلك البلدان، لكني لا أترك ذكر أحد بلغني وجوده في هذه الأزمان[٧]. وقد بر الغزي بوعده حين ترك عدداً من الحروف خالية من التراجم[٨]أو ذكر فيها ترجمة واحدة أو اثنتين[٩]، لأنه لم يصل إليه من هو أهل ليسجل في كتابه، وهذه ميزة نقدية تنقلنا إلى السؤال التالي.

**هل مارس الغزي النقد عند اصطفائه تراجمه للروم وكيف نظمها؟** لقد مارس الغزي النقد كما

(١) الغزي: **الكواكب السائرة** ،جـ١، ص٥-٦ .
(٢) الغزي: **لطف السمر**، جـ١ ص٣-٤ .
(٣) الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١ ص٧ إضافة إلى صفحة العنوان.
(٤) الغزي: **لطف السمر**، جـ١، ص٣، إضافة إلى صفحة العنوان.
(٥) الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٦.
(٦) **المصدر السابق**: جـ١، ص٦-٧.
(٧) **المصدر السابق**: جـ١، ص٧.
(8) **المصدر السابق**: جـ١، حرف الثاء، ص١٦٨، حرف الضاد، ص٢١٥، حرف الطاء، والظاء، ص٢١٦، حرف الهاء، ص٣١٢، جـ٢، حرفا التاء والثاء، ص١٣٠، حرف الذال، ص١٤٣، حروف الضاد، والطاء، والظاء، ص١٥٤، حرف الغين، ص٢٣٨، جـ٣، حرفا التاء والثاء، ص١٢٨، حرف الذال، ص١٥٢، حروف الضاد، الطاء، الظاء، ص١٦١، حرف الكاف، ص٢٠٣، حرف اللام، ص٢٠٣، حروف الهاء، الواو، اللام، ص٢١٨، الغزي، **لطف السمر**، جـ١، حرف الثاء، جـ٢، حرف الذال، حرف الضاد، حرف اللام.
(٩) انظر مثلاً: الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، حرف التاء، ص١٦٨، حرفا الدال والذال، ص١٩٢-١٩٤، حرف الضاد، ص٢١٥، حرف الظاء، ص٢١٦، حرف الغين، ص٢٩٢، حرف اللام، ص٣٠١-٣٠٢.

ذكر سابقاً منذ البدء، وقد صرّح هو نفسه بذلك في نقده لأعمال مصادره وتراجمه كما سيرد ذلك لاحقاً.وأمّا تنظيمه لتراجمه يلاحظ من خلال قول الغزي بعد نقده لمحتوى الترجمة:" وإني أعين اسم المترجم واسم أبيه، وبعض أجداده على ترتيب الحروف على حسب التيسير، و من لم أظفر باسم أبيه، جعلت الترجمة باعتبار الوضع الأخير، وأذكر اسم المترجم ولقبه وكنيته في الأكثر، وقد اقتصر على واحد منها حيث لم أطّلع على غيره ولم أعثر، وأحدد وقت الميلاد والوفاة في الغالب، وقد لا أظفر بتحديد ذلك، فأقربه بعبارات تناسب[١]" ويمكن توضيح بناء التراجم باختيار ثلاث تراجم إحداها لعالم، والأخرى لسلطان، والثالثة لأحد الوزراء أو الولاة مع ملاحظة أن محتوى الترجمة يختلف طولاً وقصراً حسب أهمية المترجم له.

فأمّا العالم فهو : أحمد بن شيخ زاده، فقد بدأ باسمه، ثم بنسبته إلى الروم، ثم كنيته، ثم أعلى وظائفه وهي القضاء، ودخوله إلى دمشق ثم الثناء عليه وذكر علومه، واستقامته، مع ذكر شيء من أخباره الحسنة ومواقفه الإصلاحية ونقده لعصره، ثم عن علاقته بالغزي، ثم علاقته بالولاة، ثم تنقله بالمذاهب، ثم تقاعده، ثم وفاته وورود خبرها إلى دمشق، ويلاحظ حرص الغزي فيها ذكر علاقته بالمترجم، وذكر أخباره الحسنة[٢]، وهذا يتفق مع سياسة الغزي بعرض سيرة مترجمه حيث يقول:" ومما اصطلحت عليه في هذا الكتاب، أني مهما وجدته من المكارم، لبعض أهل التراجم أثبته في ترجمته بالإيراد الجازم، ومن اشتهرت عنه الديانة، وذكر عنه شيء مما يخالف الصيانة، تركت نقله بالكلية، وذكرته بالصيغة التمريضية، أو نسبته إلى قائله وتبرأت من حقه وباطله، ومن ثبت عنه شيءٌ يخل بقبول روايته، أو اشتهر عنه ما يدعو إلى نفي عدالته، أشرت إلى حاله، ولم أستقص في التعيين، أو بينت بعض حاله منسوباً إلى بعض الناقلين[٣].

وأما المترجم الآخر، فهو السلطان سليم (ت ٩٢٦هـ/ ١٥٢٠م) بدأ بذكر اسم السلطان ونسبه حتى الجد الرابع، ثم يذكر ألقابه المفخمة، ثم ثناءه على بيت آل عثمان، ولقاءه بالجراكسة ويعيب الغزي عليهم هزيمتهم، ثم تحدث عن توليه السلطنة، بخلع والده لنفسه، ثم يختصر الحديث مشيراً إلى تمام الحديث عن الخلع في ترجمة بايزيد(أبي يزيد)، ثم يذكر صفاته الشخصية، وقوته، وثقافته، ثم علاقته بالشاه إسماعيل وهزيمته للشاه، ثم علاقته بالسلطان قانصوه وهزيمته له، ثم توالي تملكه للديار الشامية، ثم انحداره نحو مصر وعلاقته بالمماليك وشدة بأس السلطان مع عسكره ومع المماليك. ثم عن علاقة السلطان بالمتصوفة والعلماء، وأعماله العمرانية في بلاد الشام، ثم عودته

---

(١) الغزي: **الكواكب السائرة**: جـ١، ص٧.

(٢) الغزي: **لطف السمر**، جـ١، ص٢٩٦-٣٠٠.

(٣) الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٧.

إلى القسطنطينية، ثم مرضه ووفاته، وكان في كل ذلك يعطي الصورة الحسنة عن السلطان سليم وأعماله[١]، ولكن يبدو من ثنايا النص منتقداً للسلطان سليم حين يذكر بالمكان الذي خلع فيه والده عن السلطة، وكأنما يريد القول: إن الله جازى السلطان بفعلته، وها هو يموت ولم تنفعه سلطة ولا دولة.

وأمّا المترجم الثالث فهو: درويش باشا بن رستم باشا الرومي، بدأ بذكر اسمه، وأهميته الوظيفية وعلاقته بالسلطة، ثم وظائفه بدمشق ومصر واليمن، ثم سيرته الحسنة بدمشق، وأعماله العمرانية بدمشق، وعلاقته بالغزي وأسرته، ثم مدح الناس له، ثم عزله عن دمشق وتوجهه إلى غيرها ثم موته ودفنه في دمشق، ثم تحقيقه لمكان وفاته، وموقف الناس منه عند دفنه وكان موقفاً حسناً، لدى العلماء ووجوه الناس والمتصوفة[٢]. وهذا النهج يتفق مع ما مر سابقاً من تغاضيه عن سيئات المترجم لهم، وإشاعته لذكرهم الحسن، وهو ينطبق على التراجم الثلاث، وبذلك فالشكل العام للترجمة يبدأ باسم المترجم وأصوله وصفاته وطرف من أخباره وميلاده ووفاته.

وأمّا شمول التراجم المكاني فقد وضح سابقاً عند الحديث عن مدلول الروم وبلاد الروم عند الغزي[٣].

**الفئات الرومية التي أرخ لها الغزي:** لقد ترجم الغزي لنحو ثلاث وعشرين فئة، يأتي على رأسها تراجم العلماء، الذين ليس لدى الغزي تحديد لنشاطاتهم ومجالات اهتمامهم، إذ كان كل من ألّف، ودرّس وأفتى وقضى وما شابه ذلك يمر في فئة العلميّة[٤]، ثم السلاطين الذين في فترة طبقاته[٥]، والصدور العظام، وكبار وزراء السلاطين[٦]، والوزراء[٧]، والنواب والولاة في بلاد الشام وغيرها[٨]، والمفتين[٩]،

---

(١) الغزي: **الكواكب السائرة**: جـ١، ص٢٠٨-٢١٢.

(٢) **المصدر السابق**: جـ٣، ص١٥٠-١٥٢؛الغزي: **لطف السمر** (مقدمة المحقق)، جـ١، ص١٣٩-١٤٨؛ الزواهرة : "اليمن واليمنيون"، ص٩١-٩٢.

(٣) الغزي: **لطف السمر**(مقدمة المحقق)، جـ١، ١٨٩-١٩١؛الزواهرة: "اليمن واليمنيون"، ص٩٢.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١، ٤، ٥، ٨-١٠، ١٢-١٤، ١٧، ٢٢، ٢٤، ٢٦، ٢٨-٢٩، ٣٢-٣٣، ٣٦-٤١، ٤٥-٤٦، ٤٩، ٥١-٥٨، ٦١-٦٣، ٦٥، ٦٨-٧٨، ٨١-٨٦، ٨٩، ٩١-٩٤، ٩٧-٩٨، ١٠٠-١٠٣، ١٠٥، ١٠٧-١٠٨، ١١٠، ١١٣، ١١٥، ١٢٢، ١٢٧، ١٣٥، ١٤١، ١٤٣، ١٤٥، ١٤٧-١٤٨، ١٥٠، ١٥٣، ١٥٧-١٥٩، ١٦٤-١٦٧، ١٧٢-١٧٥، ١٧٩، ١٨٣-١٨٤، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٤-١٩٥، ١٩٧-١٩٨، ٢١١، ٢١٤، ٢٢٥، ٢٢٧، ٢٤٢، ٢٤٨، ٢٦٤ .

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٨، ٤٧، ١٢٦، ٢٠٥ -٢٠٦، ٢٣٢، ٢٤١ ، ٢٧٩.

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٢١، ١٦١، ٢١٣، ٢٣١، ٢٥٢، ٢٥٩-٢٦٠، ٢٧٠، ٢٧٢- ٢٧٣، ٢٨٠، ٢٨٦-٢٨٧.

(٧) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٥، ١٨٦، ٢٠٧، ٢٥٢، ٢٥٩، ٢٧٢.

(٨) انظرجدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٢٨، ١٥٧، ١٩٦، ٢٠٢، ٢٠٧-٢٠٨، ٢١٩-٢٢٠، ٢٢٣ -٢٢٤، ٢٣١، ٢٣٥-٢٣٧، ٢٤٠، ٢٤٥، ٢٤٧، ٢٤٩، ٢٥٢ -٢٥٣، ٢٥٥، ٢٥٩، ٢٧٠، ٢٧٣، ٢٨٠، ٢٨٤، ٢٨٥-٢٨٧.

والقضاة[١]، وقضاة العسكر[٢]، وأئمة السلاطين ومعلميهم[٣]، والأشراف[٤]، ونظار الوقف وموظفيه[٥]، وخطباء المساجد[٦]، والمتصوفة والعباد والزهاد[٧]، وأمراء الحج[٨]، والعسكر[٩]، وأمراء التركمان ووجهائهم[١٠]، والدفتر داريين[١١]، والكتاب وموظفي الديوان[١٢]، والأطباء وأمناء المطابخ السلطانية[١٣]، والمنجمين[١٤]، والشعراء ومؤدبي الأطفال[١٥]، والمؤرخين[١٦]، والتجار[١٧]، وآخرين لم تعين وظائفهم حين ترجم لهم[١٨].

(٩) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم : ١٩، ٥٧، ٥٩، ٦١ ، ٨١، ٩٠، ٩٧ ، ١٠٤، ١١٠، ١٣١، ١٣٨، ١٥١-١٥٢، ١٦٨ ، ١٧٩ ، ١٨٧، ١٩٠ -١٩٢، ١٩٧، ٢٠٣-٢٠٤، ٢١١ -٢١٢، ٢٢٨، ٢٤٢ ، ٢٥١ ، ٢٥٧، ٢٦٢.

(١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢، ٦-٧، ١١ ، ٣٢، ٤٢، ٥١-٥٣، ٥٦، ٦٢، ٦٤ - ٦٥، ٦٨-٦٩، ٧٤، ٧٦، ٧٩-٨٢، ٨٤، ٨٦-٨٨، ٩٣-٩٥، ١٠١، -١٠٧، ١١٠، ١١٢، ١١٤-١١٥، ١١٨، ١٢٤-١٢٥، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٥، ١٣٨، ١٤١، ١٤٥-١٥١، ١٥٣-١٥٥، ١٥٨-١٥٩، ١٦٤، ١٦٧، ١٧٢، ١٧٥-١٧٨، ١٨٥، ١٨٧-١٨٨، ١٩١-١٩٢، ١٩٤-١٩٥، ١٩٧-١٩٨، ٢٠٠، ٢٠٩-٢١٠، ٢١٤، ٢١٧، ٢٢١-٢٢٢، ٢٢٨، ٢٣٠، ٢٣٢، ٢٣٨، ٢٤٤، ٢٤٦، ٢٥٧، ٢٦٥-٢٦٩، ٢٧٥، ٢٨١-٢٨٣ .

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، رقم : ٣، ٨، ١٠، ٢٠، ٢٨، ٣٢، ٤٢، ٥١، ٥٦، ٥٨، ٦٥، ٦٨، ٧٦، ٨٩، ١١٠، ١٥٤، ١٧٨، ١٩٥-١٩٨، ٢٠٤، ٢٠٩-٢١٠، ٢١٤، ٢٢٨، ٢٦٣، ٢٦٩، ٢٧٥، ٢٨١، ٢٨٣.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٥، ١٤، ٢٠، ٥٠، ٦٦، ٦٩، ١٣٤، ١٤٤، ١٦٧، ١٨٣، ١٩٦.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٧٨.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢٥، ٢٧، ٤٠، ١١١، ١١٤، ١٢٩، ١٤٢، ١٥٦، ١٦٩، ٢٤٣، ٢٧١ .

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٣٥، ١٠٢، ٢٠١.

(٧) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٩، ١٦، ٢٩، ٣١، ٣٤، ٤٣ - ٤٥، ٤٨، ٨٤، ٩٢، ٩٦، ٩٩، ١٠٢، ١١٢-١١٣، ١١٧، ١١٥-١٢٠، ١٣٢، ١٣٦-١٣٧، ١٤٦، ١٤٨-١٥٠، ١٥٢، ١٥٦، ١٦٠، ١٦٣، ١٦٦، ١٧٠، ١٧٤، ١٨١، ٢٠١، ٢١٥، ٢١٩، ٢٢٧، ٢٣٤، ٢٣٩، ٢٥٠، ٢٥٤، ٢٧٤.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢٤٥، ٢٧١، ٢٨٥.

(٩) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢١، ١٨٢، ١٨٩، ٢٥٣، ٢٥٦-٢٥٨، ٢٦١، ٢٧١، ٢٧٦-٢٧٨، كانت(٢٧٧ترجمة عارضة)، ٢٨٠، ٢٨٤-٢٨٥.

(١٠) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢٣، ٦٠، ٢٢٠.

(١١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٣٨، ٥٦، ١٦٣، ٢١٦، ٢٤٠، ٢٥٣.

(١٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٣٠ -٣٣، ٣٩، ٢٢٩، ٢٣٩، ٢٥٩-٢٦٠، ٢٧١.

(١٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٦٧، ١٢٣، ١٨٠.

(١٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٣٩.

(١٥) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢٠، ٢٢، ٤٠، ٤٣، ٤٦-٤٧، ٧٠، ٧٤، ٩٣، ٩٧، ١٠٦، ١٢٢، ١٢٤، ١٥٢، ١٥٥، ١٦٣، ١٧٩، ١٨٢، ٢٥٧ .

(١٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ١٦٠، ٢٣٠، ٢٤٣.

(١٧) انظر جدول الترجمة الملحق، التراجم رقم : ١٨٩.

(١٨) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ١٤٠، ١٦١، ١٧١، ١٩٩، ٢١٨، ٢٢٦.

وأخذت تراجم العلماء النصيب الأوفى من بين تراجم الغزي في طبقاته الأربع، فالعلماء يمثلون رأس الأعيان، خاصة إذا كانوا من المشتغلين بالعلوم الشريفة، وهي علوم الدين والعربية، وقد كان العلماء والقضاة والمفتون والمتصوفة يتناوبون الوظيفة في الغالب، فقد تجتمع في الشخص الواحد جميع تلك الصفات، ولكن المؤيد من خلال التراجم هو أنهم جميعهم يعودون إلى العلم والتدريس عند العزل أو التقاعد في مدرسة أو مسجد أو زاوية، بل يلاحظ على أصحاب تلك التراجم أن السلاطين يخصصون لهم رواتب تقاعدية سواء عند العزل، أو عند التقاعد، وتختلف مقادير هذه الرواتب زيادة ونقصاناً حسب أهمية العالم و الدرجات التي وصل إليها في سلكه الوظيفي.

أما فئات السلاطين والصدور العظام والوزراء والولاة، وسائر الفئات الأخرى فقد كان الغزي يذكرها ويترجم لها من باب إدراكه لحق العصر، أو حق ولي الأمر، سلطاناً كان أم صدراً أعظماً، أم والياً، أو أنه يكتب عمن رآه من هؤلاء أو اتصل به، أو سمع عنه، أو قرأ عنه، أو كان له أثر في مسيرة السلطنة داخلياً أوخارجياً. لقد تبين من تراجم القضاة، وقضاة العسكر، أن القاضي كان يتعاقب على القضاء الواحد أكثر من مرة، كما كان يتنقل من ولاية إلى أخرى ضمن أملاك الدولة العثمانية، لكن أحداً من القضاة الكبار أو قضاة العسكر لم يعد إلى القضاء في فترة الطبقات موضع البحث إلى ولايات أقل شأناً، وقد يعودون للتدريس أو للمجاورة في الأماكن المقدسة في الحرمين الشريفين أو القدس الشريف، أو دمشق .

ويلاحظ أن الولاة الذين حفل بهم الغزي أنهم ولاة الطبقتين الثالثة و الرابعة، وهما الطبقتان القريبتان أو عاصرهما الغزي، وكان جميع أولئك الولاة ممن خدم في بلاد الشام أوخدم في غيرها سابقاً، أو لاحقاً، أو ممن أنشأوا عمارات وأوقافاً في بلاد الشام خاصة، والدولة العثمانية عامة، فذكر تسلسل حياتهم الوظيفي حتى مماتهم .

وأما العسكر، فأغلب الذين ترجم لهم الغزي هم ممن كان له بهم احتكاك أو علاقة بدمشق أو غيرها و غالبيتهم كانوا من المعاصرين له .

**مصادر الغزي عن الروم ونقده لها** : تعددت مصادر الغزي عن الروم، وقد تم تتبع أخبارهم في تراجمهم التي أفردت في الجدول الملحق، وفي تراجم غيرهم ممن ورد في ثنايا تراجمهم خبر، أو حادثة لها علاقة بالروم، وقد تنوعت مصادر الغزي بين المصادر المكتوبة، و المصادر الشفوية، و الملاحظة المباشرة، كما تبين ذلك من تصريح الغزي في مقدمته للكواكب، ومن تعليقاته على بعض تراجمه في الطبقتين الثالثة، الرابعة، بعد ذكره لبعض المؤلفات التي أفاد منها كأعمال ابن طولون الصالحي، وبدر الدين العلائي الحنفي، والحمصي، يقول الغزي:" فدعاني ذلك إلى تأليف

هذا الكتاب معتمداً فيما أنقله على خطوط هؤلاء المشايخ، وعلى خط من يوثق به، ... أو على ما تلقيته من أفواه المعتبرين، أو أخذته عن الفضلاء البارعين"[١].

لقد أمكن رصد نحو ٩٠ إشارة لمصادره[٢]، بعضها تعددت مصادره فيها من مصدرين إلى أربعة[٣]. كما رصدت نحو ٧٨ إشارة لمصادره عن الأروام في غير التراجم المخصصة لهم، ووردت في ثنايا نحو ٦٦ ترجمة، وتعددت مصادره في بعضها أيضاً كسابقتها، علاوة على ما جاء من خلال ما التقط من معلومات وردت في التراجم هنا أو هناك[٤].

يعد كتاب الشقائق النعمانية لطاشكبري زاده[*]، الأكثر استعمالاً لدى الغزي في تراجمه عن الأروام، فقد أخذ مادة ٣٥ ترجمة من تراجم الروم عنه[٦]، ورصدت ٦ أخبار في تراجم غير

---

(١) الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٥-٦

(٢) انظر جدول التراجم الملحق تراجم رقم : ٢، ٥-٦، ٨، ١٠-١١، ١٣، ١٧، ١٩-٢٢، ٤٥، ٤٧، ٥٠، ٥٣، ٥٥، ٦٤-٦٦، ٦٨، ٧٠، ٧٦، ٨٠-٨١، ٨٦، ٩٤، ١٠٢-١٠٤، ١٠٧، ١١٠-١١٢، ١١٤، ١١٨، ١٢٠-١٢١، ١٢٤، ١٣٥، ١٣٨-١٣٩، ١٤٢، ١٤٥، ١٤٩-١٥٢، ١٥٥، ١٥٧-١٥٩، ١٦١-١٦٢، ١٦٥، ١٦٩، ١٧٢-١٧٣، ١٧٩، ١٨٥، ٢١٤، ٢١٩-٢٢٠، ٢٢٢، ٢٤٢، ٢٤٤-٢٤٥، ٢٤٨-٢٥٠، ٢٥٤، ٢٥٨-٢٥٩، ٢٦٢-٢٦٣، ٢٦٥-٢٦٦، ٢٧٤-٢٧٦، ٢٧٨-٢٨٤، ٢٨٦-٢٨٧.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق تراجم رقم : ٢، ٤٧، ٥٠، ٨٠، ٨٦، ١٠٣، ١١١-١١٢، ١١٨، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٥، ١٥٨، ٢٤٢.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢٨٨-٣٥٣ ؛ الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص١٥٢-١٥٣، ١٥٤، ٢٦٣-٢٦٤جـ٢، ص١١-١٢، ٢٢-٢٣، ٣١، ٥٤-٥٥، ٧٧، ٩١-٩٢، ١٣٦، ١٢٨-١٣٩، ١٤٤، ٢٠٠، ٢٠١-٢٠٣، ٢٣٣-٢٣٤، جـ٣، ص١٩، ٧٧، ١٠٠، ١١١، ١١٩-١٢٠، ١٢٦، ١٤٨-١٤٩، ١٦٢، ١٦٤، ١٧١، ١٧٣-١٧٤، ١٧٧-١٧٨، ١٨٢-١٨٥، ١٩٤، ١٩٧، ٢٠٤-٢٠٥، ٢١٥؛ الغزي: **لطف السمر** ، جـ١، ص٦٦-٧٧، ٨٩-٩١، ١١٤-١١٥، ١٢٣-١٢٤، ١٩٧-١٩٨، ٢٥١-٢٥٢، ٢٧٤-٢٧٥، ٣٣٣-٣٣٤؛ جـ٢، ص ٤٢٤ -٤٤٣، ٤٩١-٤٩٢، ٤٩٨، ٥١١-٥١٣، ٥٢٧، ٥٣٠، ٥٤٣، ٥٥٨-٥٥٩، ٦٤١.

(٥) طاشكبري زاده: هو أحمد بن مصطفى بن خليل، أبو الخير، عصام الدين (ت ٩٦٨هـ/ ١٥٦١م) مؤرخ عثماني مستعرب، له عدة مؤلفات منها: **الشقائق النعمانية في علماء الدولة العثمانية**، وهو من مصادر الغزي الأساسية عن الروم. وله **كتاب مفتاح السعادة ومصباح السيادة**؛ وهو في تصنيف العلوم وتقسيمها، ومراتب الأخبار في مناقب الأخيار وهو كتاب تراجم، وغيرها، ومما يستغرب له أن الغزي مع أخذه شطراً كبيراً من مادته عن الروم من كتاب الشقائق، لكنه لم يفرد له ترجمة، مع أنه أفرد لوالده مصطفى بن خليل ترجمة، ونعته بوالد مؤلف الشقائق، انظر: البوريني: **تراجم الأعيان**، جـ١، ص٧٣ -٧٦؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب**، جـ٨، ص٣٥٢-٣٥٣؛ طاشكبري زاده: **مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم**، ٣ مجلدات، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، جـ١، ص٣-٧؛ الزركلي: **الأعلام**، جـ١، ص٢٥٧؛ كحالة: **معجم المؤلفين**، جـ٢، ص١٧٧.

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢، ٥-٦، ٨، ١٠-١١، ١٧، ١٩-٢٠، ٢٢، ٤٥، ٥٣، ٥٥، ٦٥-٦٦، ٦٨، ٧٠، ٧٦، ٨٠-٨١، ٩٤، ١٠٢، ١٠٤، ١١٠، ١١٢، ١٢٤، ١٣٥، ١٣٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٥، ١٥٨، ١٦١، ١٦٥.

الروم[٧]. وقد كانت تخص الطبقتين الأولى والثانية.

وأما ثاني مصادره فهو ابن طولون[١]، فذكر له كتابين هما: **التمتع بالإقران**، وجمع فيه طوائف من تراجم أواخر المئة التاسعة وأوائل المئة العاشرة، والثاني كتابه الذي جعله لحوادث الزمان وسماه، **بمفاكهة الإخوان**[٢]، وهو يمتد في تراجمه حتى سنة٩٥١ هـ/ ١٥٤٤م، أي إلى ما قبل عامين من وفاة ابن طولون، وقد نشر الكتابان حديثاً. أخذ الغزي عن ابن طولون، ١٢ ترجمة من تراجم الروم[٣]، وأشار إليه في ١٤ ترجمة لغير الروم فيما يخص الروم[٤]، وهذه التراجم تخص الطبقتين الأوليين من طبقاته.

وثالث المؤرخين، رضي الدين ابن الحنبلي[٥]، في تاريخه الذي يسميه الغزي بـ : **در الحبب بتاريخ حلب**، وأخذ منه الغزي ١٤ ترجمة موزعة على الطبقات الثلاث الأولى، و ١٦ إشارة لتراجم غير رومية[٦].

وكان مصدر الغزي الرابع هو: **والده بدر الدين في كتابه: المطالع البدرية**[٧]، إذ أشار الغزي أنه

(٧) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢٩٧، ٣٠١، ٣٠٣، ٣٠٦، ٣١٤، ٣١٧.

(١) هو محمد بن علي بن طولون الصالحي(ت ٩٥٣هـ/ ١٥٤٦م)، فقيه ومؤرخ دمشقي مخضرم، عاصر الدولتين المملوكية و العثمانية، ويبدو أنه لم يكن يميل إلى العثمانيين كثيراً، كما أنه ليس متحيزاً للمماليك. انظر: الغزي: **الكواكب السائرة** جـ١، ص٥، ج٢، ص٥٢-٥٤؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب** ، جـ٨، ص٢٩٨-٢٩٩؛ الزركلي: **الأعلام**، جـ٦، ص٢٩١؛ كحالة: **معجم المؤلفين**، جـ١١، ص٥١-٥٢.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢، ٥٠، ٨٠، ٨٦، ١١١-١١٢، ١١٨، ١٣٦-١٣٧، ١٥١-١٥٢، ١٥٧، ١٦٩.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، تراجم رقم : ٢٩٠، ٢٩٢، ٢٩٨-٣٠٠، ٣٠٢، ٣٠٨، ٣١٠، ٣١٢-٣١٣، ٣١٥، ٣٢٠، ٣٢٧-٣٢٨.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢، ١٣، ٦٤، ٨٦، ١٠٣، ١٠٧، ١٣٩، ١٤٥، ١٥٥، ١٥٩، ١٧٢، ٢١٧، ٢٢٢، ٢٢٤.

(٥) هو محمد بن إبراهيم بن يوسف التاذفي رضي الدين أبو عبد الله المعروف بابن الحنبلي الحنفي(ت ٩٧١هـ/ ١٥٦٣م)، له عدة تصانيف منها: **مخائل الملاحة في مسائل الفلاحة، شرح المقلتين في مسح القبلتين، و تاريخه در الحبب في تاريخ حلب**، وغيرها. انظر: الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٦، جـ٣، ص٤٢-٤٣؛ البغدادي: **هدية العارفين**، ج٢، ص٢٤٨؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب**، جـ٨، ص٣٦٥-٣٦٦؛ الزركلي: **الأعلام**، جـ٥، ص٣٠٢-٣٠٣؛ كحالة: **معجم المؤلفين**، جـ٨، ص٢٢٣.

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢٨٩، ٢٩٤، ٢٩٧، ٣٠١، ٣٠٤، ٣٠٦، ٣١١، ٣١٦، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٩-٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٦؛ نشرت الكتاب وزارة الثقافة السورية بتحقيق: محمود حمد فاخوري ويحيى عبارة، دمشق، ١٩٧٣م .

(٧) هو بدر الدين بن محمد بن محمد الغزي العامري الدمشقي(ت٩٨٤ هـ / ١٥٧٧م)، عالم بالفقه والأصول، والشعر، له ثلاثة تفاسير للقرآن الكريم، وله كتاب **المطالع البدرية في المنازل الرومية وجواهر الذخائر في الكبائر والصغائر** (نشر الرحلتين مهدي الرواضية في الإمارات العربية المتحدة، لم أتمكن من الإطلاع عليهما)، وغيرها، انظر:

أخذ عن والده تراجم أعيان الشيوخ الذين أخذوا عن والده وهو ملخص في جزء كتب فيه والده تراجم جماعة من طلبته والملازمين له[١]، أخذ النجم عن والده البدر معلومات عن٧ تراجم رومية[٢]، وهي من تراجم الطبقتين الثانية والثالثة، وأمّا الإشارات في التراجم غير الرومية فهي ٥ إشارات[٣]، وهي من تراجم الطبقة الثانية.

وأخذ الغزي ٤ تراجم عن البدر العلائي[٤]، اثنتان في تراجم الروم[٥]، واثنتان في تراجم غيرهم[٦]، ويثني الغزي على علمه وفقهه، وتعود إشاراته جميعها إلى الطبقة الأولى حيث انتهى كتابه بسنة ٩٣٤هـ / ١٥٣٦م.

وأورد الغزي ٣ إشارات عن جده الرضي الغزي[٧]، في تراجم الروم[٨]، إحداها في تراجم الطبقة الأولى، واثنتان من تراجم الطبقة الثانية.

وأفاد الغزي من تاريخ الحمصي[٩]، في ترجمتين، إحداهما من تراجم

الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ٣، ص٣-١٠، ابن العمادي الحنبلي: **شذرات الذهب** ، جـ٨، ص٤٠٣-٤٠٦؛ الزركلي: **الأعلام**، جـ٧، ص٥٩.

(١) الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٦-٧.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ١١١، ١١٨، ١٢١، ١٥٠، ١٥٨، ١٧٧، ١٩٣.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٣٠٥، ٣١٣-٣١٤، ٣٢٤، ٣٢٧.

(٤) البدر العلائي: هو بدر الدين محمد بن عبد الله المصري المعروف بالعلائي الحنفي(ت ٩٤٢هـ/ ١٥٣٥م)، صنف **تاريخ مصر بين٩١٧هـ - ٩٤٣هـ**، أورد الغزي عنه أكثر من إحدى وأربعين إشارة وامتدح علمه، لكنه مع ذلك لم يترجم له ضمن الطبقة الثانية من تراجمه، انظر : الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٥، ٢٨، ٣٢، ٣٣، ٤٩، ٥٥، ٥٨، ٧٣، ٩٥، ٩٧، ١٠٨، ١١٢، ١٢١، ١٢٧، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٨، ١٦٤، ١٨٢، ١٨٣، ١٩٣، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠٧، ٢١١، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٣٧، ٢٤٦، ٢٥٢، ٢٥٨، ٢٦٧، ٢٦٩، ٢٨٤، ٢٩٢، ٣١١؛ جـ٢، ص٤؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب** ، جـ٨، ص٢٥٠؛ البغدادي: **هدية العارفين**، جـ٢، ص٢٣٧؛ كحالة: **معجم المؤلفين**، جـ١٠، ص ٢٤٨؛ الزركلي: **الأعلام**، جـ٧، ص١٠. و يذكره باسم محمد قرقماس السيفي الحنفي المصري.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢١، ٤٧.

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢٨٨، ٢٩٥.

(٧) الرضي الغزي: محمد بن محمد بن محمد الغزي العامري( ت ٩٣٥هـ/ ١٥٢٩م)، صنف عدة كتب منها: **جامع فوائد الملاحة في فوائد علم الفلاحة، وألفية في علم الهيئة، ومنظومة في علم الخط**، وغيرها، انظر: الغزي: **الكواكب السائرة**،جـ٢، ص٣-٦؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب** ،جـ٨، ص٢٠٩-٢١٠؛ الزركلي: **الأعلام**، جـ٧، ص٥٦.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢، ١٢، ١٥٠.

(٩) هو القاضي شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر الحمصي الشافعي(ت ٩٣٤هـ/ ١٥٢٧م)، وعرف بالحمصي وبابن الحمصي، وهو مؤرخ وعالم ومحدث وفقيه شامي، وللحمصي عدة مؤلفات، منها: **تاريخه الكبير، وحوادث الزمان، ووفيات الشيوخ والأقران، وكتاب حوادث الزمان الذي يغطي الفترة ٨٥١هـ/ ١٤٤٧م- ٩٣٠هـ/ ١٥٢٣م**، وقد عاصر الفتح العثماني لبلاد الشام ومصر وله رواية لا تقل أهمية عن روايات ابن طولون وابن إياس وابن زنبل عن الفتح العثماني، انظر: ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب** ، جـ٨، ص٢٠١؛ ليلى عبد اللطيف: **دراسات في تاريخ ومؤرخي مصر والشام**، **ص١٧٠-١٨٩**، ومما يستغرب له أن ليلى عبد اللطيف تذكر أن الغزي لم يترجم للحمصي، لكن الحقيقة أنه ترجم له في الجزء الثاني من كتاب الكواكب وحدد مولده بـ ٨٥١هـ/ ١٤٤٧م، فقد أنها كانت في ١٩ جمادى الثانية سنة ٩٣٤هـ/ ١٥٢٧م، ويبدو أن خطأ الباحثة جاء من اعتمادها على **شذرات الذهب** الذي لم يشر إلى الغزي، وهذا

الأرواح[١]، والأخرى من تراجم غير الأرواح[٢]. وكلتاهما من الطبقة الأولى. وهذا قليل إذا أخذ مجموع ما أخذه الغزي عن الحمصي إذ بلغت إشاراته منه نحو ٥٠ إشارة، جاء معظمها في الجزء الأول[٣]، وأشار في الجزء الثاني لحياته[٤]، وفي الجزء الثالث لأخذ بعض التلامذة عنه[٥].

وأخذ الغزي عن مورخ دعاه بأبي ذر[٦]، ترجمة واحدة من تراجم الطبقة الثالثة[٧]، كما أخذ عن القطب النهرواني[٨]، جزءاً من ترجمته للسلطان سليم الأول[٩]. وأخذ

مخالف لطريقة ابن العماد الحنبلي حيث يعزو الأخبار لأصحابها غالباً ، فظنت الباحثة عند ذلك أن الغزي لم يتطرق له في الكواكب، ولو نظرت في كتاب المنجد: **معجم المؤرخين الدمشقيين**، ص٢٨٤، لكفاها ذلك مؤونة الخلل. الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ١، ص٥، ولا تتفق إشارة الغزي المذكورة عن المؤلف أن التاريخ يجنح للإيجاز والتقريب، مع ما ذكر من مؤلفاته، وما كتبه عنه نبلي عبد اللطيف.

(١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٥٠.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٩٣.

(٣) الغزي: **الكواكب السائرة**، ج١، ص٥، ١٣، ٢٠، ٢٩، ٣١، ٣٥، ٣٦، ٤٩، ٥١، ٥٦، ٥٧، ٧٠، ٧٩، ٨٠، ٨٤، ٨٥، ٩٤، ١٠٠، ١٠١، ١٠٣، ١٠٥، ١٠٩، ١١٦، ١٢٠، ١٢١، ١٣١، ١٣٤، ١٤١، ١٤٥، ١٦١، ١٦٣، ١٧٠، ١٧٢، ١٨٤، ١٨٦، ١٩٦، ١٩٩، ٢١٢، ٢١٩، ٢٢٣، ٢٤٠، ٢٧٨، ٢٨٥، ٢٨٦، ٣١٠، ٣١٥، ٣١٧، ٣٢٠ .

(٤) **المصدر السابق**: جـ٢، ص٩٧

(٥) **المصدر السابق**: جـ٣، ص١٨٢.

(٦) أبو ذر: هو أحمد بن إبراهيم بن محمد بن خليل الشيخ موفق الدين( ت ٨٨٤هـ/١٤٨٠م)، مؤرخ أصله من طرابلس الشام، ومولده ووفاته بحلب، ويقال له: سبط ابن العجمي كأبيه وجده، له عدة كتب منها: **كنوز الذهب في تاريخ حلب**، و **التوضيح لمبهمات الجامع الصحيح**، و**مبهمات مسلم**، وغيرها، انظر: الزركلي، **الأعلام**، جـ١، ص٨٨.

(٧) انظر جدول التراجم الملحق، ترجمة رقم ٢٢٠.

(٨) قطب المكي النهرواني: هو محمد بن أحمد بن محمد ويعرف بقاضي خان النهرواني ويقال النهرواني أيضاً (ت ٩٩١هـ/١٥٨٢م)، وهناك اختلاف حول سنة وفاته، كان ميّالاً للروم، فقد عينوه مفتياً بمكة، واحترموه، انظر: محمد بن أحمد بن محمد قاضي خان محمود النهرواني، الهندي ثم المكي، الحنفي(٩١٧هـ/١٥١١م-٩٩١هـ/١٥٨٢م)، نشر حمد الجاسر كتاب : **البرق اليماني في الفتح العثماني**، دار اليمامة، الرياض، ١٩٦٧م. انظر: العيدروسي، عبد القادر بن شيخ (١٠٣٨هـ/١٦٢٨م): **النور السافر عن أخبار القرن العاشر**، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، ص٣٤٢-٣٤٧، سيشار إليه تالياً بـ : العيدروسي: **النور السافر**، ص٣٤٢-٣٤٧؛ ابن العماد الحنبلي: **شذرات الذهب** ، جـ٨، ص٤٢٠-٤٢٢؛ الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ٣، ص٤٤-٤٨

(٩) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٤٧.

الغزي عن عدد من مشايخه وآبائهم، ومنهم: شهاب الدين أحمد الطيبي[١٠]، وأخذ عنه ترجمتين[١١] من الطبقة الثانية والطبقة الثالثة. وهما ندرة إذا ما قيسا بعدد إشارات الطيبي في الكواكب التي بلغت نحو ٤٧ إشارة[١]. ويلاحظ أنه أخذ عن الشهاب أحمد وولده أحمد.

ومن مصادر الغزي، شيخه محب الدين الحنفي ووالده[٢]، وقد أخذ عنهما ١٠ إشارات، ٧ منها تراجم للروم[٣]، و٣ لغيرهم[٤]. وكان الروم من أبناء الطبقتين الثالثة والرابعة. بينما الإشارات في غير تراجم الروم من أبناء الطبقة الرابعة. وأخذ عن شيخه أحمد العيثاوي، إشارة واحدة، من تراجم الأروام، من الطبقة الرابعة، وأخذ عن والد شيخه العيثاوي[٥] من خط للشيخ اطلع عليه الغزي، ويلغ عدد التراجم التي أخذها الغزي من خط العيثاوي، ٤ تراجم[٦]، ٣ منها من الطبقة الثانية والأخيرة من الطبقة الرابعة. وأخذ من خط للشيخ يحيى النعيمي[٧]، إشارة واحدة من غير الروم[٨]. وأخذ إشارة واحدة من الشيخ عمر العقيبي[٩]، من

---

(١٠) شهاب الدين أحمد بن أحمد بن أحمد الطيبي(ت ١٤ رمضان ٩٩٤هـ/١٥٨٦م)، شيخ الغزي، وأما أبوه ويلقب بشهاب الدين أيضاً فقد توفي في (١٨ ذي القعدة ٩٧٩هـ/ ١٥٧٢م)، وقد وردت إشارات الغزي المتعددة عنهما من خلال قراءته لما كتب بخطهما، انظر: الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ٣، ص١١٤-١١٦.

(١١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٣٠١، ٣٣٧.

(١) الغزي: **الكواكب السائرة** ، جـ١، ص٤٢، ٥٤، ١٠٩، ٢٤٢، جـ٢، ص١٦، ١٧، ٤٩، ٥٣، ٧٧، ٨٩، ٩٠، ٩٤، ١٤١، ١٧٧، ١١، ١٩٢، ٢٠٥، ٢٠٩، ٢٢٦، جـ٣ص١٣، ٢١، ٣٣، ٤٠، ٤٤، ٥٦، ٥٩، ٦٤، ٦٦، ٧٢، ٩٤، ١٠٩، ١١٢، ١١٩، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٦، ١٣٠، ١٤٣، ١٥٧، ١٥٩، ١٧٥، ،١٨٦، ٢١٦، ٢١٩، ٢٢٣.

(٢) القاضي محب الدين: هو محمد بن تقي الدين القاضي محب الدين الحموي الشافعي الحنفي، (ت ٢٣ شوال ١٠١٦هـ/ ١٠ شباط ١٦٠٨م) شيخ الغزي، انظر: الغزي: **لطف السمر**، جـ١، ص١١٤.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ١٧٩، ١٨٥، ٢٣١، ٢٤٢، ٢٦٣، ٢٧٩، ٢٨٠.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٣٣٩، ٣٤٣، ٣٤٥.

(٥) هو يونس بن عبد الوهاب بن أحمد أبو بكر العيثاوي (ت٩٧٦ هـ أو ٩٧٧هـ/١٥٦٨أو ١٥٦٩م)، والد الشيخ أحمد العيثاوي شيخ الغزي، له مواقف مع العثمانيين، وله تآليف منها: **شرح البغية وشرح الورقات، وشرح تصحيح المنهاج المسمى بالمغني** وغيرها، انظر: الغزي: **الكواكب السائرة** ، ج٣، ص٢٢٣.

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ١١٤، ١٤٢، ١٥٧، ١٧٦.

(٧) هو يحيى بن عبد القادر النعيمي: محي الدين الشافعي(ت ٩٧٧هـ/١٥٨٩م)، أخذ عن والد الغزي في الفقه. وهو والد الشيخ أحمد خطيب أيا صوفيا، انظر، الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ٣، ص٢١٩-٢٢٠.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٣٦.

(٩) لم أعثر له على ترجمة في ق١١هـ، لكن يذكر عمر الحموي الإسكاف العقيبي من تلاميذ الشيخ علوان الحموي، انظر: الغزي، **الكواكب السائرة**، جـ٢، ص٢١٢، ج٣، ص١١٠، وبالرغم مما ذكر فقد أثار النبهر إشارة الغزي لعمر العقيبي في تحريره لوفاة الحصكفي سنة ١٠٠٣هـ ونراه هنا يترجم لعمر العقيبي في الطبقة الثانية وأن عمر هذا توفي في عام

غير تراجم الروم(١٠). كما أخذ إشارة إلى الروم من محمد بن علي بن عطية بن علوان الحموي(ت ٩٥٤هـ/ ١٥٤٧م)(١)، إذ ذكر معلومات تتعلق بفتح السلطان لرودس(٢). كما أخذ عن تلاميذ المترجم لهم، حيث أخذ عن المولى محمد المعروف بالسعودي، قاضي حلب، معلومات عن أستاذه محمد أبي السعود العمادي الحنفي(ت٩٨٢ هـ/ ١٥٧٤م)(٣)، الذي التقاه الغزي وأخذ عنه طرفاً من أخبار المولى أبي السعود(٤).

واستقى الغزي نحو ٧ أخبار عن الروم(٥)، من خلال تراجم غير الروم من كتاب الشيخ عبد الوهاب الشعراوي، الطبقات(٦)، اثنتان منها في الطبقة الأولى، و٥ تخص الطبقة الثانية.

وأشير إلى أحد المترجم لهم، الشيخ أحمد خجا كمال(٧)، أنه صاهر الدمشقيين، وأن أخباره لديهم حسنة، ويمكن أن يؤخذ ذلك على محمل المعرفة المباشرة، حتى وإن كان بينه وبين الغزي نحو مئة عام من الوفاة.

ويمكن أيضاً الإشارة إلى أن الغزي كان يأخذ أخباره عن المترجم لهم من خلال مؤلفاتهم، كما هي الحال في ترجمة السلطان مراد خان(٨)، وترجمة محب الدين الحموي(٩).

٩٥١هـ/١٥٤٤م، لذا يبدو أن هناك خطأ ما لا نعرفه الآن، فقد يكون المصحح للتاريخ لدى الغزي شخص آخر بالاسم نفسه(عمر العقيبي)، وقد يكون شخصاً آخر وباسم آخر، ولكن لا يكون العقيبي المترجم له في وفيات عام ٩٥١هـ لأنه لا يمكن أن يؤرخ لوفاة شخص في المستقبل خاصة أن عمر هذا لم يعش في القرن الحادي عشر الهجري، علماً بأن الغزي يقرر أنه تحرر له بخط العلامة العقيبي، والعقيبي المترجم هنا ليس علامة بل هو أمي.

(١٠) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٣٧.

(١) انظر ترجمة لوالد وولده في الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ٢، ص٥٠-٥١، ص٢٠٦-٢١٣.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢١٨.

(٣) انظر ترجمة لوالد وولده في الغزي: **الكواكب السائرة** ، جـ٢، ص٥٠-٥١، ص٢٠٦-٢١٣.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٧٩.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢٩٤، ٢٩٦، ٣٠٧، ٣٠٩، ٣١٢، ٣١٩، ٣٢٥.

(٦) هو : عبد الوهاب بن أحمد بن علي الحنفي الشعراني، ويقال الشعراوي(ت ٩٧٣هـ/ ١٥٦٥م)، من كبار المتصوفة في القرن العاشر الهجري/ السابع عشر الميلادي، له حوالي ٣٠ كتاباً، منها: الأجوبة المرضية عن أئمة الفقهاء والصوفية، والأنوار القدسية في معرفة آداب العبودية، ولواقح الأنوار في طبقات الأخيار، وله كتب التراجم المعروفة بالطبقات. الكبرى والوسطى والصغرى، انظر: عبد الوهاب الشعراني الحنفي المصري، **لواقح الأنوار القدسية في بيان العهود المحمدية**، مقدمة المحقق، الطبعة الأولى، دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م، ص٩-١٠، الغزي، **الكواكب السائرة** ، جـ٣، ص ١٧٦-١٧٧، ابن العماد الحنبلي، **شذرات الذهب**، جـ٨، ص٣٧٢-٣٧٤.

(٧) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١١١.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٧٩(حول محب الدين الحموي).

(٩) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٣٤٤ ( ترجمة محب الدين الحموي).

ويبدو أن الغزي نفسه كان يكتب بين الحين والآخر شيئاً، فهو يقول: " ثم رأيت بعض تعاليق بخطي"[١٠]. كذلك يلاحظ أن الغزي كان يكتب من خلال معرفته الشخصية أو لقائه مع المترجم لهم، أو معايشته لهم في زمن ما أو مكان ما. وقد وردت لديه تراجم لنحو ٢٣ رومياً[١١]، و٧ لغير الروم فيها إشارات وأخبار عنهم[١]. كما يلاحظ أن هذه التراجم والأخبار تخص الطبقتين الثالثة والرابعة، وهذا أمر طبيعي ومتوقع، إذ إن فترة حياة الغزي في التحصيل والطلب تبدأ مع أواخر الطبقة الثالثة وتستمر حتى وفاته مروراً بالطبقة الرابعة.

وأخيراً يذكر أن الغزي أسند بعض معلوماته إلى صيغتي الفعل المجهول هما: قيل، وحكي أو حكي إليّ، فأما بالنسبة لقيل فقد استخدمت في ٤ تراجم[٢]، واحدة في الطبقة الأولى، والثلاث الأخريات في الطبقة الثانية، كما استخدمت في ترجمتين لغير الروم في الطبقة الثالثة[٣]؛ وأمّا حُكي ففي ترجمتين فقط، إحداها من تراجم الروم من الطبقة الأولى[٤]، والأخرى لغيرهم من الطبقة الثالثة[٥].

**هل كان لدى الغزي روح نقدية ؟** إن نظرة في مقدمة الكواكب من ناحية، وثنايا التراجم في الكواكب، ولطف السمر من ناحية أخرى تبين أنه كانت لديه مثل هذه الروح، فهو يذكر في مقدمة الكواكب: "ثم وقفت على قطعة صالحة من تاريخ العلامة شهاب الدين أحمد الحمصي ... الذي ضمنه من مهمات الحوادث والوفيات فإذا هو تاريخ عجيب، غير أنه سلك فيه مسلك الإيجاز والتقريب، فدعاني ذلك إلى تأليف هذا الكتاب فجمعت فيه من تراجم القوم، ما يغلو في السوم أو يحسن له الانتخاب، وتحريت فيه بقدر الطاقة والإمكان وجه الحق والصواب[٦]"، ثم يباشر بنقد أكبر لكتاب رضي الدين بن الحنبلي، فيقول :" وهو كتاب في مجلد ضخم ثخين، يشتمل على الغث والسمين، والتافه والثمين، وربما طول فيه بعض التراجم، بما لا تعلّق له بالمرام، وليس له بفن التاريخ التئام، وربما أكمل الأسماء لئلا يخلو الحرف من التراجم، بنقّاش، أو تاجر، أو مغنٍ، أو مطنبر، أو عاشق، أو معمار، أو غيرهم من العوام، فانتقيت منه بعض تراجم أعيان كتابه... وأعرضت عمن لم يقع اختياري

(١٠) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٤٤.

(١١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم: ٢١٤، ٢٤٢، ٢٤٤-٢٤٥، ٢٤٨-٢٥٠، ٢٥٤، ٢٥٨-٢٥٩، ٢٦٢، ٢٦٥-٢٦٦، ٢٧٤-٢٧٦، ٢٧٨، ٢٨١-٢٨٤، ٢٨٦-٢٨٧.

(١) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٣٢٩، ٣٣٩-٣٤٢، ٣٤٤، ٣٤٦، ٣٥١-٣٥٣.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٢١، ١٠٣، ١٢٠، ١٦٢.

(٣) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٢٩١، ٣٢٣.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٥٧.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٣٢٩.

(٦) الغزي: **الكواكب السائرة** ، جـ١، ص٥.

عليه ... لأني وضعت هذا الكتاب على أسلوب أهل الحديث والإتقان" ويتابع الغزي نقده... لابن الحنبلي في فحوى إحدى تراجمه لقاسم العجمي، حيث عد الغزي ابن الحنبلي مبالغاً ،في كشفه لحال القاضي قاسم العجمي ، إذ تجاوز ابن الحنبلي الحد ووضع رسالة ضده سمّاها: **القول القاصم للقاضي قاسم** . ويعلق الغزي على ذلك قائلاً:" وما كنت أذكر ذلك لولا تبجح فيه في تاريخه، وإلا فإن هذه الغيبة مما يتعلق به غرض شرعي، لا ينقطع حكمه بموت من يغتاب بجرح الرواة لا يجوز إثباته في الكتب الباقية على توالي الأزمان، لكن كان ابن الحنبلي، عفا الله عنه، قد التزم ألا يذكر في تاريخه أحداً حتى يذكر له شيئاً يحط من مقامه، وبلغني عن بعض العلماء الأخيار أنه قال: ليت ابن الحنبلي لم يؤلف هذا التاريخ، فإنه أوضح عن تجربته على الناس، فيما الورع خلافه، ولولا هذا التاريخ لحسب الناس أنه من أهل الورع، والكف عن الخوض فيما لا يعنيه، ومن طالع هذا التاريخ من أوله إلى آخره وجد فيه العجب" ويتفق هذا النقد مع خطة الغزي في تعامله مع الهنات والأخبار السيئة التي يجدها لدى المترجم لهم عنده كما سيذكر لاحقاً[(١)].

يتضح مما ورد في الاقتباسين الأولين: مفهوم الغزي للتأريخ، أنه تأريخ للأعيان والخاصة، وإن ذكر العامة ليس من أغراض المؤرخين، وقد لوحظ ذلك من خلال التراجم التي حررها الغزي للروم[(٢)]، كما أنه طبق هذه الناحية حين ترك حروفاً خالية في كتابيه من التراجم، أو ترجم في بعضها لترجمة واحدة أو اثنتين[(٣)].

ومارس الغزي ناحية نقدية أخرى، حين التمس الأعذار لبعض تراجمه إن وجد فيها ما ليس يحمد، أو ذكره بالصيغة التمريضية، إن كان لابد من ذكر تلك الصفات غير الحميدة[(٤)]. كذلك كان ينقد محتوى بعض التراجم فعندما عرضه لمعارضة أحمد باشا لموشح وضعه خضر بك قال الغزي بعد عرض الموشحين: "قلت: عجبت ممن يذكر أن هذا الموشح معارض بالذي قبله، فضلاً عمن يدعي معارضته به[(٥)]. ونبه إلى وجود اسمين متشابهين باسم الياس الرومي وأنهما مختلفان وإن اشتركا في الاسم[(٦)].

(١) الغزي: **الكواكب السائرة** ، جـ١، ص٦، ج٢، ص٢٤٣.

(٢) انظر ما كتب حول الفئات التي ترجم لها الغزي أعلاه.

(٣) انظر ما كتب حول ممارسة الغزي للنقد عند اصطفائه لتراجم الروم أعلاه.

(٤) الغزي، **الكواكب السائرة** ، ج١، ص٧.

(٥) **المصدر السابق**، جـ، ص١٤٥-١٤٧.

(٦) **المصدر السابق**، جـ١، ص١٦٢.

كما نبه إلى وجود لقبين متشابهين هما باشا جلبي الروم[٧]. كما عبّر عن رأيه في إجراءات جان بردي الغزالي ضد العثمانيين، فهو يصفه بسخف الرأي، وهو ينقد العوام الذين فرحوا بإجراءات الغزالي بإبطال رسوم العثمانية، وهذا بعكس ما عليه عقلاء الناس. ويبدو أن انتقاده للغزالي، كونه لم يقدر عواقب الأمور، ولم يقدر قوة ابن عثمان، ومقدرته على سحقه وهذا ما حصل فيما بعد[٨]. ويلاحظ عرضه لروايتين مختلفتين حول الحدث، هما رواية المؤرخ ابن الحمصي، ورواية والد شيخه العيثاوي[١]، فبينما يذكر الأول السلب والنهب من قبل العسكر العثماني، فإن الثاني لا يذكر مثل ذلك، بل يذكر التزام العسكر بالأوامر بالامتناع عن النهب والسلب. كما يعلق على موقف السلطان قانصوه الغوري من الشاه إسماعيل الصفوي ومباطنته له ضد ابن عثمان، ويشكك بصحة إعلان الغوري أن هدفه من التوجه إلى حدوده الشمالية هو إصلاح الأمر بين الشاه إسماعيل والسلطان سليم الأول العثماني، ويبدو الغزي متشفياً بالغوري، حين يذكر أن الله رد كيده في نحره، ثم يمتدح آل عثمان ويدعو لهم بالتوفيق[٢]، كما يحاول الغزي، إضفاء الصفة المذهبية على توجه السلطان سليم ضد الشاه إسماعيل فيقول عن السلطان سليم، بعد عرضه للمراسلة بينه وبين الشاه.:" فكانت هذه القصة محركة للسلطان سليم خان، رحمه الله تعالى، إلى السفر إلى قتال شاه إسماعيل، وشجعته السنة، وأنهضه حب الشيخين إليه[٣]". ووصف الغزي المفتي صنع الله بالحماقة وعزل بسبب ذلك عن الإفتاء بالسلطنة لأمور أوردها في ترجمته[٤].

كما يتعرض الغزي لنقد بعض العادات التي سادت بين العلماء، فيعدد من صفاتهم الحسنة أنهم لا يتناولون المكيفات، ثم ينقد على الحسن البوريني : أنه ابتلي بأكل البرش، بعد أن كان معافى منه، مع أنه لم يكن يؤثر على ذكائه وفضيلته[٥]. كما تعرض لنقد العسكر والولاة وتصرفاتهم كما حصل مع حسن باشا شوربزي الذي تعرض للمصادرة والملاحقة والأمراض فيقول عنه:" ولعل هذا البلاء والشدة التي دخلت عيه في آخر عمره كانا كفارة لما كان عليه من الجبروت، ومعاملة فلاحيه ومن يليه

---

(٧) **المصدر السابق**، جـ١، ص ١٦٣.

(٨) **المصدر السابق**، جـ١، ص١٦٩-١٧٠.

(١) الغزي : **الكواكب السائرة** ، جـ، ص ١٧٠-١٧١.

(٢) **المصدر السابق**: جـ١، ص ٢٩٦-٢٩٧.

(٣) **المصدر السابق**: جـ١، ص ٢٩٦.

(٤) الغزي: **لطف السمر**، جـ١، ص٣٧٦.

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٦٢.

بالجور[6]"، ثم بعد ذلك طرفاً من أخباره الحسنة، وإشاعته للأمن في عهده، وكذا تجده يعتذر عن إيراد بعض العسكر في كتابه، فمع أنهم ليسوا أهلاً ليذكروا في هذا الكتاب، ولكنه ذكرهم للعبرة بسيرتهم، ويصف واحد هم حين يموت بأنه هلك[7]، وانتقد شيخه محب الدين الحموي في حكمه بالقتل على أحد الأشخاص واسمه ناصر بن عبدان فقال: إن في المسألة ظلم لابن عبدان وأن العصبية ظاهرة في الحكم[8].

**مذاهب الروم الدينية**: كان مذهب أبي حنيفة النعمان (ت١٥٠ هـ/٧٦٧م)، المذهب الرسمي في أنحاء الدولة العثمانية، ولا تعين الدولة في المناصب القضائية الرئيسية في الولايات إلا من الأحناف. وتعين قضاه من المذاهب الأخرى في المناطق المختلفة حسب الأغلبية السكانية، ولكن ليس لأي من القضاة الأخرين التقدم على القاضي الحنفي، وقد يدعون بلقب نائب القاضي، أو نائب حاكم الشرع الشريف[1]، وقد طبقت أحكام الفقه الحنفي في القانون المدني بشكل كامل، ويبدو أن مبدأ الاستحسان في المذهب الحنفي[2]، كما هي الحال في مبدأ الاستصلاح في المذهب المالكي، كان السبب في تبني المذهب الحنفي لأنه يوفر راحة بيد المشرع، وكانت أبدع التشريعات لدى العثمانيين، ما وضعه المفتي أبو السعود أفندي، فتشريعاته تواتم الصفة العالمية التي صارت إليها الدولة العثمانية في ق١٠هـ/١٦م[3].

بعد جرد تراجم الروم في طبقات الغزي تبين أن أربعة أفراد فقط كانوا شافعية ممن نسب إلى الروم[4]، وواحد كان لديه ازدواجية مذهبية إذ كان يقضي بالمذهب الحنفي ويتعبد بالمذهب الشافعي[5].

---

(٦) ) الغزي: **لطف السامرة**: ، جـ١، ص ٣٩٧-٣٩٨.

(٧) **المصدر السابق**: جـ٢، ص٤٣٨، ص٦١٠-٦١١. ترجمتا : خداورنجي بن عبد الله الىلو كباشي، وكتعان بن عبد الله الصغير.

(٨) الغزي: **لطف السمر**: جـ٢، ص٦٧٧

(١) جب وبووين: **المجتمع الإسلامي والغرب** ( طبعة الهيئة المصرية)، جـ١، ص٢٣٨.

(٢) الاستحسان: في اللغة هو عد الشيء واعتقاده حسناً، واصطلاحاً : هو اسم لدليل من الأدلة الأربعة، يعارض القياس الجلي، ويعمل به إذ كان أقوى منه، سموه بذلك لأنه في الأغلب يكون أقوى من القياس الجلي، فيكون قياساً مستحسناً، قال الله تعالى: "فبشر عبادي الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه"، والاستحسان هو ترك القياس، والأخذ بما هو أرفق للناس، انظر: الجرجاني: **كتاب التعريفات**، ص١٠.

(٣) أوزتونا، **تاريخ الدولة العثمانية**، جـ٢، ص٤٦٥.

(٤) انظر جدول التراجم الملحق، التراجم رقم : ٩٧، ١١١، ١٣٧، ١٨١ .

(٥) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٠٢.

وتحول أربعة من الشافعية إلى الحنفية(٦). وتحول عبد النافع بن محمد بن علي الحجازي الحنبلي إلى المذهب الحنفي(٧)، وهذا أمر متوقع، سواء التحول إلى الحنفية أو التمذهب حنفياً أصلاً، لأن المناصب الدينية الأولى في الدولة كانت للأحناف، كما ذكر أعلاه. وكان علماء الروم يحترمون الإمام الشافعي، فقد ذكر محمد بن بستان الرومي، أنه طيلة مكوثه بمصر كان لا يترك زيارة ضريح الإمام الشافعي(٨). لكن المفتي صنع الله الرومي، أمر بتقديم إمامة الحنفية للصلاة في الجامع الأموي قبل الشافعية، وذلك على غير المعتاد، وقد اتهمه الغزي بالحماقة وإن ذلك خلاف لقواعد المذهب الحنفي(١). وكان المولى عبيد الله بن يعقوب الرومي قد خصص المحراب الكبير للحنفية بعد أن كان مختصاً بالشافعية منذ القديم(٢). ويستفاد من الإشارتين الأخيرتين تقديم الروم لمذهب الحنفية في بلاد الشام وترسيخه وفقاً لمذهب الدولة الرسمي، مع ان هذا لا يؤثر على المسألة المذهبية. إلا بمقدار تعلقه بالوظائف الرسمية الأساسية.

**جدول تراجم الروم(ومن في حكمهم) في كتابي:الكواكب السائرة، ولطف السمر وقطف الثمر**

| الرقم | الاســـــــــم | المصدر | الجزء | الصفحة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | محمد بن محمد بن محمد محي الدين الرومي | الكواكب | ١ | ١٨ |
| ٢ | محمد بن محمد المولى زين الدين وقيل زين العابدين الفناري الرومي | الكواكب | ١ | ٢١-٢٢ |
| ٣ | محمد بن محمد المولى القوجوي الرومي | الكواكب | ١ | ٢٢ |
| ٤ | محمد بن إبراهيم بن حسن المولى محي الدين النكساري الرومي | الكواكب | ١ | ٢٣-٢٤ |
| ٥ | محمد بن إبراهيم محي الدين الشهير بابن الخطيب الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٢٤-٢٥ |
| ٦ | محمد بن حسن بن عبد الصمد محي الدين السامسوني الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٣٨ |
| ٧ | محمد بن خليل القاسم الفاضل المولى محمد الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٤٦ |
| ٨ | محمد بن علي بن يوسف بن شمس الدين الفناري الإسلام بولي وشهرته محمد باشا | الكواكب | ١ | ٥٨-٥٩ |
| ٩ | محمد خواجة زاده بن مصطفى بن صالح البروسوي الرومي | الكواكب | ١ | ٧١ |
| ١٠ | محمد بن مصطفى بن الحاج حسن المولى الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٧١ |
| ١١ | محمد بن يعقوب محي الدين الرومي الحنفي الشهير باجه زاده | الكواكب | ١ | ٧٢ |
| ١٢ | محمد العالم المولى محي الدين القرماني الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٨٢ |

(٦) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمتان رقم: ٨٥، ٢٣٤؛ الغزي: **لطف السمر**، جـ١، ص٢٢٣-٢٢٤؛ الغزي: **الكواكب السائرة**، جـ٢، ص٢٢-٢٣.

(٧) الغزي: **لطف السائرة** : جـ١، ١٧٣-١٧٤.

(٨) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٨٨ .

(١) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ٢٧٤.

(٢) انظر جدول التراجم الملحق، الترجمة رقم: ١٥٥.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ١٣ | محمد المعروف بمنلا در ان المعروف بمنلا سيدي التركماني | الكواكب | ١ | ٨٤ |
| ١٤ | محمد الشيخ محب الدين التركماني الأصل | الكواكب | ١ | ٨٧-٨٦ |
| ١٥ | محمد باشا حفيد المولى الفاضل معلم السلطان أبي يزيد خان | الكواكب | ١ | ٨٨ |
| ١٦ | محمد مصلح الدين الشهير بالنسبة إلى المولى خواجه زاده الصوفي الإسلام بولي | الكواكب | ١ | ٩٣ |
| ١٧ | إبراهيم العالم الفاضل المولى الشهير بابن الخطيب الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ١١١ |
| ١٨ | أبو يزيد بن محمد سلطان الروم | الكواكب | ١ | ١٢٤-١٢٢ |
| ١٩ | أحمد باشا بن المولى خضر بيك بن جلال الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ١٣٤ |
| ٢٠ | أحمد بن ولي الدين أحمد باشا الحسيني الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ١٤٧-١٤٥ |
| ٢١ | أحمد باشا الطاغية من خواص السلطان سليم I | الكواكب | ١ | ١٥٩-١٥٧ |
| ٢٢ | إدريس بن حسام الدين البدليسي العجمي الرومي | الكواكب | ١ | ١٦٠-١٥٩ |
| ٢٣ | إسماعيل بن محمد الفاضل الأمير عماد الدين أبو الفدا بن الأمير ناصر الدين بن الأكرم الدمشقي | الكواكب | ١ | ١٦١ |
| ٢٤ | الياس العالم الفاضل المولى شجاع الدين الرومي | الكواكب | ١ | ١٦٢ |
| ٢٥ | أسد الله بن محمد بن حمزة آق شمس الدين الدمشقي الأصل الرومي | الكواكب | ١ | ١٦٢ |
| ٢٦ | باشا جلبي العالم المولى ابن المولى زيرك الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ١٦٣ |
| ٢٧ | باكير الشيخ تقي الدين الرومي ناظر التكية السليمية | الكواكب | ١ | ١٦٣ |
| ٢٨ | بالي الأيدي المولى العالم الفاضل الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ١٦٤-١٦٣ |
| ٢٩ | بخشي خليفة المولى الفاضل الاماسي الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ١٦٤ |
| ٣٠ | براندر الرومي العثماني | الكواكب | ١ | ١٦٤ |
| ٣١ | التوقاتي المولى العالم المدرس الحنفي | الكواكب | ١ | ١٦٨ |
| ٣٢ | جعفر بن ناجي بيك المولى الفاضل الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ١٧٣-١٧٢ |
| ٣٣ | جمال الدين القرماني الحنفي | الكواكب | ١ | ١٧٣ |
| ٣٤ | حبيب القرماني العمري من جهة الأب البكري من جهة الأم | الكواكب | ١ | ١٧٤ |
| ٣٥ | حسام العالم المولى الرومي الحنفي المعروف بابن الدلاك | الكواكب | ١ | ١٧٤ |
| ٣٦ | حسن بن محمد سلا بدر الدين الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ١٧٥ |
| ٣٧ | حسين بن عبد الرحمن العالم الفاضل المولى حسام الدين الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ١٨٦ |
| ٣٨ | حمزة العالم المولى نور الدين الرومي الحنفي الشهير بيدليس جلبي | الكواكب | ١ | ١٨٦ |
| ٣٩ | حميد الدين بن أفضل الدين المولى حمد الله الحسيني | الكواكب | ١ | ١٨٧-١٨٦ |
| ٤٠ | حيدر الخيالي العالم الفاضل الرومي الحنفي ابن أخي المولى الخيالي و حفيد المولى محمد بن القاري | الكواكب | ١ | ١٨٧ |
| ٤١ | خضر بيك بن المولى أحمد باشا الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ١٨٨ |
| ٤٢ | خليل العالم المولى الفاضل الرومي المشهور بملا خليلي | الكواكب | ١ | ١٩١ |
| ٤٣ | رستم رستم خليفة الرومي البرسوسي الحنفي | الكواكب | ١ | ١٩٥-١٩٤ |
| ٤٤ | رمضان الرومي الشيخ العارف بالله تعالى | الكواكب | ١ | ١٩٥ |
| ٤٥ | رمضان الرومي أيضاً و يعرف بحاج رمضان | الكواكب | ١ | ١٩٥ |
| ٤٦ | سعدي بن ناجي بيك جعفر جلبي الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٢٠٨ |
| ٤٧ | السلطان سليم بن أبي يزيد بن محمد الثاني بن مراد الثاني | الكواكب | ١ | ٢١١-٢٠٨ |
| ٤٨ | سونتك الشيخ العالم بالله تعالى أحد مشايخ الروم و صوفيتها قوجة جي دده | الكواكب | ١ | ٢١٢ |
| ٤٩ | سيدي بن محمود المولى العالم الصالح الحنفي الرومي ابن المجلد | الكواكب | ١ | ٢١٣ |
| ٥٠ | عبد الحليم بن علي خليبي القسطموني المولد الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٢٢٣ |
| ٥١ | عبد الرحمن بن علي المولى عبد الرحمن بن المؤيد الاماسي الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٢٣٣-٢٣٢ |
| ٥٢ | عبد الرحيم بن علي المولى الفاضل علاء الدين العربي الرومي استقر بلقب بيك على المولى علي خطيب زاده | الكواكب | ١ | ٢٣٦ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ٥٣ | عبد العزيز بن يوسف بن حسن السيد الشريف الحسيني عابد جلبي الرومي الحنفي | الكواكب | | ٢٤٠ |
| ٥٤ | عبد الفتاح بن أحمد بن عادل باشا الحنفي العجمي الأصل | الكواكب | | ٢٤٠ |
| ٥٥ | عبد الكريم بن عبد الله العالم الفاضل المشهور الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٢٥٤ |
| ٥٦ | عبد الوهاب بن عبد الكريم الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٢٥٧ |
| ٥٧ | علي بن أحمد علاء الدين الجمالي الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٢٦٨-٢٦٧ |
| ٥٨ | علي بن يوسف بن أحمد علاء الدين سبط شمس الدين الفناري الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٢٧٩-٢٧٨ |
| ٥٩ | علي العالم الفاضل البكالي الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٢٧٩-٢٧٨ |
| ٦٠ | علي دولات | الكواكب | ١ | ٢٨٣ |
| ٦١ | غياث الدين ابن أخي آق شمس الدين الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٢٩٢ |
| ٦٢ | قاسم بن أحمد بن محمد المولى قوام الدين الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٢٩٣ |
| ٦٣ | قاسم البغدادي ابن أخت المولى شيخي الشاعر الحنفي | الكواكب | ١ | ٢٩٤ |
| ٦٤ | كمال الرومي بن الحاج الياس الرومي الحنفي أحد الموالي الرومية | الكواكب | ١ | ٣٠١ |
| ٦٥ | لطف الله التوقاتي مولانا لطفي التوقاتي الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٣٠٢-٣٠١ |
| ٦٦ | محمود بن محمد الرومي المولى بدر الدين الرومي | الكواكب | ١ | ٣٠٣ |
| ٦٧ | محمود بن كمال الملقب باخرجان المشهور جاخي جلبي كان أبوه كمال الدين من تبريز | الكواكب | ١ | ٣٠٦-٣٠٥ |
| ٦٨ | مصطفى مصلح الدين القسطلاني الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٣٠٧-٣٠٦ |
| ٦٩ | مصطفى مصلح الدين الرومي الحنفي الشهير بابن البركي | الكواكب | ١ | ٣٠٧ |
| ٧٠ | نهالي بن عبد الله المولى الفاضل الشهير بهذا اللقب | الكواكب | ١ | ٣١٢ |
| ٧١ | يعقوب الحميدي الشهير بأجه المولى العلامة الشهير بأجه خليفة | الكواكب | ١ | ٣١٤ |
| ٧٢ | يعقوب بن سيدي علي الرومي | الكواكب | ١ | ٣١٤ |
| ٧٣ | يوسف الحميدي المشهور بالشيخ بستان الرومي الحنفي | الكواكب | ١ | ٣١٧ |
| ٧٤ | يوسف العالم الفاضل المولى قوام الدين الشهير بقاضي بغداد | الكواكب | ١ | ٣١٩ |
| ٧٥ | محمد بن محمد محيي الدين بن بير محمد باشا الحنفي | الكواكب | ٢ | ١٥ |
| ٧٦ | محمد بن محمد محيي الدين الحنفي المعروف بابن قطب الدين | الكوكب | ٢ | ١٩ |
| ٧٧ | محمد بن أحمد البكالي محمد شاه بن شمس الدين البكالي الحنفي | الكواكب | ٢ | ٢٥ |
| ٧٨ | محمد بن أحمد بن عادل باشا حافظ الدين الحنفي المولى حافظ | الكواكب | ٢ | ٢٧-٢٦ |
| ٧٩ | محمد بن إدريس محيي الدين الحنفي الرومي معلول أفندي | الكواكب | ٢ | ٢٧ |
| ٨٠ | محمد بن الياس محي الدين الحنفي الرومي الشهير بجوي زاده | الكواكب | ٢ | ٢٩-٢٨ |
| ٨١ | محمد بن بهاء الدين لطف الله محي الدين الحنفي الرومي أحد الموالي الرومية الشهير بهاء الدين بن زاده | الكواكب | ٢ | ٣٠-٢٩ |
| ٨٢ | محمد بن حسام المولى محيي الدين قرا جلبي | الكواكب | ٢ | ٣٠ |
| ٨٣ | محمد بن الحسن الحاج حسن المولى الفاضل الرومي | الكواكب | ٢ | ٣٠ |
| ٨٤ | محمد بن عبد الله محي الدين الحنفي الشهير بمحمد بيك | الكواكب | ٢ | ٣٨ |
| ٨٥ | محمد بن عبد الأول التبريزي رأى الجلال الدواني صغيراً | الكواكب | ٢ | ٣٩ |
| ٨٦ | محمد بن عبد الأول الحسيني شمس الدين الجعفري التبريزي الشافعي ثم الحنفي سبط صدر تبريز نعمة الله بن البواب | الكواكب | ٢ | ٤٠-٣٩ |
| ٨٧ | محمد بن عبد الرحمن بن عمر الحلبي ثم الإسلام بولي | الكواكب | ٢ | ٤١ |
| ٨٨ | محمد بن عبد القادر إمام زاده | الكواكب | ٢ | ٤٣ |
| ٨٩ | محمد بن عبد القادر أحد الموالي الرومية | الكواكب | ٢ | ٤٣ |
| ٩٠ | محمد بن علي بن يوسف بن المولى شمس الدين الأنصاري المولى العلامة محي الدين الحنفي أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ٥٢ |
| ٩١ | محمد بن علي المولى الفاضل محي الدين بن المولى علاء | الكواكب | ٢ | ٥٢ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | الدين الجمالي أحد موالي الروم الحنفي | | | |
| ٩٢ | محمد بن قاسم الرومي المولى العلامة محي الدين بن الخطيب الحنفي أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ٥٨-٥٧ |
| ٩٣ | محمد بن محمود أحد الموالي الرومية المعروف بالشيخ محمود المعلوي الوفائي الحنفي | الكواكب | ٢ | ٥٩-٥٨ |
| ٩٤ | محمد بن مصطفى مصلح الدين الحنفي القوجوي الرومي | الكواكب | ٢ | ٥٩ |
| ٩٥ | محمد بن المعمار المولى الفاضل محي الدين النواتي ابن المعلم | الكواكب | ٢ | ٦٨ |
| ٩٦ | محمد بن قرطاس محي الدين الشهير بابن قرطاس أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ٦٨ |
| ٩٧ | محمد الشيخ الإمام العلامة محي الدين مفتي كرمان الشافعي | الكواكب | ٢ | ٦٩-٦٨ |
| ٩٨ | محمد المولى العلامة محي الدين القرماني أحد الموالي الرومية | الكواكب | ٢ | ٧٠ |
| ٩٩ | محمد أحد مشايخ الروم محي الدين من قرية قريبة من أماسية | الكواكب | ٢ | ٧١ |
| ١٠٠ | محمد شيخي جلبي المولى العلامة أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ٧٣ |
| ١٠١ | محمد مرحبا وقيل أن اسمه مصطفى وقيل عرف بابن بيري محمد | الكواكب | ٢ | ٧٣ |
| ١٠٢ | محمد إمام خانه محي الدين بإمام خانه كونه إمام قلندر خانة | الكواكب | ٢ | ٧٤ |
| ١٠٣ | إبراهيم بن بخش الصوتصوي الحنفي دده خليفة مفتي حلب | الكواكب | ٢ | ٧٩ |
| ١٠٤ | إبراهيم السيد أحمد أحد موالي الروم كان والده من سادات العجم | الكواكب | ٢ | ٨٤-٨٣ |
| ١٠٥ | إبراهيم الرومي الدمشقي الشيخ الفضل المدرس نزيل دمشق | الكواكب | ٢ | ٨٧ |
| ١٠٦ | أبو السعود المولى الفاضل ابن بدر الدين زاده أحد موالي الشام | الكواكب | ٢ | ٩٣-٩٢ |
| ١٠٧ | أبو الليث المولى العلامة الرومي الحنفي أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ٩٦ |
| ١٠٨ | أحمد بن حمزة العالم الفاضل المشهور بعرب جلبي أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٠٦-١٠٥ |
| ١٠٩ | أحمد بن حمزة بن بلبس بير أحمد بن المولى نور الدين بن بلبس جلبي | الكواكب | ٢ | ١٠٦ |
| ١١٠ | أحمد بن سليمان المولى شمس الدين الشهير بابن كمال باشا | الكواكب | ٢ | ١٠٨-١٠٧ |
| ١١١ | أحمد بن منلا شيخ المعروف بخجا كمال هكذا سماه طولون وسماه الوالد في فهرست تلاميذ كمال بن أحمد ناظر النظار بدمشق المعروف كمال العجمي اللالائي التبريزي الشافعي | الكواكب | ٢ | ١٠٩-١٠٨ |
| ١١٢ | أحمد بن عبد الله قرا أوغلي وقيل اسمه عبد الأحد وقيل اسم أبيه عبد الأحد والأول أصح(احمد بن عبد الله) لأنه كان من عتقاء السيد إبراهيم الأماسي | الكواكب | ٢ | ١١٠-١٠٩ |
| ١١٣ | أحمد بن علي المولى العلامة محي الدين بن المولى علاء الدين الفاري من الموالي الرومية | الكواكب | ٢ | ١١٣ |
| ١١٤ | أحمد بن يوسف المولى شرف الدين القسطنطيني | الكواكب | ٢ | ١١٦ |
| ١١٥ | أحمد بير احمد المولى الرومي | الكواكب | ٢ | ١١٨ |
| ١١٦ | أحمد المولى الفاضل شمس الدين المشهور ببورق جلبي | الكواكب | ٢ | ١١٨ |
| ١١٧ | أحمد الشيخ العالم العامل الاقروي ثم الحلبي الرومي | الكواكب | ٢ | ١١٨ |
| ١١٨ | إسحق بن إبراهيم الاسكوبي وقيل البرصوي أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٢٢-١٢١ |
| ١١٩ | اسحق أحد الموالي الرومية | الكواكب | ٢ | ١٢٢ |
| ١٢٠ | اويس الشيخ الصالح العارف بالله تعالى القرماني الابري الخلوتي | الكواكب | ٢ | ١٢٥-١٢٤ |
| ١٢١ | إياس باشا الوزير الكبير المشير السامي مقامه الأثير الوزير الأعظم للسلطان سليمان | الكواكب | ٢ | ١٢٦-١٢٥ |
| ١٢٢ | باشا جلبي البكالي الحنفي المولى الفاضل أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٢٦ |
| ١٢٣ | بدر الدين الرومي المولى الحنفي الملقب ببدهد | الكواكب | ٢ | ١٢٧ |
| ١٢٤ | جعفر البروسوي المشهور بتحويل الفاضل البارع أحد موالي | الكواكب | ٢ | ١٣٣ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | الروم | | | |
| ١٢٥ | جلال الدين المولى الفاضل أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٣٣ |
| ١٢٦ | جهانكير السلطان بن السلطان سليم | الكواكب | ٢ | ١٣٣ |
| ١٢٧ | حسن المولى الفاضل الشهير بأمير حسن أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٣٧ |
| ١٢٨ | حسين آغا نائب قلعة دمشق | الكواكب | ٢ | ١٣٩ |
| ١٢٩ | حسين جلبي متولي التكية السليمية | الكواكب | ٢ | ١٣٩ |
| ١٣٠ | حسام الدين القراصوي أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٣٩ |
| ١٣١ | حمزة أوج باشا المولى نور الدين أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٤٠-١٣٩ |
| ١٣٢ | حمزة المولى نور الدين الكرماني الروسي الصوفي الحنفي | الكواكب | ٢ | ١٤٠ |
| ١٣٣ | حيدر الأسود المولى العالم أحد الموالي الرومية المشهور بالأسود | الكواكب | ٢ | ١٤٠ |
| ١٣٤ | خير الدين القسطموني المولى العلامة أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٤٢ |
| ١٣٥ | داود بن كمال المولى الشيخ العالم الكامل أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٤٢ |
| ١٣٦ | داود المرعشي الحنفي الصوفي الأويسي | الكواكب | ٢ | ١٤٣ |
| ١٣٧ | زين العابدين بن العجمي الأول الروسي الشافعي | الكواكب | ٢ | ١٤٦ |
| ١٣٨ | المولى سعد الدين عيسى بن أمير خان الحنفي المعروف بسعدي جلبي أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٤٦ |
| ١٣٩ | سفر بن جمال الدين بن محمد الروسي الأنكوري | الكواكب | ٢ | ١٤٨ |
| ١٤٠ | سليمان أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٤٨ |
| ١٤١ | سنان جلبي المولى العلامة | الكواكب | ٢ | ١٤٩ |
| ١٤٢ | سنان بن القرماني والد أحمد جلبي ناظر أوقاف الحرمين | الكواكب | ٢ | ١٤٩ |
| ١٤٣ | شلبي الأمام أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٥١ |
| ١٤٤ | شمس بن آق شمس الدين شمس بن عمر بن آق شمس الدين البرسوي الحنفي | الكواكب | ٢ | ١٥٢ |
| ١٤٥ | صالح جلبي المولى العلامة أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٥٢ |
| ١٤٦ | صنع الله الأماسي الشيخ العارف بالله تعالى الملقب شيخ السراجين | الكواكب | ٢ | ١٥٣ |
| ١٤٧ | عبد الله بن محمد المدرني عبد الله بن محمد بن أحمد | الكواكب | ٢ | ١٥٤ |
| ١٤٨ | عبد الحميد بن الشرف العالم العامل الواعظ القسطموني | الكواكب | ٢ | ١٥٧ |
| ١٤٩ | عبد الرحمن بن يوسف بن الحسين الحسيني الروسي | الكواكب | ٢ | ١٥٩ |
| ١٥٠ | عبد الرحيم جلبي بن علي بن المؤيد المشهور بحاجي جلبي الروسي القسطنطيني الحنفي | الكواكب | ٢ | ١٦٦-١٥٦ |
| ١٥١ | عبد العزيز بن زين العابدين حفيد المولى الشهير بابن أم ولد من الموالي الرومية | الكواكب | ٢ | ١٦٩-١٦٨ |
| ١٥٢ | عبد العزيز الإمام المولى العلامة العارف بالله تعالى | الكواكب | ٢ | ١٧٩ |
| ١٥٣ | عبد اللطيف أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ١٨٣ |
| ١٥٤ | عبد الواسع بن خضر المولى الفاضل العلامة الديمتوقي | الكواكب | ٢ | ١٨٦- ١٨٥ |
| ١٥٥ | عبيد الله بن يعقوب سبط الوزير أحمد باشا بن القاري | الكواكب | ٢ | ١٨٩-١٨٨ |
| ١٥٦ | علي بن يوسف الروسي البوسني المعروف ببالي الرومللي بابن مراد | الكواكب | ٢ | ٢١٤ |
| ١٥٧ | عيسى باشا بن إبراهيم باشا الروسي الحنفي أمير أمراء دمشق | الكواكب | ٢ | ٢٣٦-٢٣٥ |
| ١٥٨ | عيسى بن أمير خان الأمير الفاضل المولى سعد الدين المعروف بسعدي جلبي أحد صدور الروم ومواليها | الكواكب | ٢ | ٢٣٧-٢٣٦ |
| ١٥٩ | فضلي بن علي بن أحمد بن محمد قاضي القضاة بن مفتي المملكة الرومية علاء الدين الأقصرائي الجمالي الحنفي ابنسب لأبي بكر الصديق | الكواكب | ٢ | ٢٣٩ |
| ١٦٠ | قاسم بن محمد شاه قاسم الشيخ شهاب الدين الحنفي منلا زاده | الكواكب | ٢ | ٢٣٩ |
| ١٦١ | قاسم أخي قاسم أحد الموالي الرومية | الكواكب | ٢ | ٢٤٣ |
| ١٦٢ | لطفي باشا الوزير الأعظم | الكواكب | ٢ | ٢٤٥ |
| ١٦٣ | محمود بن عثمان بن علي النقاش المشهور باللامعي | الكواكب | ٢ | ٢٤٨-٢٤٧ |
| ١٦٤ | محمود بن عبيد الله المولى بدر الدين أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ٢٤٨ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ١٦٥ | محمود المولى بدر الدين بن الشيخ جلال الدين الرومي | الكواكب | ٢ | ٢٤٨ |
| ١٦٦ | محمود المولى بدر الدين الأصغر الشهير ببدر الدين الأصغر | الكواكب | ٢ | ٢٤٨-٢٤٩ |
| ١٦٧ | مصطفى بن خليل مصلح الدين والد صاحب الشقائق النعمانية | الكواكب | ٢ | ٢٥١ |
| ١٦٨ | مصطفى المولى المشهور بحتك مصلح الدين أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ٢٥١-٢٥٢ |
| ١٦٩ | مصطفى الرومي الحنفي الملقب مصلح الدين | الكواكب | ٢ | ٢٥٢ |
| ١٧٠ | مصطفى مصلح الدين الشيخ الصالح | الكواكب | ٢ | ٢٥٢ |
| ١٧١ | منلا زاده المولى الصالح الرومي الحنفي | الكواكب | ٢ | ٢٥٢ |
| ١٧٢ | هداية الله بن بار علي التبريزي أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ٢٥٦ |
| ١٧٣ | ولي بن محمد الفاضل العلامة ولي جلبي القسطنطيني | الكواكب | ٢ | ٢٥٧ |
| ١٧٤ | يوسف بن علي بن سنان الدين بن المولى البكاني الرومي الحنفي | الكواكب | ٢ | ٢٦٢ |
| ١٧٥ | يوسف المولى حسام الدين القراصوي أحد موالي الروم | الكواكب | ٢ | ٢٦٣ |
| ١٧٦ | محمد بن محمد بن محمد بن مفتي السلطنة أبي السعود | الكواكب | ٣ | ١٢ |
| ١٧٧ | محمد بن محمد بن إلياس قاضي القضاة محيي الدين جوي زاده | الكواكب | ٣ | ٢٧-٢٩ |
| ١٧٨ | محمد بن محمد بن عبد القادر السيد الشريف قاضي القضاة بن معلول | الكواكب | ٣ | ٢٩-٣٠ |
| ١٧٩ | محمد بن محمد المولى أبو السعود | الكواكب | ٣ | ٣٥-٣٧ |
| ١٨٠ | محمد بن محمد القاصوني المعروف ببدر الدين القاصوني | الكواكب | ٣ | ٣٧ |
| ١٨١ | محمد بن إبراهيم بن محمد شمس الدين الشعري ثم الرومي ثم اللاذقي | الكواكب | ٣ | ٤٢ |
| ١٨٢ | محمد بن أحمد بن عبد الله المعروف بصامية الشاعر | الكواكب | ٣ | ٥٠-٥١ |
| ١٨٣ | محمد بن أمر الله المولى محيي الدين التوقاتي الشهير بأخي زاده | الكواكب | ٣ | ٥٥ |
| ١٨٤ | محمد بن سنان المولى محيي الدين أخو علي أفندي بن سنان | الكواكب | ٣ | ٦٠ |
| ١٨٥ | محمد بن عبد الكريم وقيل محمد بن عبد الوهاب بن عبد الكريم المولى محيي الدين بن عبد الكريم أحد الموالي الرومية المشهورين | الكواكب | ٣ | ٦٣-٦٤ |
| ١٨٦ | محمد باشا الوزير وزير السلطان سليمان | الكواكب | ٣ | ٧٨ |
| ١٨٧ | محمد المرعشي المولى العالم الفاضل الشهير بابن المعيد المرعشي | الكواكب | ٣ | ٨٥ |
| ١٨٨ | محمد لطفي بيك (محمد جلبي المولى الشهير بلطفي بيك زاده | الكواكب | ٣ | ٨٥ |
| ١٨٩ | إبراهيم بن جعفر الرومي كان أبوه كتخدا | الكواكب | ٣ | ٨٧ |
| ١٩٠ | إبراهيم المولى العلامة الرومي | الكواكب | ٣ | ٩٢ |
| ١٩١ | أحمد بن محمد المولى شمس الدين الألوسي قاضي زاده أحد الموالي الرومية | الكواكب | ٣ | ١٠٩ |
| ١٩٢ | أحمد بن حسن بن عبد المحسن قاضي قضاة دمشق والده حسن بيك | الكواكب | ٣ | ١١٦-١١٧ |
| ١٩٣ | أحمد بن عبد الله الشيخ الإمام فخر الموالي الرومية نوري أفندي | الكواكب | ٣ | ١١٧-١١٨ |
| ١٩٤ | أحمد بن محمود بن عبد الله العلامة أحد موالي ابن حامد الدين | الكواكب | ٣ | ١٢٤ |
| ١٩٥ | برويز بن عبد الله المولى مظفر الدين أحد الموالي الرومية في العلم | الكواكب | ٣ | ١٣٧ |
| ١٩٦ | جعفر باشا بن عبد الله أمير الأمراء | الكواكب | ٣ | ١٣٨ |
| ١٩٧ | حامد بن داود المولى العلامة أحد الموالي الرومية | الكواكب | ٣ | ١٣٩ |
| ١٩٨ | حسن بن عبد الله أحد الموالي الرومية | الكواكب | ٣ | ١٤٠-١٤٢ |
| ١٩٩ | حسن بن يوسف المولى الزاهد الصمداني أحد موالي الروم | الكواكب | ٣ | ١٤٢ |
| ٢٠٠ | حسين بن محمد بن حسام الدين أحد الموالي الرومية قرا | الكواكب | ٣ | ١٤٥ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | جلبي زاده | | | |
| ٢٠١ | خضر بن أحمد بن خضر المشهور بالشيخ خير الدين الأماسي | الكواكب | ٣ | ١٤٨-١٤٧ |
| ٢٠٢ | درويش باشا بن رستم باشا وهو ابن أخت الوزير محمد باشا | الكواكب | ٣ | ١٥٢-١٥٠ |
| ٢٠٣ | رمضان أفندي أحد الموالي الرومية الشهير بناظر زاده | الكواكب | ٣ | ١٥٣ |
| ٢٠٤ | زكريا بن بيرام أحد الموالي الرومية | الكواكب | ٣ | ١٥٣ |
| ٢٠٥ | السلطان سليم بن سليمان بن سليم خادم الحرمين الشريفين | الكواكب | ٣ | ١٥٦ |
| ٢٠٦ | السلطان سليمان بن سليم بن بايزيد عين الملوك العثمانية | الكواكب | ٣ | ١٥٦ |
| ٢٠٧ | سليمان باشا بن قباد باشا بن رمضان يعود نسبه إلى بني رمضان | الكواكب | ٣ | ١٥٨-١٥٧ |
| ٢٠٨ | شمس باشا | الكواكب | ٣ | ١٥٩ |
| ٢٠٩ | عبد الرحمن بن علي الأماسي قاضي القضاة أحد الموالي الرومية | الكواكب | ٣ | ١٦٦-١٦٥ |
| ٢١٠ | عبد الغني بن مير شاه أحد موالي الروم | الكواكب | ٣ | ١٦٨ |
| ٢١١ | عبد الفتاح أفندي | الكواكب | ٣ | ١٦٨ |
| ٢١٢ | عبد الكريم الوارداري | الكواكب | ٣ | ١٧٠ |
| ٢١٣ | عثمان باشا الوزير الأعظم | الكواكب | ٣ | ١٧٩ |
| ٢١٤ | علي بن إسرافيل علي جلبي قنالي زاده أحد الموالي الرومية | الكواكب | ٣ | ١٩٠-١٨٧ |
| ٢١٥ | علي بن بيوم بن علي الرومي الأصل الدمشقي المجذوب بن نقلجي | الكواكب | ٣ | ١٩١-١٩٠ |
| ٢١٦ | علي بن مراد دفتر دار الشام | الكواكب | ٣ | ١٩٤ |
| ٢١٧ | علي بن يوسف الرومي المعروف بابن حسام الدين | الكواكب | ٣ | ١٩٥ |
| ٢١٨ | عمر المرعشي | الكواكب | ٣ | ١٩٨ |
| ٢١٩ | فرهات باشا | الكواكب | ٣ | ١٩٩ |
| ٢٢٠ | قباد باشا أمير حلب بن رمضان أمير أمراء حلب والد سليمان باشا | الكواكب | ٣ | ٢٠٣-٢٠٢ |
| ٢٢١ | قودر أفندي أحد موالي الروم | الكواكب | ٣ | ٢٠٣-٢٠٢ |
| ٢٢٢ | محمود بن علي بن مصطفى التركماني | الكواكب | ٣ | ٢٠٥ |
| ٢٢٣ | مراد باشا نائب الشام | الكواكب | ٣ | ٢٠٦-٢٠٥ |
| ٢٢٤ | مصطفى باشا والي الروم | الكواكب | ٣ | ٢٠٧ |
| ٢٢٥ | نصوح الواعظ(قفة) | الكواكب | ٣ | ٢١٨ |
| ٢٢٦ | نوح بن محمد الأماسي أحد الموالي الرومية | الكواكب | ٣ | ٢١٨ |
| ٢٢٧ | يحيى بن الطرابزوني أحد الموالي الرومية | الكواكب | ٣ | ٢٢٠ |
| ٢٢٨ | محمد بن بستان الشهير بابيه وأبو مصطفى بن بستان | لطف | ١ | ١٠٦-١٠٢ |
| ٢٢٩ | محمد بن بيري محمد جلبي المعروف بابيه | لطف | ١ | ١٢٢- ١١٠ |
| ٢٣٠ | محمد بن داود أحد الموالي الرومية الأطروش | لطف | ١ | ١٢٥-١٢٤ |
| ٢٣١ | محمد بن سنان، نائب الشام باشا بن باشا | لطف | ١ | ١٢٩-١٢٥ |
| ٢٣٢ | محمد بن شمس الدين أحد الموالي الرومية | لطف | ١ | ١٣١-١٢٩ |
| ٢٣٣ | محمد خان بن مراد خان بن السلطان سليم خان | لطف | ١ | ١٥٦-١٥٢ |
| ٢٣٤ | محمد العبد الصامت درويش محمد المشهدي الرومي | لطف | ١ | ١٩٦-١٩٤ |
| ٢٣٥ | محمد باشا نائب حلب | لطف | ١ | ٢١٢-٢٠٢ |
| ٢٣٦ | مصطفى باشا الوزير | لطف | ١ | ٢١٠-٢٠٣ |
| ٢٣٧ | إبراهيم بن حسن بن علي بن طالو | لطف | ١ | ٢٢٩-٢٢٦ |
| ٢٣٨ | إبراهيم بن علي الأزنيكي أحد الموالي الرومية | لطف | ١ | ٢٢٤٠-٢٣١ |
| ٢٣٩ | إبراهيم آغا | لطف | ١ | ٢٤٢ |
| ٢٤٠ | إبراهيم باشا نائب مصر | لطف | ١ | ٢٤٤ |
| ٢٤١ | السلطان أحمد بن محمد بن مراد بن | لطف | ١ | ٢٧٤-٢٧١ |
| ٢٤٢ | أحمد بن خليل بن علي الأطاسي التركماني الأصل | لطف | ١ | ٢٩٥-٢٩٣ |
| ٢٤٣ | أحمد جلبي بن سنان الرومي | لطف | ١ | ٢٩٦-٢٩٥ |
| ٢٤٤ | أحمد بن شيخ زاده أحد موالي الروم المعروف بشيخ زاده | لطف | ١ | ٣٠٠-٢٩٦ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ٢٤٥ | أحمد باشا بن رضوان | لطف | ١ | ٣٠٣-٣٠٦ |
| ٢٤٦ | أحمد جلبي | لطف | ١ | ٣٢٤-٣٢٥ |
| ٢٤٧ | برويز باشا بن عبد الله الرومي | لطف | ١ | ٣٤٠ |
| ٢٤٨ | بستان الرومي | لطف | ١ | ٣٤١-٣٤٢ |
| ٢٤٩ | جعفر باشا الوزير | لطف | ١ | ٣٥٠-٣٥١ |
| ٢٥٠ | حبيب الدرويش الرومي | لطف | ١ | ٣٥٣-٣٥٤ |
| ٢٥١ | حسام الدين الرومي | لطف | ١ | ٣٥٥ |
| ٢٥٢ | حسن بن محمد الوزير بن الوزير | لطف | ١ | ٣٩٠-٣٩١ |
| ٢٥٣ | حسن باشا بن عبد الله المعروف بشوريزي حسن | لطف | ١ | ٣٩٣-٤٠١ |
| ٢٥٤ | حسين الرومي الدرويش | لطف | ١ | ٤١٦-٤١٧ |
| ٢٥٥ | خسرو باشا الطواشي | لطف | ٢ | ٤٣٧ |
| ٢٥٦ | خدا وردي بن عبد الله | لطف | ٢ | ٤٣٨ |
| ٢٥٧ | درويش بن محمد الطالوي الأثم الشهير بابن طالو الحنفي | لطف | ٢ | ٤٣٩-٤٦٢ |
| ٢٥٨ | سليمان بن آغا بن عبد الله الحبشي | لطف | ٢ | ٤٦٩-٤٧٠ |
| ٢٥٩ | سليمان باشا | لطف | ٢ | ٤٧٠-٤٧٢ |
| ٢٦٠ | شعبان أفندي الرومي بن مصطفى أفندي الرومي | لطف | ٢ | ٤٧٣-٤٧٤ |
| ٢٦١ | أحمد بن شعبان أفندي بن مصطفى أفندي الرومي | لطف | ٢ | ٤٧٣-٤٧٤ |
| ٢٦٢ | صنع الله أحد مفتية التخت السلطاني | لطف | ٢ | ٤٧٧-٤٧٩ |
| ٢٦٣ | عبد الحليم أفندي الرومي أخي زاده | لطف | ٢ | ٤٨٨-٤٨٩ |
| ٢٦٤ | عبد الحليم عجم زاده | لطف | ٢ | ٤٨٩-٤٩١ |
| ٢٦٥ | عبد الرحمن بن ....قاضي قضاة الشام أحد الموالي الرومية | لطف | ٢ | ٥٠٦ |
| ٢٦٦ | عبد الرحيم بن اسكندر أحد الموالي الرومية | لطف | ٢ | ٥٠٨ |
| ٢٦٧ | عبد المحيط المحيطي الرومي | لطف | ٢ | ٥٤٢ |
| ٢٦٨ | عبد الوهاب الرومي أحد الموالي الرومية | لطف | ٢ | ٥٤٥-٥٤٦ |
| ٢٦٩ | علي بن سنان أحد الموالي الرومية | لطف | ٢ | ٥٥٦-٥٥٨ |
| ٢٧٠ | علي باشا الوزير المنفصل | لطف | ٢ | ٥٧٩ |
| ٢٧١ | علي جاويش المعروف ببرن سوز | لطف | ٢ | ٥٨٠ |
| ٢٧٢ | علي باشا القبطان | لطف | ٢ | ٥٨٠ |
| ٢٧٣ | علي باشا المنفصل عن نيابة بغداد | لطف | ٢ | ٥٨١ |
| ٢٧٤ | علي أفندي وكان يسمي نفسه الحاج علي | لطف | ٢ | ٥٨١-٥٨٣ |
| ٢٧٥ | كمال أفندي المعروف بطاش كبري زاده أحد الموالي الرومية | لطف | ٢ | ٦٠٧-٦١٠ |
| ٢٧٦ | كنعان بلوك باشي بن عبد الله الصغير | لطف | ٢ | ٦١٠-٦١٢ |
| ٢٧٧ | كنعان الكبير | لطف | ٢ | ٦١٠-٦١٢ |
| ٢٧٨ | كيوان بن عبد الله البلوكباشي الطاغية | لطف | ٢ | ٦١٢-٦٢٧ |
| ٢٧٩ | السلطان مراد خان بن سليم خان بن سليمان خان بن سليم خان | لطف | ٢ | ٦٤٨-٦٥١ |
| ٢٨٠ | مراد باشا باني سوق المرادية بدمشق | لطف | ٢ | ٦٥١-٦٥٦ |
| ٢٨١ | مصطفى أفندي بن بستان أخو محمد فقيه التخت العثماني | لطف | ٢ | ٦٥٩-٦٦٠ |
| ٢٨٢ | مصطفى بن أحد موالي الروم المعروف بكوجك مصطفى | لطف | ٢ | ٦٦١-٦٦٢ |
| ٢٨٣ | مصطفى بن سنان أحد الموالي الرومية | لطف | ٢ | ٦٦٢-٦٦٣ |
| ٢٨٤ | ناصف باشا وربما قيل له نصوح باشا | لطف | ٢ | ٦٧٩-٦٨٩ |
| ٢٨٥ | هداية بيك بن محمد العجمي | لطف | ٢ | ٦٩٣ |
| ٢٨٦ | يوسف بن جغال: سنان باشا الوزير | لطف | ٢ | ٧١٢-٧١٣ |
| ٢٨٧ | يوسف: سنان باشا بن عبد الله الوزير الأعظم | لطف | ٢ | ٧١٤-٧١٥ |
| ٢٨٨ | محمد القيصوني | الكواكب | ١ | ٩٥ |
| ٢٨٩ | إبراهيم بن إدريس الهمداني | الكواكب | ١ | ١٠٧ |
| ٢٩٠ | أحمد أبي عراقية | الكواكب | ١ | ١٥٢ |
| ٢٩١ | أحمد الحسيني البخاري | الكواكب | ١ | ١٥٢-١٥٣ |
| ٢٩٢ | أحمد الشيخ شهاب الدين | الكواكب | ١ | ١٥٤ |
| ٢٩٣ | جان بردي الغزالي | الكواكب | ١ | ١٦٩-١٧١ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ٢٩٤ | زكريا بن زين الدين الأنصاري | الكواكب | ١ | ٢٠٣ |
| ٢٩٥ | ظهير الدين الأردبيلي | الكواكب | ١ | ٢١٦ |
| ٢٩٦ | عبد الرحمن بن أبي بكر الأسيوطي | الكواكب | ١ | ٢٢٩ |
| ٢٩٧ | علي بن محمد مظفر الدين الشيرازي | الكواكب | ١ | ٢٦٤-٢٦٣ |
| ٢٩٨ | قانصوه الغوري | الكواكب | ١ | ٢٩٥-٢٩٤ |
| ٢٩٩ | مبارك بن إسماعيل | الكواكب | ١ | ٣٠٢ |
| ٣٠٠ | محمد بن محمد العجمي | الكواكب | ٢ | ١٢-١١ |
| ٣٠١ | محمد بن معوش | الكواكب | ٢ | ١٧ |
| ٣٠٢ | محمد الضيروطي | الكواكب | ٢ | ٣٦-٣٥ |
| ٣٠٣ | محمد منلا عرب | الكواكب | ٢ | ٥٥ |
| ٣٠٤ | محمد بن يحيى الشافعي | الكواكب | ٢ | ٦١-٦٠ |
| ٣٠٥ | محمد بن يوسف الشافعي | الكواكب | ٢ | ٦٧-٦٣ |
| ٣٠٦ | إبراهيم بن محمد الحلبي | الكواكب | ٢ | ٧٧ |
| ٣٠٧ | إبراهيم المجذوب | الكواكب | ٢ | ٨٥ |
| ٣٠٨ | أحمد بن محمد بن حمادة | الكواكب | ٢ | ٩٩-٩٧ |
| ٣٠٩ | أحمد بن عبد العزيز الفتوحي | الكواكب | ٢ | ١١٣-١١٢ |
| ٣١٠ | أمير شريف العجمي | الكواكب | ٢ | ١٢٤ |
| ٣١١ | رجب بن علي البعفوري | الكواكب | ٢ | ١٤٤ |
| ٣١٢ | سعودي المجذوب | الكواكب | ٢ | ١٤٧ |
| ٣١٣ | سلام الله الشيرازي | الكواكب | ٢ | ١٤٧ |
| ٣١٤ | عبد الرحيم العباسي | الكواكب | ٢ | ١٦٣ |
| ٣١٥ | عبد الوهاب العرابي | الكواكب | ٢ | ١٨٧-١٨٦ |
| ٣١٦ | علي الحسيني العجلوني | الكواكب | ٢ | ٢٠٠ |
| ٣١٧ | علي الكيزواني | الكواكب | ٢ | ٢٠٣-٢٠١ |
| ٣١٨ | علي بن عطية بن علوان الحموي | الكواكب | ٢ | ٢١٢-٢١١ |
| ٣١٩ | علي بن ياسين الطرابلسي | الكواكب | ٢ | ٢١٤-٢١٣ |
| ٣٢٠ | علي البحيري | الكواكب | ٢ | ٢١٦ |
| ٣٢١ | قاسم بن خليفة | الكواكب | ٢ | ٢٤٠ |
| ٣٢٢ | قاسم بن زلزل | الكواكب | ٢ | ٢٤١ |
| ٣٢٣ | قاسم المغربي | الكواكب | ٢ | ٢٤٣-٢٤٢ |
| ٣٢٤ | الكمال العجمي | الكواكب | ٢ | ٢٤٤ |
| ٣٢٥ | محسن البرلسي | الكواكب | ٢ | ٢٤٩ |
| ٣٢٦ | مخلص العابد | الكواكب | ٢ | ٢٥٠ |
| ٣٢٧ | سيبا المصري | الكواكب | ٢ | ٢٥٢ |
| ٣٢٨ | يوسف بن طولون | الكواكب | ٢ | ٢٦١ |
| ٣٢٩ | محمد بن محمد الصمادي | الكواكب | ٣ | ٢٢-١٩ |
| ٣٣٠ | محمد بن محمد أبي الفتح المالكي | الكواكب | ٣ | ٢٣ |
| ٣٣١ | محمد بن أحمد القيرواني | الكواكب | ٣ | ٤٥ |
| ٣٣٢ | شهاب الدين أحمد بن محمد الغزي | الكواكب | ٣ | ١٠١ |
| ٣٣٣ | أحمد بن محمد الحصكفي | الكواكب | ٣ | ١١٠ |
| ٣٣٤ | أحمد بن عبد القادر النعيمي | الكواكب | ٣ | ١٢٠-١١٩ |
| ٣٣٥ | عبد الوهاب بن عبد الوهاب الصلتي | الكواكب | ٣ | ١٧٨-١٧٧ |
| ٣٣٦ | علي بن محمد الحنبلي | الكواكب | ٣ | ١٨١-١٨٠ |
| ٣٣٧ | القاضي نور الدين الصيعوني | الكواكب | ٣ | ٢١٠-٢٠٩ |
| ٣٣٨ | يحيى بن عبد القادر النعيمي | الكواكب | ٣ | ٢٢٠-٢١٩ |
| ٣٣٩ | محمد بن محمد الداودي المقدسي | لطف | ١ | ٢٤-٢٣ |
| ٣٤٠ | محمد بن محمد بن خطيب المقدسي | لطف | ١ | ٦٧-٦٦ |
| ٣٤١ | محمد بن أحمد الأكرم | لطف | ١ | ٩١-٨٩ |
| ٣٤٢ | محمد بن أحمد بن هلال الحمصي | لطف | ١ | ٩٤-٩١ |
| ٣٤٣ | محمد بن حسين بن حمزة نقيب الأشراف | لطف | ١ | ١٠٨-١٠٧ |
| ٣٤٤ | محمد بن حسين الحنفي | لطف | ١ | ١١٤-١١٣ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ٣٤٥ | محمد بن تقي الدين القاضي محب الدين الحموي | لطف | ١ | ١١٤-١٢٣ |
| ٣٤٦ | محمد بن قاسم بن المنقار | لطف | ١ | ١٤٨-١٤٦ |
| ٢٤٧ | محمد بن يوسف شمس الدين الميداني | لطف | ١ | ١٧٨-١٧٩ |
| ٢٤٨ | أحمد بن سليمان القادري الصواف | لطف | ١ | ٣٠٠-٢٠٢ |
| ٣٤٩ | أحمد بن يونس العيثاوي(شيخ النجم الغزي) | لطف | ١ | ٢٠٨-٣٢٤ |
| ٣٥٠ | حسين بن قاسم المغربي الدرزي | لطف | ١ | ٤١٠-٤١١ |
| ٣٥١ | علي بن محمد الطرابلسي | لطف | ٢ | ٥٥٤-٥٥٥ |
| ٣٥٢ | يوسف بن أحمد العلمي | لطف | ٢ | ٧١٧ |
| ٣٥٣ | يوسف بن يوسف كريم الدين | لطف | ٢ | ٧١٩ |

# النّسويّة في الأدب والنّقد

د. رزان محمود إبراهيم*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/١/٢١ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٧/١


## ملخّص

تسعى هذه الدراسة في جزئها الأول إلى التعريف بالنسوية في الأدب والنقد، ضمن اتجاهات مختلفة تعكس إلى حد كبير ما يحمله مصطلح النسوية من تطلعات وأهداف وبدائل شتى، لا تنطوي على مدرسة محددة المعالم، وإن كانت في مجملها تدور حول محوري البيولوجيا والبعد الاجتماعي. أما في جزئها الثاني، فتحاول هذه الدراسة إبراز علاقة النقد النسوي بغيره من أنواع النقد الأدبي، من ماركسية وبنيوية وتفكيكية، موضحة ما أتاحته التفكيكية على وجه الخصوص من إمكانيات لمنطلقات نسوية جديدة تساهم في تحرير المرأة من سطوة البنية الأبوية للتفكير، ضمن رؤية حريصة على الربط ما بين النظريتين النقدية والسياسية. كما تستعرض هذه الدراسة إنجازات أهم المنظرات اللواتي لعبن دوراً بارزاً في تطوير النظرية النقدية النسوية، محاولة إبراز المواجهات الحادة التي اعترضت النظريتين الفرنسية والأمريكية، عبر مسارات ومحطات تاريخية ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بعالم النقد النسوي.

## Abstract

### Feminism in Literature and Criticism

### Ph.D Razan Mahmoud Ibrahim

The paper at hand seeks in its first part to introduce feminism in literature and criticism as manifested through different trends embracing significantly what various alternatives, aspirations and goals are imbued in the term feminism, thus proving that feminism is not restricted to one ideological school, even if in its totality, it evolves around biological and social dimensions.

In its second part, the study attempts to highlight the link between feminist criticism with other trends in literary criticism relating to Marxism, structuralism, and deconstructionism, emphasizing how the last in particular has offered new potentials within feminism to liberate women from patriarchal modes and structures of thinking. Hence, feminism has proved to be capable of accommodating relations between both theories of politics and theories of criticism.

The paper is also concerned with presenting some of the most important feminist theorists whose roles in developing feminist literary theory cannot possible be undermined. In the course of the presentation, obstacles which faced both French and Anglo-American feminist theories will be pinpointed, drawing attention to the inherent link between these theories and crucial historical events.


* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البترا الخاصة.

المقدّمة:

لا يمتلك النقد النسائي طرقاً نقدية موحدة، فهناك اتجاهات تنتمي إلى تيارات نقدية متعددة، ومن هنا يقف الباحث في محاولته رصد الملامح الأساسية للنظرية الأدبية النسوية أمام مجموعة من التحديات، قد توصله إلى الاعتقاد بأنه من العبث الإمساك بملامح واضحة لهذه النظرية.

على الرغم من ذلك، فإن هذه الدراسة تسعى في جزئها الأول إلى التعريف بالنسوية بالاعتماد على أبحاث ودراسات متعددة من أقسام الدراسات النسائية في الغرب، ويأتي في مقدمة هذه الدراسة كتاب ماري إيجلتون (النظرية الأدبية النسائية)، وكتاب جانيت تود (دفاعاً عن تاريخ الأدب النسوي). وهي الدراسات التي تنتهي في مجملها بتعريف النص النسوي بأنه ذلك النص الذي يعبر عن التجربة الخاصة التي تعكس واقع حياة المرأة، ويتيح المجال الأوسع لتعبير ذاتي ومباشر، غير مقيد بالمفاهيم التقليدية، ولا يلقي بالاً لمعايير الرجل. ويبدو لنا حسب النظرية النسوية أن هناك سعياً حثيثاً باتجاه كتابه تساعد على فهم التجربة الأنثوية، الأمر الذي يفرض حديثاً عن الجسد الأنثوي باعتباره مصدراً هاماً للكتابة الأنثوية؛ فوعي الجسد يعني بالضرورة وعياً للذات الأنثوية.

مقابل هذا التأكيد الواضح على الاختلاف الأنثوي، يقع الدارس أمام اتجاه آخر يرفض هذا الاختلاف، مبرزاً الأثر السلبي الذي يتركه من حيث الحجر على النساء، وإجبارهن على الخنوع، بواسطة دور الجنس المقولب الذي تخضع له المرأة منذ أقدم العصور.

كان من شأن هذه الدراسة أيضاً الدخول في مناقشات متعددة يدور أغلبها حول محوري البيولوجيا والبعد الاجتماعي، ذلك أن الاعتقاد بوجود أسلوب أنثوي خاص بالكتابة يجد من يفسره بميل غريزي فطري لدى المرأة لصور وأشكال لغوية محددة، بينما يفسره آخرون بالإحالة إلى مجموع الظروف التي تعيشها المرأة، وبما يترتب عليها من أساليب حياتية خاصة تنفرد بها عن الرجل. وفي خضم هذه التساؤلات جاءت فكرة رفض تعبير الكتابة الأنثوية بسبب طبيعة الجنس، وطرحت في المقابل كتابة ذكورية أو أنثوية غير معتمدة على الجنس البيولوجي. فأصبح من الشائع في النظرية النسوية القول إن الاتجاه الأنثوي في الكتابة ليس خطاباً مرتبطاً بالمرأة بشكل لازم، مما حرك النظرية النسوية وجهة جديدة جعلتها ترفض الاعتراف بلغة مميزة للمرأة.

في الجزء الثاني من هذه الدراسة، يسلط الضوء على علاقة النقد النسوي بغيره من أنواع النقد الأدبي، وكما بدا الحال صعباً في توصيف مصطلح النسوية، فإن توصيف علاقة المرأة بالنظريات النقدية لم يكن أقل صعوبة. صحيح أن هناك اتفاقاً مبدئياً على ضرورة الربط بين النقد النسائي والحركة النسائية، فكل نظرية نقدية هي بالضرورة نظرية سياسية، إلا أن الاختلاف يبدو واضحاً فيما يتعلق بالانخراط بالنظريات النقدية التي وضعها الرجل.

تستعرض هذه الدراسة أهم المنظرات اللواتي لعبن دوراً بارزاً في تطوير النظرية النقدية النسوية من مثل: فرجينيا وولف، وسيمون دي بوفوار، وكيت ميليت، وشووالتر، وغيرهن ممن أسهمن في بلورة النظرية النسوية، كما تحاول أن تلقي الضوء على المواجهات الحادة التي اعترضت النظريتين الفرنسية والأمريكية، مبرزة الاتهامات التي تبادلها الطرفان، والتي تمحورت حول عجز النظرية الفرنسية عبر أطروحاتها ذات الطابع الشكلاني عن المساهمة في تغيير المؤسسات الاجتماعية، مقابل اتهام النقد الأمريكي بأنه يمتلك رؤية ساذجة عن الواقع، غير قادرة على توظيف اللغة.

تبرز هذه الدراسة مواجهة النقد النسوي للماركسية، في لقائه مع النظريات النقدية المتعددة، واعتراضه عليها، ذلك أنها تقدم قضايا الصراع الطبقي على قضايا النوع. كذلك تبرز هذه الدراسة عزوف النقد النسوي عن البنيوية، وهو عزوف مرده إمكانيات البنيوية المتواضعة في تفسير الاختلافات الاجتماعية أو السياقية، علماً أن هناك دعوة إلى الاستفادة من البنيوية والاتحاد معها لتشكيل قوة تساعد النقد النسوي في اكتشاف بعض المعضلات، خصوصاً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الوسائل المنضبطة التي تمتلكها البنيوية.

يبقى واضحا للدارس ما أتاحته التفكيكية من إمكانيات لزعزعة الكثير من المسلمات القديمة، والكشف عن التصورات الخفية للمفاهيم الماضية، عبر تحليل دقيق وضع المرأة في قلب عملية التشفير الرمزية، وساهم في نقض مجموع البنى الرمزية القائمة على رؤية الرجل وحده للعالم، التي جعلت من المرأة الآخر المناقض للرجل، وسعت إلى إعادة صياغة هذه البنى الرمزية على أسس جديدة يتم فيها تحرير المرأة باعتبارها الآخر من سطوة البنية الأبوية للتفكير.

## النسوية في الأدب والنقد

### تمهيد: ما هي النسوية؟

الحديث عن النسوية يعني الدخول في سياق فكري، يحمل ممارسات تطبيقية، تحمل أهدافاً معينة، وهي الممارسات التي اندعمت بالنظرية واستلهمت خطاها وتطلعاتها(١).

بداية، لا بد من التأكيد على أن النسوية اتجاه ذو مراحل ومتغيرات وبدائل شتى، وهي – ككل الاتجاهات الفكرية الكبرى، إطار عام يضم فروعاً عديدة مختلفة لا تنطوي على مدرسة محددة المعالم، فهي اتجاه نقدي يتفرع فروعاً عديدة، تتفق جميعها على نقض المركزية الذكورية، وإن

---

(١) انظر: يمنى طريف الخولي، **النسوية وفلسفة العلم**، **عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٣٤، أكتوبر – ديسمبر ٢٠٠٥، ص ٩-٦٩، ص ١١.

كانت تختلف في استراتيجيات تحقيق هذا الهدف، حتى إن النساء أنفسهن مثلهن مثل الرجال يختلفن فيما بينهن. والنسوية عموماً لا تزعم أن النساء يمتلكن الحقيقة، ولكنها تحاول أن تقول إن الرجال أيضاً لا يستأثرون بها[١].

ويكون بديهياً أن يجيء التعبير عن النسوية في الأدب والنقد أكثر مما جاء فــي أي شــكل آخر، ومجيء عشرات الأسماء للأديبات والناقدات النسويات في ثنايا أي حديث عن النسوية، يدفعنا إلى الإقرار بوجود نظرية نسوية في الأدب وفي النقد الأدبي تلقى اهتماماً كبيراً في العالم.

كان أول ظهور لمصطلح (النسوية / Feminism) في الفكر الغربي، في نهاية القرن التاسع عشر، وبالتحديد العام ١٨٩٥، إلا أنّ بعض الدارسين يرى في نهايات القرن الثامن عشر بداية لمطالبة المرأة بحقوقها، وذلك عندما قامت Mary Woll Stone Craft بنشر كتابها (دفاع عن حقوق المرأة) A vindication of the rights of women عام ١٧٩٢[٢].

وفي القرن العشرين، وفي عام ١٩١٠ تحديداً، جرى اعتماد مصطلح النسوية، وذلك في مؤتمر دولي عاونت على عقده النسوية البارزة (كلارا زاتكين/ C. Zatkin)، حين أعلن الثامن من مارس عيداً عالمياً للمرأة، وهو التاريخ الذي اعتمدته عصبة الأمم إحياءً لذكرى الثورة التي قامت بها العاملات في نيويورك عام ١٨٥٩، والتي ماتت فيها بعض هؤلاء العاملات ، احتجاجاً على الأوضاع البائسة التي كن يعانين منها[٣].

يرى الباحثون أن النسوية – منذ السنوات الأولى من القرن العشرين وحتى الخمــسينيات – تميزت بسعيها الحثيث نحو تحقيق المساواة مع الرجل، وتكريس منح المرأة حق الاختيار، وفي هذه الفترة أيضاً، يمكن للدارس أن يلمس بدايات لنقد الحتمية البيولوجية، التي تــربط بالــضرورة أدوار المرأة في المجتمع بتكوينها البيولوجي، وذلك لتهميشها في الحيز العام[٤].

---

(١) يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، **عالم الفكر**، صفحات ١١، ١٣، ٤٠. وانظر نهى البيومي، إعادة كتابة التاريخ من منظور النساء: نحو تجنيس كتابة التاريخ، دراسة منشورة **بمجلة البحرين**، ع ٣٦، أغسطس ٢٠٠٣، ص ١٢-٣٤.

(٢) Mary Wollstone Craft, A Vindication of the Rights of Women, New York, Dover Publication, 1792.

ويذكر أن مؤلفة هذا الكتاب قد اقتصرت في كتابها المذكور على الدفاع عن حقوق المرأة فــي الطبقــة البورجوازيــة الوسطى، ودعت إلى تعليم أكثر عقلانية، مؤكدة أن المرأة – إذا تلقت التعليم نفسه الذي يتلقاه الرجل – لكانت مساوية له من جميع الوجوه. ويذكر أيضاً أن كتابها في الأساس كان رداً على كتاب جان جاك روسو المعروف (إميل) الذي جعــل التربية بأشكالها المختلفة من نصيب الذكر فقط، أما الأنثى فوجودها يقتصر على خدمة الرجل وراحته، ولهذا تتلقى تربية خاصة لتحقيق هذا الهدف.

(٣) يمنى طريف الخولي، **النسوية وفلسفة العلم**، **عالم الفكر**، ص ٢٤.

(٤) حنان إبراهيم، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، **تايكي**، ع ١٢، ص ٢٧-٢٣.

وفي الستينيات من القرن العشرين، انفجرت النّسوية في موجتها الثانية، بفعل مجموعة من العوامل، من مثل: زوال الاستعمار، ونجاح حركات مناهضة التمييز العنصري، واشتداد عود الليبرالية الأمريكية، التي تدعو إلى المساواة في الحقوق المدنية، وإتاحة الفرص للجميع، إضافة إلى تعالي الأصوات المناهضة لحرب فيتنام، وثورة الطلاب الشهيرة، مما كان له الأثر الواضح في تشكيل منطلقات نسوية جديدة ضمن أفكار تسقط مثال الحداثة، وهو الرجل الأبيض، وتبرز الآخر، أي النساء والشعوب والثقافات غير الأوروبية.

عموماً، أرادت نسوية القرن العشرين أن تكون نسوية راديكالية، أي جذرية، ترجع وضع الأنثى إلى أنوثة المرأة، وتتفق أنّ قهر المرأة هو أكثر قضايا البشر إلحاحاً، وإن كانت تختلف في استراتيجيات التخلص من هذا القهر، ما بين راديكالية تحررية تنادي بالقضاء على الأسرة، باعتبارها وضعية ثقافية تقدم على أنها طبيعية؛ وراديكالية ثقافية تتبرأ من الراديكالية المتطرفة وتنظر إليها باعتبارها مظهراً من مظاهر انفلات وجموح الحضارة الأمريكية، والحضارة الغربية، قبل أن تكون تعبيراً عن انفلات وجموح التيار النسوي فيها. ومن ثم يمكن القول إن الراديكالية الثقافية امتازت بأنها ذات طابع أكاديمي رصين أكسبت النسوية نضجاً فكرياً، وجعلتها تبحث عن إطار أعمق وأشمل من مجرد المطالبة بالمساواة مع الرجال، ووجهتها نحو صياغة نظرية في (الهوية النسوية/ Femininity) وتحولاتها الممكنة، فأصبحت الأنثوية مرحلة متطورة، وهي مرحلة اكتشاف الذات، بدلاً من التماهي مع النموذج الذكوري(١).

وفي بداية التسعينيات، أطلق على أكثر نتاج المرأة الفكري، مصطلح (ما بعد النسوية/ Post Feminism) وهي ظاهرة متطورة تمثل توجهاً بعيداً عن ثقافة الضحية التي نمتها الموجة السابقة من الحركة النسوية، بل هي أشبه ما تكون بحركة ارتجاعية ضد الأشكال الأكثر تزمتاً من الفكر النسوي أو (النسوية المحاربة/ Militant Feminism) التي سادت في الستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين، وتنتقل فيها المرأة إلى صورة أكثر إيجابية، بحيث تصبح قادرة على أن تختار من بين مجموعة من أساليب الحياة. علماً بأن بعض النسويات هاجمن هذه الحركة بوصفها معادية للحركة النسائية، ولأنها – كما رأين – تعمل على تقويض أهداف الحركة النسائية، إلى ما قبل الحركة النسائية(٢).

---

(١) يمنى طريف الخولي، **النسوية وفلسفة العلم**، **عالم الفكر**، ص ص٢٦-٣١.

(٢) ستيوارت سيم، بورين فان لووف، **النظرية النقدية**، ترجمة جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص ١٦٦-١٦٧.

**أولاً: النظرية الأدبية النسوية: مفهومها؛ غاياتها:**

يحمل موضوع "النسوية" في الأدب والنقد كثيرا من الإشكاليات التي قد تدفع بعض المتابعين إلى التصريح بعدم جدوى إثارته، وتدفع آخرين إلى الاستخفاف بهذا الموضوع، بل واتخاذه مجالاً للتندر والسخرية، الأمر الذي يصدر في كثير من الأحيان عن جهل فاضح وعدم دراية بأبعاده وخلفياته ومنطلقاته المعرفيّة والنقديّة.

بداية، لا بد من الاعتراف بأن الممارسة النسائية في الكتابة أمر يصعب تعريفه كما يصعب التنظير له، فهناك صعوبة كبرى في تصور الكتابة النسائية، ولذلك يستعمل مصطلح (عدم القابلية للتحديد Undecidability)، أثناء تصور الكتابة النسائية، فما يندرج تحت عنوان الكتابة النسائية يخلق تحدياً تجد له لوسي إريجاري تفسيراً في هوية المرأة نفسها، بوصفها هوية متعددة جداً، بخلاف هوية الرجل، فإذا كانت الكتابة النسائية مصممة للإمساك بهذا التعدد والاختلاف، فإنه من غير المفيد أن نحبس المرأة – حسب إريجاري – في التعريف الدقيق لما تعنيه(١). وفي رأي إريجاري هذا إنكارٌ واضح لإمكانية التغير الدال مما يحبس المرأة والرجل معاً في إطار تكوينهما البيولوجي، وهو ما قد نجد له معارضات كثر يحملن حججاً كثيرة ضد الماهوية البيولوجية، وعلى رأسهن الناقدة المعروفة جوليا كريستيفا(٢)، وهو ما ستظهره الدراسة بشكل واضح في صفحاتها المقبلة .

تنظر المراجع الأجنبية إلى أدب المرأة من خلال مداخل ثلاثة: الأدب الذي تكتبه المرأة؛ الأدب الذي يكتب عن المرأة؛ الأدب الذي تقرؤه المرأة. وبهذا يختلف مفهومنا عن أدب المرأة طبقاً للمنظور الذي ننظر إليه من خلاله. لكن وَفْقَ النظرية النسائية، فإن كل منظور من الثلاثة محدود للغاية، ولا يكفي وحده لاستيعاب كل ما يستطيع أدب المرأة أن يقدمه من رؤى متنوّعة.

في كتابها، النظرية الأدبية النسوية، تؤكد لنا ماري إيجلتون خطأ تصنيف العمل الأدبي على أنه نسائي لمجرد إقبال المرأة على قراءته، ودليلها على هذا مجموعة الكتب غير المتعاطفة مع المرأة التي يقبل العنصر النسوي على قراءتها، وهي كذلك ترفض اعتبار رواية ما نسوية لمجرد أن المرأة تكتبها، فهناك مجموعة كبيرة من الروايات الرومانسية التي تكتبها المرأة، غير أنها بعيدة كل البعد عن ملامح الأدب النسوي، فهي مجرد فانتازيا تركز على بطلة محاطة بأوهام عاطفية قريبة من صورة البطلة السينمائية، علماً بأن المرأة البطلة – حسب إيجلتون – ساهمت في إيجاد

(١) ستيوارت سيم، بورين فان لووف، **النظرية النقدية**، ص ص١٦٢-١٦٣.

(٢) جوليا كريستيفا: ناقدة بلغارية فرنسية، وهي من ألمع تلميذات مدرسة النقد البنيوي في الستينيات، وقد عدلت الكثير من مفاهيم هذه المدرسة النقدية.

المرأة الكاتبة في الحقل الروائي[١].

يلحظ قارئ كتاب إيجلتون أنه يحتوي على مجموعة من الاقتباسات لأبرز النصوص المتعلقة بهذا المصطلح الإشكالي، وتستطيع من خلال هذه الاقتباسات تلمس بعض أبرز ملامح الأدب النسائي من وجهة نظر أصحاب هذه النصوص، وهو ما يمكن إجماله فيما يأتي:

- الاعتقاد بالموثوقية (Authenticity).
- الاعتقاد بضرورة الكشف عن هوية أنثوية حقيقية.
- ترديد مجموعة من المصطلحات عبر هذه الاقتباسات من قبيل: الحقيقة (Truth)؛ التجربة (Experience)؛ واقعي (Realistic)؛ هوية (Identity)؛ أصيل (Authentic).

أشد ما يلفت الانتباه في هذه الاقتباسات ضرورة أن يعبّر النص الأدبي عن التجربة الخاصة التي تعكس واقع حياة المرأة بشكل صادق، ذلك أن المرأة قد قدمت لفترات طويلة بأنماط بعيدة كل البعد عن الحقيقة والواقع، بواسطة نماذج أدبية مضللة إلى أبعد الحدود[٢].

نقف قليلاً على أبعاد هذه التجربة الخاصة التي جعلتها إيجلتون والعديدات من الناقدات النسويات ضرورة من ضرورات الأدب النسوي، بل وجعلتها شرطاً من شروط هذا الأدب الذي أردنه قادراً على أن يتيح المجال الأوسع لتعبير ذاتي مباشر وصادق غير مقيد بالمفاهيم التقليدية، ولا يلقي بالاً لمعايير الرجل. فالأهم هنا الكتابة عن تجربة المرأة بطريقة تساهم في مساعدة الناس على فهم التجربة الأنثوية. والاعتقاد السائد ههنا، بأنه ما دامت النساء وحدهن يعانين تجارب الحياة الأنثوية النوعية، فهن وحدهن اللاتي يستطعن الحديث عن حياة المرأة، بتفاصيلها الفكرية والانفعالية الخاصة بها. فالمرأة لا تنظر إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجل، وتختلف مشاعرها وأفكارها إزاء ما هو مهم وغير مهم. وتقوم بدراسة التمثيل الأدبي لهذه الاختلافات في كتابة المرأة من يطلق عليهن اسم (ناقدات الخصائص النسوية Gynocritics)[٣].

نستطيع أن نقول إن تأكيداً واضحاً على تجربة المرأة الأنثوية بدا معلماً من معالم الأدب النسوي وهو ما نراه واضحاً عند (باتريشا سباكس- Patricia Spacks)، التي تؤكد في كتاباتها

---

(١) Mary Eaglton, Feminisl Literary Theory, Blackwell, Cambridge, 1993, P 155–156.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥١.

(٣) في هذا الشأن ترى شووالتر أن الموضوع الملائم لناقدات النسويات هو النصوص التي تركز على التجربة الأنثوية أو النصوص النسائية Gynotexts. كذلك ترى كل من سوزان جوبار وساندرا جلبرت أن نصوص الأدب النسائي يجب أن تكون موضوع الاهتمام الأول للنقد النسوي، ويقصد بها تلك النصوص أو القصص التي تتناول تجربة المرأة على وجه التحديد. وانظر في هذا الموضوع: النظرية النقدية، مرجع سابق. صفحات ١٥٥، ١٨٠. كذلك كتاب رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩١، ص٢١٦.

أن النقد النسوي هو ذلك النقد الذي يتعامل باهتمام رئيسي مع طبيعة التجربة الأنثوية داخل النص[١].

فنكون أمام نص همه على سبيل المثال التطرق إلى مواضيع الزواج والاستقرار، أو معاملة الأرامل أو الأمومة، وما إلى ذلك من أمور ذات صلة كبيرة بالمرأة. حتى إننا نجد من الناقدات من تدعو النساء إلى أن يخترن قراءة المرأة لأنها امرأة كما فعلت (ماغي هوم/ Maggie Humm) في كتابها النقد النسوي: المرأة كناقدة معاصرة، إذ تدعو الناقدات النسويات إلى مساعدة القارئات على الاستمتاع بقراءة أدب المرأة[٢]. وفي ذلك بطبيعة الحال تأكيد على الاختلاف الأنثوي الذي يجد في بعض الأحيان من يرفضه، ويرى أن أي شيء يفرق بين المرأة والرجل هو شيء قمعي، وهو ما يقع عليه قارئ كتاب (شولميث فيرستون/Shulmaith Firestone) جدل الجنس، وهو الكتاب الذي تفاجئنا الكاتبة فيه بالتطلع إلى فترة يستطيع فيها التقدم العلمي أن يعفي المرأة من التناسل على الإطلاق[٣].

في منتصف السبعينيات – عموماً – نجد احتفاءً واضحاً بالتجربة المتميزة للمرأة، إذ لم يعد التسجيل الممل للقمع والكبت كافياً، وفي هذه الفترة كتبت الشاعرة (أدريني ريتش – Adrienne Rich) كتاباً عن ميلاد المرأة تمدح فيه الأمومة والإبداع النسوي، وحلمت بوجود لغة مشتركة تظهر الذات النسائية. كما برزت في هذه الفترة طقوس الزواج والخصوبة في الأدب، وهو ما تم تطويره بالاعتماد على نقد رجالي أسطوري، لكن الأغراض كانت نسوية[٤].

لا نستطيع الحديث عن التجربة الأنثوية الخالصة بمعزل عن الجسد الأنثوي باعتباره مصدراً للكتابة الأنثوية، فالوعي الأنثوي بالحقائق حول جسد المرأة يدفع المرأة بالضرورة إلى أن تكتب عنه. وهو ما يبرز بشكل واضح في مقالة هيلين سيكسو الشهيرة، ضحكة قنديل البحر[٥]،

---

(١) باتريسيا سباكس، **الفرق الذي يحدثه منظور نسوي في الحياة الأكاديمية**، حررته إليزابيث جرنف/ شيكاغو – مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٨١، ص١٤. نقلاً عن جانيت تود، دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي، ترجمة ريهام إبراهيم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص ١٥. سبق كتاب ماغي الآنف الذكر كتاب "الأمومة المتناسلة"، (نانسي تشودرو Nancy Chodrow)، وهو كتاب يتماشى مع ما أسلفنا من حديث عن التجربة الأنثوية الخالصة، إذ يهتم بالأمومة من منظور علم النفس الفرويدي التقليدي الذي أوكل إلى الفتاة الحقد على العضو الذكوري.

(٢) وانظر: **دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي**، ص٤٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص٤٧.

(٤) ظهرت هذه الإثارة بعد كتاب (نورثروب فراي/ Northrop Fry) الشهير **تشريح النقد Anatomy of Criticism** عام ١٩٥٧. وانظر **المصدر** السابق، ص ٤٧.

(٥) تعد هذه المقالة من أهم ما كتب في موضوع كتابة الجسد، وتشاركها الرأي في هذا الموضوع لوسي إريجاري. وانظر ذلك في كتابة الجسد: محاولة فهم الكتابة النسوية، ان روزلينتر، ترجمة أحمد صبرة، **نوافذ**، ع٣٣، سبتمبر ٢٠٠٥، ص ١١٣-١٢٥.

وفيها تحث الكاتبة النساء على أن يكتشفن أنفسهن وأن يعبرن عنها، ويظهرن من أنفسهن ما حاول التاريخ الذكوري أن يقمعه، الأمر الذي يمكن له أن يتحقق إذا بدأت النساء باكتشاف جنسيتهن، وبما هو مختلف لديهن عن الرجال، والأمر يبدأ في الجسد، فوعي الجسد يعني بالضرورة وعياً للذات الأنثوية التي غيبت أو أسيء عرضها في الخطاب الذكوري.

هذا التركيز الشديد على الجسد الأنثوي، باعتباره مصدراً من مصادر الكتابة النسائية، يلقى ترحيباً شديداً لدى الكاتبات الفرنسيات يفوق ما يلقاه لدى الكاتبات في الولايات المتحدة، فالنسوية الأمريكية ترى أنه من الصعب أن يكون الجسد هو أفضل مكان يمكن من خلاله الهجوم على القوى التي تحاول عزل النساء، وتأطير التجربة الجنسية لديهن. كما يرين أنه من الصعوبة بمكان جعل المفاهيم التي تطرحها النسوية الفرنسية مفاهيم عالمية، ففي ذلك تجاهل للخصوصيات الثقافية في كل مكان في العالم، فليس بالإمكان تجاهل اختلافات الطبقة والجنس والثقافة بين النساء، كذلك يؤخذ بعين الاعتبار موقف المرأة نفسها من الجنس، وفي ذلك رفض صريح من النسوية الأمريكية لإمكانية أن يفرض صوت شهواني واحد نفسه في التعبير عن كل نساء العالم(١).

وفضلاً عن تشجيع العمل الأدبي المطابق لتجربة المرأة وخبرتها، نجد في النظرية الأدبية النسوية رغبة ملحة في زيادة وعي المرأة، علماً بأن الكتابة عن تجربة المرأة الذاتية لا تخرج عن هذه الغاية – ولنأخذ على سبيل المثال ما يمكن للنص الأدبي النسوي أن يطرقه في هذا المجال، وليكن هذا النص قصة. يقترح النقد النسوي أنئذ على الروائية أن تعزف عن تقديم الحلول من خلال الشخصيات التي تقدمها، وتترك للقارئة حيزاً واسعاً تقارن فيه مشاكلها الخاصة بمشاكل هذه الشخصيات، ومن ثم تحاول الكشف عن أسباب هذه المشاكل، مما يساعدها على اتخاذ القرار أو الحل الأنسب، وهو الأمر الذي يمكن أن يتم إذا ما عرضت الروائية شخصياتها بشكل يمكن تمثله في الواقع، وذلك لتحقيق مقارنة حقيقية نابعة عن الإحساس بتجربة مشتركة تربط القارئ بالشخصية الروائية؛ فالمطلوب من الروائية أن تترك عنصر المبالغة الذي يرسم سلسلة لا نهائية من أشكال الاضطهاد يصعب تصديقها في بعض الأحيان. فنحن كما تقول (إريكا يونغ Erica Jong) لا نستطيع أن نرضى عن كل هذه الروايات النسوية التي تظهر فيها النساء بشكل ضحايا عاجزة(٢).

---

(١) المصدر السابق.

(٢) Feminist literary theory, P 164–167.

إريكا يونغ: شاعرة وروائية أمريكية عرفت بعد مجموعتها الشعرية الأولى (Fruits & Vegetables) التي صدرت عام ١٩٧١، كما صدر لها رواية (Fear of Flying) عام ١٩٧٣، أدرجت ضمن المختارات الأكثر مبيعاً في العالم (Best Seller).

يأتي التطلع إلى خلق نوع من الأخوة في المجتمع النسائي ليشكل ملمحاً من ملامح النظرية الأدبية النسوية، فقد لاحظت فرجينيا وولف اضطراب علاقة النساء في عالم الأدب، وقد كانت الحركة النسائية في أمريكا رائدة في محاولاتها لخلق هذه الأخوة، بهدف التغلب على مشاعر الكراهية التي قد تكنها المرأة تجاه الأخرى بسبب العزلة أحياناً، وبسبب المنافسة أحياناً أخرى. وهو ما يمكن معالجته عبر عالم الأدب الذي يمكن له أن يقدم خدمة كبيرة في هذا المجال، وذلك بخلق رابطة قوية تجمع القارئة مع المؤلفة، ومع بقية القارئات، من خلال إحساسهن بتطابق تجاربهن مع ما تقدمه صاحبة العمل الأدبي، مما قد يولد لديهن ردود فعل مشتركة تجاه العمل الذي يتلقينه(١).

ومن بين الوظائف التي تدعو إليها إيجلتون أيضاً:

- تحميل الأعمال الأدبية ولاء لحركة تحرير المرأة.
- إبراز الصراع أو الصدام مع الوسط أو المحيط، فالعمل الأدبي يبرز بشكل واضح تجربة اضطهاد المرأة، في محاولة جادة لخلق نساء تبشر تصرفاتهن بنظام اجتماعي جديد يحقق ذات المرأة غير المعتمدة على الرجل.

تبدو الكتابة النسائية، ممّا تقدم، كأنّها يجب أن تخضع إلى أهداف مقررة مسبقاً، وهو ما يتناقض مع نظرتنا إلى الكتابة عموماً باعتبارها إبداعاً يتعرض للترهل أثناء محاولة قولبته في نظرية معدة مسبقاً. فما نعرفه حقيقة أن الكتابة حصيلة مؤثرات متعددة، بعض هذه المؤثرات مرتبط بقناعات إيديولوجية معينة، لكنها لا تقتصر عليها.

حين نتحدث عن كتابة الرجل وكتابة المرأة، فإننا ندخل في مناقشات متعددة يدور أغلبها حول محوري البيولوجيا والبعد الاجتماعي؛ علماً أنّ التركيز على الجوانب البيولوجية باعتبارها أساس الاختلاف بين الرجل والمرأة، والتقليل من أهمية التنشئة الاجتماعية أمر يستخدمه الرجل لإبقاء المرأة في مكانتها، كما تستخدمه المرأة أو فلنقل بعض ممثلات الحركة النسائية للإعلاء من شأن الصفات البيولوجية للمرأة بوصفها مصادر للتفوق لا الدونية، لينتهي الحال إلى الوضع المتطرف نفسه الذي يتخذه المتعصبون من الذكور، مما يتناقض مع أخلاقيات الفكر النسائي الذي يدعو إلى احتواء الآخر.

كنا فيما سبق قد أشرنا إلى نزعة محافظة جديدة تؤكد على الأمومة والفضيلة الأنثوية، وتنادي بالعائلة والمؤهلات البيولوجية الخاصة بالمرأة، اعتقاداً منها أن الحالة الإنسانية المتوازنة تكون في الاختلافات الجنسية، حيث يحتفل بالمرأة في علاقتها بالطبيعة وارتباطها بصورة راسخة بالحياة من

(١) وهو ما يتماشى مع ما أعلنه (هارولد بلوم/ Harold Blom) بأنك تقرأ ما يماثلك.

خلال دورها التناسلي البيولوجي[١].

لكن هذه الاختلافات البيولوجية أوصلت (كيت ميليت Kat Millett)[٢] إلى الاعتقاد بخطورتها حين تستخدم لمعاملة الأنثى بوصفها أدنى من الذكر، بحيث تتم ممارسة القوة للحجر على النساء في الحياة المنزلية والأسرية، وهي تعتقد أن إجبار النساء على الطاعة ظلّ مستمراً بواسطة دور الجنس المقولب الذي يخضعن له منذ أقدم العصور، وترى ضرورة الخروج على أدوار الجنس في المجتمع من حيث العلاقة غير المتكافئة بين السيطرة والتبعية[٣].

ما بين البعدين البيولوجي والاجتماعي، تستعير ميليت من العلوم الاجتماعية التمييز المهم بين الجنس Sex والهوية الجنسية Gender. فالجنس يتحدد بيولوجياً، أما الهوية الجنسية فهي مفهوم ثقافي مكتسب، وتهاجم علماء الاجتماع الذين يتناولون الصفات الأنثوية المكتسبة ثقافياً كالسلبية بوصفها صفات بيولوجية طبيعية، وتعترف بأن المرأة أحياناً تساهم في ترسيخ هذه الاتجاهات[٤].

أن تكتب المرأة بطريقة تختلف عن الرجل أمر خلافي سبق وأن تحدثنا عن صعوبة إعطاء آراء محددة بشأنه، لكن – كما قلنا سابقاً – يبقى الأمر محصوراً بين (البيولوجيا والبعد الاجتماعي). ولنا في هذا السياق العديد من الآراء المتعارضة، من أبرزها رأي (هيلين سيكسو Helen Cixous) التي ترفض تعبير الكتابة الأنثوية، بمعنى عدم وجود لغة للرجل وأخرى للأنثى تحتمها طبيعة الجنس، وتنطلق في رفضها من أن تأييد الخضوع إلى لغة أنثوية ذات علامة بارزة يعطي فرصة ملائمة لظلم المرأة واضطهادها. هذا لا يعني أنها لا تميز بين رؤية ذكورية وأنثوية، لكنها تعتقد بإمكانية وجود روح نسائية في نصوص كتبها رجال، إذ يمكن أن يكتب رجل أو امرأة بروح نسائية، فالجنس البيولوجي لديها غير مهم، وإن كانت في بعض الأحيان ترى أنه نادراً ما يكتب الرجال بطريقة تغاير رغبتهم في تحقيق استثمارات كبيرة ضمن نظام يضمن سيطرة الذكور وتفوقهم[٥].

أما (جوليا كريستيفا/ Julia Kristiva)، فإنها ترفض مفهوم الهوية نفسه، بما في ذلك

(١) هذا ما تظهره بيتي فريدان في كتابها (**المرحلة الثانية**) الصادر عام ١٩٨١، وتؤكده Jean Elshtain في كتابها: (**رجل عام وسيدة خاصة**)، كذلك توصلت إلى هذا الأمر Carol McMillan في كتابها الصادر عام ١٩٨٢ بعنوان (**المرأة والعقل والطبيعة**).

(٢) (كيت ميليت /Kate Milett): كاتبة أمريكية راديكالية، أحدث كتابها **Sextual Politics** أثراً كبيراً في عالم النقد النسائي، وقد كانت من مؤسسات المنظمة النسائية المعروفة باسم (Now).

(٣) رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص ٢١٨-٢١٩.

(٤) **المصدر السابق**.

(٥) Feminist Literary Theory, P 195.

القول بهوية نسوية وأخرى رجالية، باعتبار أن المفهوم ينتمي إلى مرحلة ما قبل التفكيكية، حيث التصورات المطلقة الثابتة. وهي ترفض أية نظرية لعلاقات القوى تعتمد على مفاهيم الهوية المطلقة، سواء أكان أساسها بيولوجيا أم اجتماعياً أم نفسياً، بل تعتقد أن مصطلح الأنثوية Feminity، هو مفهوم خلقته بنية الفكر الأبوي في تشفيرها لعلاقات القوى الاجتماعية. وهو مفهوم يضع المرأة في مكان هامشي ضمن منظومة علاقات القوى الرمزية في المجتمع الأبوي. فبالنسبة لها لا توجد فروق بين الجنسين، وإنما تظهر هذه الفروق بسبب الجدل بين آليات التوليد اللغوية وحركة القوى الحاكمة التي تظهر هذه الفروق وتحرص عليها[١].

من الشائع لدى الناقدات النسويات الاعتراف بكتابة ذكورية (Masculine) وأخرى أنثوية (Feminine)، حتى لدى هؤلاء اللواتي لا يعتقدن بكتابة رجل أو امرأة، (فماري ألمان Mary Ellman)[٢]، على سبيل المثال تقوم بتشخيص الكتابة الذكورية من خلال تعبير (السلطة Authority) التي تكون غائبة في الكتابة الأنثوية. فالصوت الذكوري لا يميز الكاتب الرجل في رأيها، كما أن الصوت الأنثوي لا يكون للمرأة فحسب. لدرجة أنها تلصق سيمون دي بوفوار بالكتابة الذكورية بسبب نبرتها السلطوية الواضحة في أعمالها[٣].

يشترك (نورمان ميلر/ Norman Mailer)[٤] مع ماري ألمان في تشخيص الكتابة الذكورية من خلال السلطة، بل إنه يمتدح الكاتبة التي ترتبط بهذه السلطة بعلاقة خلاف ونزاع، ويضيف إلى المواصفات الأسلوبية الأنثوية سمات أخرى يتم من خلالها اقتطاع الصيغة الذكورية، من مثل الجرأة والسخرية، ويرى أن الصيغة الأنثوية هي مزيج من التهور والطيش والحكمة وبعد النظر[٥].

---

(١) صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، ط١، دار شرقيات، القاهرة، ص ٣٥-٣٦.

(٢) (ماري ألمان/ Mary Ellman): تنتمي إلى المرحلة السياسية الباكرة للحركة النسائية الحديثة، وهي لا تميل إلى التوحيد بين الكتابة الأنثوية وتجربة الأنثى، وقد استخدمت التورية الساخرة لنقض أساليب النظرة الذكورية السائدة، لها كتاب (التفكير عن المرأة). تسخر فيه من النقد الذكوري وأفكاره حول الرجولة في الأسلوب والفن، وقد وجدت أن التعبير الأنثوي يتم عبر أسلوب يعمل على هدم ثبات التحكم الذكوري، كما قدمت بياناً تجريبياً للعنف مما جعلت به الحركة النسوية الفرنسية، ويعد من أكثر الأعمال السياسية المثيرة، لذلك حظي بتأثير فوري.

(٣) علماً بأن سيمون دي بوفوار طرحت في كتابها "الجنس الثاني" الأسئلة الأساسية للحركة النسائية الحديثة، وفي هذا الكتاب تكشف عن النظرة الدونية إلى المرأة التي يدعمها إيمان الرجل بأن المرأة أنثى بالفطرة. وانظر Feminist Literary Theory, P200 – 201.

(٤) (نورمان ماثور Norman Mailer): كاتب وصحفي أمريكي اشتهر بعمله الروائي Naked and the Dead، وقد دار جدل واسع بينه وبين (كيت ميليت/ Kate Milett) الناقدة النسوية المعروفة.

(٥) **المصدر السابق.**

والحقيقة أن هذا الاعتقاد القائل بأن الاتجاه الأنثوي في الكتابة ليس خطاباً مرتبطاً بالمرأة بشكل لازم، بل هو شكل من أشكال الأنثوية قد حرك النظرية النسوية نحو وجهة جديدة، جعلتها ترفض الاعتراف بلغة مميزة للمرأة، ومثلت على ذلك ببعض النصوص المكتوبة من قبل الرجل اتسمت بالأنثوية أو ألحقت في الكتابة الأنثوية. الأمر الذي يثير بعض الشبهات لدى الناقدات بما يلحقه هذا الأمر من تقليل أهمية تجربة المرأة وانعكاس هذه التجربة على كتابتها. لكن هذا لا يمنعنا من الإقرار بأن احتمالات الكتابات الأنثوية تأتي في الدرجة الأولى من قبل المرأة . ذلك أن الكتابة الأنثوية تهدف إلى هدم سيطرة المواقف الذكورية التي استمرت لفترات تاريخية طويلة، بفعل عوامل تراثية متعددة، ومن الطبيعي أن تكون المرأة في كتاباتها عاملاً إيجابياً بارزاً في هذا الإطار.

هذا لا يمنع – بطبيعة الحال- وجود بعض الآراء التي تعتقد بوجود طريقة خاصة للمرأة في انتقاء الصورة والمجازات، علماً أن البحث عن صور محددة مرتبطة بالمرأة كان وما زال قضية شائعة في النقد الأمريكي، تبحث فيه الناقدات عن أسلوب خاص بالأنثى قائم على أسس بيولوجية. فألين مور على سبيل المثال تنسب للمرأة ميلاً غريزياً فطرياً لصور معينة أو أشكال لغوية محددة. وإن كانت في بعض الأحيان تربط ما بين الاستعارات التي تستعين بها الأديبة والوضع الاجتماعي لها بما تعرفه من أساليب حياتية خاصة بمجتمع النساء، فنجد مثلاً صورة الطائر المتكررة في كتابة المرأة، أو صورة العصفور في القفص التي ترد كثيراً في روايات المرأة[١].

في التمييز بين كتابة الرجل والمرأة، يأتي التحليل النفسي الرومنطيقي ليميز بين الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة على اعتبار أن الرجل الكاتب يرفض الأم (النص) فيلجأ في كتابته إلى الرمز، ذلك أن اللغة تبنى من خلال موت أو غياب الأم، وهو حين يكتب يسعى للبديل الذي يشمل تحويل السلطة الأمومية إلى شيء يمكن للرجل أن يتحكم فيه بصورة أكبر. أما بالنسبة للمرأة الكاتبة، فعندما تدخل في عالم اللغة تظل في تعاملها مع النص الابنة التي ستكون هي نفسها أما أقل خوفاً من التوحد مع الأم مما يكون عليه الابن، ولهذا ستكون في النهاية قادرة على لغتين: اللغة الأمومية الحرفية التي فقدها الرجل، أو اللغة المجازية الرمزية الخاصة بالنظام الأبوي[٢].

قد يكون في هذا التصنيف انحياز للمرأة لا يخلو من الغرابة، لكن الأغرب في هذا السياق ما نجده في كتاب (ماري دالي/ Mary Daly) ما وراء الإله الأب من عبارات تتهم فيها الكاتبة

(١) المصدر السابق.

(٢) جانيت تود، **دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي**، ص ٩٢.

الرجال بأنهم سرقوا اللغة من المرأة وهي سرقة موجودة في سفر التكوين، وبالتالي يتعين على النساء استعادة لغتهن(١).

**ثانياً: النقد النسويّ وعلاقته بالنظريات النقدية:**

هناك مجموعة من الأسئلة تطرح بشأن النقد الأدبي النسائي من مثل: ما الذي يجعل هذا النقد مختلفاً عن أشكال النقد الأدبية الأخرى؟ وهل يكون لهذا النقد أهداف محددة؟ وما هي علاقة هذا النقد بغيره من أنواع النقد الأدبي؟ وإلى أي مدى استفاد النقد النسائي من النظرية الأدبية الحديثة؟ وهل يكون لزاماً على صاحبات النقد النسائي أن يمتلكن موقفاً أو طرقاً نقدية موحدة؟

بداية، لا بد من القول إن علاقة المرأة بالنظريات النقدية هي علاقة إشكالية وجدلية، لكن تتفق صاحبات النقد النسائي على ضرورة الربط بين النقد النسائي والحركة النسائية، فقد نجحت الحركة النسائية في تطوير الوحدة بين الفعل السياسي والفعل الثقافي. فكل نظرية نقدية هي نظرية سياسية، بمعنى أنها تسعى دائماً إلى التحكم في الخطاب، ومن هنا ارتبطت الحقبة الأولى من النقد النسائي بالحقبة الأولى من الحركة النسوية الأمريكية الحديثة في أواخر الستينيات من القرن العشرين(٢).

تأتي مهمة النقد النسائي في إقصاء القراءة الأبوية (Patriarchal)، وإحلالها بنوع آخر أكثر صحة يفرض نفسه، ويكون له حضور مساوٍ للقراءة البطريركية التي تعكس رؤية الرجل فقط. بل إن بعض الناقدات، ومنهن (سوزان هكمن/ Suzan Hekman)، يطلبن توخي الحذر لدى التعامل مع النظريات النقدية ومنظومات القيم التي طورها الرجل، حتى وإن كان منها ما يتحدث إيجابياً عن القضايا المتعلقة بالمرأة، ذلك أن الامتيازات التي تمنحها هذه النظريات للرجل لا يعقل أن يتنازل عنها الرجل بسهولة لصالح المرأة(٣).

عموماً، تفضل هؤلاء الناقدات الابتعاد عن ثبوتية وقطعية النظرية ويدعون إلى خطاب أنثوي حر غير مقيد بتراث نظري معترف به. مهمته تحليل أدب المرأة وتطوير نماذج وأشكال حديثة قائمة على دراسة لتجربة المرأة وخبرتها بعيداً عن النظريات التي وضعها الرجل. وهو ما تؤكد عليه (شووالتر Showalter) اعتقاداً منها أنه لا يجوز تبني نظرية على الإطلاق، فالنظريات

---

(١) جانيت تود، **دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي**، ص ٤٩.

(٢) حنان إبراهيم: مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، **تايكي**، العدد ١٢، ص ١٧-٢٣.

(٣) Mary Eaglton, "**Introduction to Feminist Literary Criticism**" **Feminist literary criticism**. Ed. Mary Eaglton. London and NewYork : Longman. P11-23

في المؤسسات الأكاديمية مذكرة دائماً[١].

بعض الناقدات النسويات يخالفن شووالتر في رؤيتها، ويرون أن الانخراط في حقل النظرية وتطوير خطاب معرفي ومنهجي خاص بالمرأة ضرورة ملحة لخدمة قضايا المرأة، بل نجد منهن من تطرح إمكانية استغلال هذه النظريات لصالح النظرية الأدبية النسوية، وهو ما فعلته (توريل موي/ Toril Moi). إذ لا يوجد برأيها خيار فيما يتعلق بموضوع التنظير، فمجموعة النظريات التي يشرف عليها الرجل ما بين (سيميائية، وماركسية، وبنيوية، ونظريات التحليل النفسي)، مفيدة للحركة الأدبية النسوية[٢].

في حديثنا عن النقد النسوي، يمكننا أن نضرب أمثلة على أهم المنظرات البارزات اللواتي لعبن دوراً هاماً في تطور النظرية النقدية النسائية. وفي هذا الإطار لابد من العودة قليلاً إلى بدايات الاتجاهات الغربية في النقد النسوي، وهي البدايات التي تمثلها كل من فرجينيا وولف وسيمون دي بوفوار.

لا بد من الإقرار أن (فرجينيا وولف/ Virginia Woolf) صاحبة كتاب A Room Of Ones Own هي رائدة مهمة في النقد النسوي، آمنت أنه كان على النساء دائماً مواجهة العوائق الاجتماعية الاقتصادية التي كانت تعيق طموحاتهن الأدبية. من هذه العوائق تحريم التعبير عن الجوانب العاطفية الأنثوية، الأمر الذي يمنع الكاتبة من قص حقيقة تجاربها الخاصة.

من الملاحظ أن فرجينيا وولف اتجهت في تعبيرها عن أفكارها إلى نمط السيرة الذاتية أو إلى الحكي أو القصة، ويمكن تتبع ذلك بصورة واضحة في قصتها عن الشاعرة (جوديث شكسبير/ Judith Shakespere) المعادل الأنثوي لوليام شكسبير التي تفشل بصورة حتمية قبل أن تكتب شعرها[٣].

سيمون دي بوفوار صاحبة كتاب الجنس الثاني رائدة هامة أخرى في مجال النقد النسوي، وضعت في هذا الكتاب الكثير من بنود جدول أعمال الحركة النسائية الحديثة، وهي صاحبة القول المعروف، الواحدة منا لا تولد امرأة، بل تصير امرأة[٤]. إلا أن توريل موي الكاتبة الماركسية الأنفة الذكر ترى أن وولف في كتاباتها كانت أكثر منهجية من بوفوار، فوولف برأيها هي أم

---

(١) **Feminist literary theory**, p 200-201.

(٢) **المصدر السابق.**

(٣) إلين شووالتر، زمن المرأة مكان المرأة: كتابة تاريخ النقد النسوي"، **دراسات توليسا في أدب المرأة**، ٣، ٢/١. ربيع / خريف ١٩٨٤. عن جانيت تود. **دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي**، ترجمة ريهام إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص ٣٢-٣٣.

(٤) ستيوارت سيم، **النظرية النقدية**، ترجمة جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ص ١٦٤.

الحركة النسائية الحديثة. خصوصاً أن بوفوار وقعت في كتابها في شرك العقلانية بتأثير الفلسفة الوجودية لرفيقها سارتر، إضافة إلى أنها ركزت في هذا الكتاب على حاجات الرجال وعاداتهم مما يقلل من فائدة الكتاب بالنسبة للمرأة. لكن يبقى أن دي بوفوار ألقت الضوء على النشاط النسوي الفرنسي الحديث وتجواله في مجالات مختلفة مثل الفلسفة والتحليل النفسي[(١)].

من بين المنظرات البارزات في النقد النسوي (كيت ميليت/ Kate Millett) صاحبة كتاب السياسة الجنسية (Sexual Politics) الذي ترك أثراً كبيراً في تطور النظرية النقدية النسوية. بل إن هذا الكتاب يعد من أشهر أمهات الكتب المتعلقة بالنقد النسوي الأمريكي. وفيه تشن الكاتبة هجوماً علنياً على بعض النساء في أعمالهن ذات الحظوة، وفي نفس الوقت نجدها تعيد – بطريقة مبسطة ولكنها قوية – تأويل بعض الأعمال التي لم تلق حظها من التقدير من مثل رواية (فيليت Villette) لشارلوت برونتي Charlotte Bronte[(٢)].

ظهر هذا الكتاب عام ١٩٧٠، وقد كان موجهاً إلى قارئ الطبقة المتوسطة المتعلم والمشارك في الثقافة العامة، وقد اعترف به أكاديمياً، إلى أن هذا الاعتراف لم يمنع نورمان ميلر في كتابه (سجين الجنس The Prisoner of Sex)، الصادر عام ١٩٧١ من التنديد بهذا الكتاب واتهامه بأنه غير أكاديمي مليء بالتعميمات غير الدقيقة، ويقرأ الفقرات خارج سياقاتها. ولكن مهما يكن الأمر، فإن الكتاب كان مناسباً للغاية بالنسبة لزمنه، كما أنه أدى مهمة جيدة في الكشف عن جوانب تتعلق بدعاة الحرية في الستينيات[(٣)].

في نفس العقد (السبعينيات)، بات لافتاً ظهور الكتب التي تهاجم النقد الذكوري أو الأعمال الإبداعية الذكورية. ففي عام ١٩٧٥ صدر كتاب Annette Kolodny (طرح الأرض)، وفي عام ١٩٧٨ صدر كتاب Judith Fetterely (القارئ المقاوم). وفيهما تتضح مدى الخيانة الثقافية التي تتعرض لها المرأة في الأدب ودراسته حين يعم الافتراض بأن القارئ هو رجل، في وقت أعلن فيه (هارولد بلوم/ Harold Bloom) بأنك تقرأ فقط ما يماثلك[(٤)].

في هذا السياق وفي السبعينيات أيضاً تطلع علينا شووالتر بكتابها الشهير، أدب يخصهن وحدهن، وفيه تقسم الكاتبة النقد النسائي إلى منطقتين – سعياً منها لجعل المشروع النسائي أكثر

(١) جانيت تود، **دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي**، ص ٣٣-٣٤؛ وانظر يمنى الخولي: **الوجودية الدينية**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص ص٣٩-٥٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٣٦.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٣٩.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٣٩.

دقة-. المنطقة الأولى تهتم بالمرأة باعتبارها قارئة بما يتركه هذا الاعتبار من آثار مهمة في فهم النص، وهو ما أسمته (نقد نسوي)، أما المنطقة الثانية فتهتم بالمرأة باعتبارها كاتبة وفي هذه المنطقة تناقش المشكلات الخاصة بالإبداع النسوي ولغته وهو ما أسمته (نقاد الأدب النسائي Gynocritics)؛ وكلا النوعين سياسي وينتمي إلى علم الاجتماع، وتكون الأولوية لديها لنقاد الأدب النسائي(١). وإن كان من الصعب معرفة كيفية انفصال المنطقتين بالطريقة التي تريدها شووالتر. كذلك تدهشنا هذه الكاتبة حين تستند في آرائها بشكل كبير على نظريات وضعها رجال مسيطرون لهم آراء خاصة بالهوية الأدبية النسائية تختلف عن آرائها. وهي التي تهكمت على أخريات بسبب اعتمادهن الزائد على النظريات التي وضعها رجال(٢). هنا لابد من الإشارة إلى أن الكتابة النسائية التي تناولت قضايا المرأة منذ بداياتها كانت تتأثر دوماً بالخطابات المعرفية والأطر النظرية السائدة التي وطد دعائمها مفكرون رجال، ونذكر على سبيل المثال تأثر (ماري وول/ Mary Woll) بمفكري الثورة الفرنسية وتطويع كتاباتهم لخدمة قضايا المرأة، علماً بأن بعض هؤلاء المفكرين أمثال جان جاك روسو أساء بشكل مباشر للمرأة. ولا يفوتنا أيضاً أنه في كثير من الأحيان كانت بدايات الدعوة للنهوض بحقوق المرأة تتم على أيدي مفكرين رجال، ففي بريطانيا مثلاً قام المفكر والأديب دانيال ديفو ولوستون كرافت بنشر بيان حول أهمية التعليم للمرأة وتأمين الحياة الكريمة لها(٣).

على كل حال لابد أن نقول أن شووالتر صاحبة جمهور أكاديمي واسع، وهي كذلك صاحبة مواقف معروفة ضد النظرية الفرنسية المعتمدة على التحليل النفسي، وهي النظرية التي يرأسها لاكان الذي استقبلته أمريكا من خلال النسويات الفرنسيات والفرنكفونيات(٤).

جدير بالذكر أن النظرية الفرنسية – وإن كان من الصعب فهم خطابها واستخدامه – أثبتت حضوراً قوياً على الرغم من المعارضة التي تلقتها، وهي بمجملها معارضة سعت للتقليل من شأن لغة التحليل النفسي المستخدمة فيها، وهي اللغة التي نظرت إليها (هيلين سيسكو/ Helen Cixous)

---

(١) انظر في ذلك: ستيوارت سيم، **النظرية النقدية**، ص ١٥٦.

(٢) يؤخذ عليها اعتمادها الزائد على آراء عالمي الاجتماع من جامعة أوكسفورد (Edwin and Shirly Ardener) اللذين اعتبرا النساء جماعة صامتة تتطابق ثقافتها وحقيقتها مع ثقافة وحضارة جماعة الرجال المهيمنة، ولم ينظر إليهن باعتبارهن مواطنات ذوات أجواء منفصلة، وهي التي جعلت الموضع الثقافي محدداً للهوية الأدبية النسائية. كذلك يؤخذ عليها اعتمادها على نص جيفري هارتمان وزنتر. وانظر ذلك في **دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي**، ص ٦٢.

(٣) حنان إبراهيم، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، **تايكي**، ع١٢، ص ١٦.

(٤) وهو أي (لاكان) من وصفته جان جالوب في موقعه في سيمنارات جامعة السوربون بأنه ديك وسط دجاجات. ووصفت من حوله بأنهن دجاجات تسعى لإرضاء معلمها. وانظر: جانيت تود، **دفاعاً عن تاريخ الأدب النسوي**، ص ٧٣.

الناقدة النسوية المعروفة باعتبارها رؤية ذكورية للعالم تفترض سيطرة الذكر، وتدعم النظام القائم على فكرة الذكورة باعتبارها دلالة القوة(١).

عموماً نستطيع القول إن معارضة نشطة للنظرية الفرنسية ظهرت في أمريكا، عبّرت عنها بعض المؤلّفات التي لم تتقبل فكرة فصل الناقد الأدبي عن التاريخ، واعتبرت أن النصوص علامات نحو التاريخ مقابل مؤلفات أخرى غازلت النظرية الفرنسية واعتبرت أن التأثير الفرنسي على النقد النسوي الأمريكي هو مرحلة على الطريق نحو النضج النسوي، حتى إن ماري جاكوب في كتابها قراءة المرأة تقول: نادراً ما يمكن كتابة نقد أدبي نسوي في الثمانينيات بدون الاعتراف بتأثير النقاد الفرنسيين أو الفرنكفونيين(٢).

كانت هناك، إذاً، مواجهات ما بين النظريتين الفرنسية والأمريكية، بعضها يتهم النقد التاريخي الأمريكي بامتلاك رؤية ساذجة عن الواقع ويتهمه بالفشل في توظيف اللغة واللاوعي ونصية النص، والبعض الآخر يتهم النقد الفرنسي بأنه شكلاني غير فاعل في حال وجود رغبة في تغيير المؤسسات الاجتماعية. ما بين هذا وذاك ظهرت بين الفينة والأخرى محاولات لإرساء قواعد المصالحة بين النظريتين، وذلك عن طريق كتب ألفها أكاديميون شباب توصلوا إلى تسوية ما، عبر نقد يهدف في الدرجة الأولى إلى ضم الشكلية في التحليل النفسي إلى التاريخي والماركسي بحيث يتجنب خط اللاتاريخي وسذاجة الحيادية التجريبية في النقد التاريخي.

في خضم هذه المواجهات ظهرت مجموعة من المصطلحات التي تعكس أفكاراً مختلفة، من بينها مصطلح الأيديولوجية الذي دخل كلا الكتابتين باعتباره مفهوماً مفيداً يحمل أدوات مهمة بالنسبة للتحليل النسوي الأدبي، خصوصاً إذا ما نظرنا إلى الأدب والثقافة على أنهما مبعث الأيديولوجيات، وأن الأدب والثقافة يعاد إنتاجهما أيضاً من خلال الأيديولوجيات. كذلك ظهر مصطلح، المحافظون، وهو ما نعت به نقاد التحليل النفسي لأنهم كانوا ضد الإصلاح بمعناه السياسي، بينما حققه الكتاب الاجتماعيون بمعناه الفكري(٣).

في حديثنا عن الأيديولوجيات، يكون من الصعب التحدث عن النقد النسوي بمعزل عن الماركسية. فلئن استبعد ماركس النّسويّة من أن تكون في حد ذاتها موضوعا رئيسيا، فإنّ رفيقه

---

(١) مثلها في ذلك إريجاري، وهي وإن كانت في الأصل عضواً في مدرسة لاكان الفرويدية، إلا أنها اختلفت مع نتائج لاكان حول المرأة، لأنها تقدم عالماً من اللاوعي المحكوم بالنظرية الجنسية لدى الأطفال، والتي تصبح فيها المرأة رجلاً، علماً أنها كانت قد استفادت من مفهوم الخيالية لديه، لتثبت تميز العقل النسوي الراجع إلى أن الخيالية أكثر حيوية وحركية وخصوبة لدى المرأة. (انظر ذلك في: يمنى الخولي، **النسوية وفلسفة العلم**، ص٣٨).

(٢) **المصدر السابق**، ص ٩٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٠٩-١١٠.

أنجلز اعتبرها كذلك، بل إنّنا نجد لدى الاشتراكيين تأكيدا أنّ الاشتراكية هي التي تعطي المرأة حقوقها وتعمل على المساواة الكاملة بين الجنسين، حتّى إنّ بعض المفكِّرين الماركسيين، ومنهم (روزا لوكسمبرغ/ R. Luxemburg (١٨٧٠-١٩١٩)، عمل على إبراز الماركسية باعتبارها فلسفة للتّحرير، تعمل على تحرير البروليتاريا والنساء بالتّطوّر الاقتصادي الحتميّ نحو الشّيوعية[١]. لكن الحركة النسائية في الستينيات والسبعينيات تبنت موقفاً قتالياً وانتقادياً مكثفاً للماركسية لأنها تحالفت مع السلطة الأبوية، وتحدثت النسائية الأمريكية، هيدي هارتمان، عن التزاوج التعيس بين الماركسية والحركة النسائية، علماً أنها كانت تأمل في الوصول إلى مصالحة لأن الماركسية لا تخلو من نقاط إيجابية.

في العقود القليلة الأخيرة تصاعد انتقاد النساء الماركسيات أنفسهن للماركسية، إذ بدأن ينظرن إليها على أنها حصن يؤخر قضايا المرأة، ذلك أنها تقدم قضايا الصراع الطبقي على قضايا النوع، والفكر النسوي لم يعد على استعداد لأن ينتظر الثورة حتى تتناول قضايا النوع بشكل جاد، لدرجة أن بعض النسائيات يعتقدن أن الثورة لن تقوم إلا إذا حلّت قضايا النوع أولاً[٢].

**توظيف النقد النسويّ للنظرية الأدبية الحديثة:**

من خلال ما تقدم في هذه الدراسة نستطيع أن نقول إن صاحبات النقد النسائي لا يمتلكن طرقاً نقدية موحدة، فهناك اتجاهات تنتمي إلى تيارات نقدية متعددة. في نفس الوقت يدرك الباحث في موضوع النقد النسوي أن الاستقصاءات النسوية الجديدة استفادت بشكل كبير، من أطروحات النظرية النقدية الجديدة. صحيح أن النظرية النقدية الجديدة اهتمت بالعناصر النصية وتشكلاتها، لكن هذا لا يعني أنها لم تعر القيم الإنسانية اهتمامها، ذلك أن أي تصور نقدي للأدب لا يمكن أن يخلو من تصور فلسفي للإنسان مهما انشغل هذا التصور بالعناصر التشكيلية[٣]، ولتوضيح هذا الموضوع نبحث في علاقة الناقدات النسويات في النقد البنيوي.

عموماً، تتجنب البنيوية السؤال عن الجنوسة في وقت نعلم فيه أن النقد النسوي لديه اهتمام واسع بالاختلاف أو الخصوصية في كتابة النساء، وهو ما يظهر بشكل جلي في كتاب شووالتر (زمن النساء)، وهذا ما يفسر ابتعاد الناقدات النسويات عن البنيوية، إضافة إلى أسباب أخرى نوجزها فيما يلي:

- ميل الناقدات النسويات إلى الاهتمام بالشخصيات أكثر من أي أشكال أخرى في الحكي، وإلى

---

(١) يمنى الخولي، **النسوية وفلسفة العلم**، ص٢٣.

(٢) انظر في هذا الموضوع ستيوارت سيم، **النظرية النقدية**، ص ١٥٣-١٥٤.

(٣) صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٥-١٦.

الحديث عن الشخصيات كما لو أنها أشخاص حقيقية، في وقت نجد فيه السرديين (البنيويين) ينظرون إلى الشخصيات باعتبارها أنماطاً متواترة مما يفقد الشخصية امتيازاتها ومحدداتها الوصفية.

- عزل النصوص عن سياق إنتاجها في البنيوية رغبة في الوصف العلمي المحكم للخطاب، وهو ما يعتقده النقاد السياسيون أرضية للأدب، حتى حين تحاول البنيوية تفسير السياق، فإنها تفعل ذلك بمصطلحات الشفرات السرية، وبذلك تبقى قدرتها على تفسير الاختلافات الاجتماعية أو التاريخية أو السياقية محصورة بانغلاق الشكل الأصلي الذي تحدث داخله مثل هذه الشفرات.

رغم هذا، فإن هناك بعض الدراسات التي تنحو باتجاه الاستفادة من البنيوية بحيث تتحد مع النقد النسوي لتشكيل قوة ما، خصوصاً أن الرواية هي الجنس المسيطر في دراسة النساء والبنيوية، ويمكن تفسير ذلك على النحو الآتي.

نحن نعلم أن البنيوية تقدم إطاراً مستقلاً في دراستها للنصوص، أو كما تقول (ميك بال/ Mick Bal) إنها تمكننا من استخدام وسائل منضبطة ومهمة قادرة على إيضاح أشياء تظل غامضة بدونها. وبالتالي يكون بالإمكان – عن طريق البنيوية – اكتشاف أكثر المعضلات تعقيداً في النقد النسوي، من قبيل: هل هناك حقاً كتابة للمرأة؟ هل هناك تقاليد أنثوية؟ هل يكتب الرجال والنساء بطريقة مختلفة بعضهما عن بعض؟

ولأن الأسئلة ذات طبيعة منفلتة، فإن الأنظمة السردية الدقيقة والمجردة تقدم أماناً في الدراسة أكثر مما تقدمه النظريات الانطباعية، مما يظهر استجابة البنيوية وقدرتها في إيضاح ما قد لا تستطيع النظريات الأخرى إيضاحه، ومن ثم تبرز قيمتها في الدراسات النسوية[١].

هذا ما يتّصل بالبنيويّة التي نوّهنا عن إمكانية الاستفادة منها بطريقة أو بأخرى في النقد النسائي. لكننا نستطيع أن نتحدث بثقة أكبر عن إمكانية دمج النقد النسائي بالتفكيكية، فمما لا شك فيه أن نظريات ما بعد الحداثة لعبت الدور الأكبر في النقد النسوي الحديث. ذلك أنها أسهمت إلى حد كبير في تغيير مجموعة من التصورات الأخلاقية والاجتماعية الراسخة التي تغفل بعض حقوق الإنسان الأساسية التي جرت العادة على إدراجها في منطقة المسكوت عنه أو المضمر، حتى إن بعض النقاد ينظر إليها باعتبارها نشاطاً هدفه الأول إنصاف قطاعات إنسانية معينة استخفت النظرية القديمة بحقوقها. وهو ما يتماشى مع تطلعات النقد النسوي ورغبته في الكشف عن تغلغل التصور الأبوي ببنيته السلطوية والقمعية في المنظور النقدي الذي غيب المرأة وانتهك أبسط

---

(١) انظر في هذا الموضوع سوزان لانسر: نحو علم سرد نسوي، ترجمة أحمد صبرة، **نوافذ** ، ع٣٣، سبتمبر ٢٠٠٥، ص ٧٩-١١١.

حقوقها.

مارس النقد النسوي هذه الرغبة أو الكشف بالاتكاء على مقولات دريدا التي كان لها دورٌ كبير في هذا النقد. ولكي نعي مساهمة دريدا في النقد النسوي الحديث، يبرز لدينا مفهوم (الجدل المستمر بين الإرجاء والاختلاف في اللغة). فاللغة عند دريدا تنهض باستمرار على الإرجاء المستمر للمعنى، ويترتب على هذا الأمر أن أي بحث عن معنى أساسي ومطلق وثابت ونهائي يصبح نوعاً من العبث، ومن ثم فإن التفاعل الحر بين الإشارات اللغوية لا يوصلنا أبداً إلى معنى نهائي موحد يمكنه أن يثبت المعاني الأخرى ويشرحها. فلا توجد دلالة نهائية ذات معنى بنفسها، لذلك ننتهي إلى الإقرار بوجود تفاعل لغوي حر ومستمر بين الإرجاء والاختلاف. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هناك مفهوماً نصياً ولغوياً يجعل الغياب معادلاً للحضور في تأسيسه المعنى، ويضفي على المسكوت عنه قيمة لا تقل عن تلك التي يتناول بها المفصح عنه في عملية توليد الدلالة(١).

أما تجليات هذا المفهوم في النقد النسوي، فنستطيع أن نقول إنه شكل سنداً مهماً في إعادة فهم المسلمات القديمة من جديد، بل إنه زعزع الكثير منها في ضوء ما أسلفنا من تفاعل لغوي حر. كذلك فإن هذا المفهوم يكشف التصورات الخفية للمفاهيم القديمة، ويضع مجموعة من الآليات تساوي ما بين المسكوت عنه والمفصح عنه، بل وتكشف أشكال المراوغة والقمع والتهميش. بحيث تعاد رؤية سلبيات البنى الرمزية من الداخل عبر تحليل دقيق فيما عرفناه باسم التفكيكية. وبالتالي، فإذا كان الرجل قد احتكر عملية التشفير الرمزية واستبعد منها المرأة منذ زمن طويل، فإن التفكيكية تأتي لتضع المرأة في قلب هذه العملية، مما ينقض مجموع البنى الرمزية القائمة على رؤية الرجل وحده للعالم التي جعلت من المرأة الآخر المناقض للرجل(٢). وكرست نسق التعارضات الثنائية الذي يعرف المرأة بالسلب ويستبعدها باعتبارها حاملاً لمجمل الخصائص السلبية الضرورية لإبراز مدى إيجابية الخصائص الذكورية.

وإذا كان تحقق الهوية الجنسية للأنا يعني انتهاك الآخر وتشويهه وحرمانه من حقوقه، بحيث تبدو الصورة الاستعارية على شكل بنية تراتبية (رجل – امرأة) بدلاً من التجاور، فإن ما يحصل أن هذا المزدوج سيتحول إلى ساحة معركة عامة يدور فيها الصراع من أجل تحقيق التفوق الدلالي باستمرار، وهو ما ينتهي بانتصار الذكر داخل مجتمع حريص على ذلك النصر. وهنا يبرز

---

(١) رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر القاهرة، ١٩٩١، ص ١٤٦.

(٢) هذه التعارضات الثنائية هو ما اعتمدته هيلين سيسكو في تحليلها لبنية التفكير الأبوي في كل أنشطتها التشفيرية. وانظر صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، ص ٢٩-٣٠.

دور النقد النسوي في سعيه إلى إعادة صياغة النظام الترميزي على أسس جديدة يتم فيها تحرير المرأة – باعتبارها الآخر المماثل لا المناقض – من سطورة البنية الأبوية للتفكير. وهو ما مارسته جوليا كريستيفا حيث أتاحت للمجموعات المهمشة استخدام هذا الأساس النظري لقلب المواصفات القديمة بكل ما تحمله من انتهاك واضح للآخر. وميزة كريستيفا أنها تخلصت من كثير من النقد الذي يوجه إلى فكرة دريدا عن الاختلاف باعتبارها عملية لا نهائية من الإزاحة والإرجاء التي لا يتحقق معها المعنى. إضافة إلى أنها تنبهت في نقدها أن مجمل التحيزات اللغوية والنصية ضد المرأة لا تكمن في المفردات اللغوية والنصية نفسها، وإنما في وضع هذه المفردات في سياقات تهمش المرأة وتحكم بتفوق أحد الجنسين على الآخر(١).

ننتهي إلى القول إن النقد النسوي يعبر عن مواقف إيديولوجية مرتبطة بالتطورات النقدية الحديثة التي ألحت على ضرورة الكشف عن مجموعة الإجراءات التعسفية التي مورست ضد المرأة، بل يسعنا القول إنها لم تبق محصورة في إطار المرأة فقط، وإنما تعدت ذلك لتشمل الجماعات المهمشة التي تم استثناؤها لفترات طويلة عبر التاريخ.

(١) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، صفحات ١٥، ٣٠، ٣١، ٣٦.

# نظرة توفيقية في نقد صورة المرأة في (ألف ليلة وليلة)

د. عمر أحمد الربيحات*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٢/١٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٧/٢

## ملخص

يتناول هذا البحث النظرة التوفيقية في نقد التراث السردي العربي القديم، المتمثل في حكايات (ألف ليلة وليلة) إذ أوغل بعض الباحثين العرب في ذمه والتنكر له، بينما هناك من أيده على الإطلاق، وبما أن التراث السردي قد تناول المرأة جزءاً أساسياً في بنائه ومعماره الداخلي، فإن البحث قد تركز في صورة المرأة السلبية في جزء مهم من هذا التراث، فتناول صورتها في حكايات ألف ليلة وليلة، عارضاً الموقف السلبي المتمثل في مقالات مجموعة من الكتاب العرب نموذجاً لهذا الموقف، و موقف المؤيدين بالإيجاب لصورة المرأة في الليالي، واضعاً نظرة توفيقية بين الرأيين، تبسط جوانب السلب و الإيجاب فيها من وجهة نظر الباحث ، ومقارنتها بين صورتها في التراث السردي العربي القديم، و صورتها في روايات أدبنا الحديث.

## Abstract

**A reconcilibatory perspective in dealing with the criticism of the classical tradition**

**Dr. Omar Ahmad Al-Rubihat**

The study adopt a reconcilibatory perspective in dealing with the criticism of the classical tradition
Of Arabic narrative regarding the *Thousand and One Nights tales.* Some scholars have gone too far in rejecting such a tradition, while other have praised it. Since this narrative tradition basically deals with the image of the woman as the founder for the narrative structure، the study focuses on polishing the negative image by analyzing it in the *Thousand and One Night* tales by adopting a midway view between the extreme views, scrtinizing the negative and positive aspects of this image, and comparing the image of woman in the classical tradition with that in modern Arabic tradition.

---

* وزارة التربية والتعليم، الأردن.

يعد التراث في أي أمة من الأمم الوعاء الحافظ لكيانها الثقافي، والمعين الذي تستمد منه طاقات إبداعها، وفيه صور الماضي التليد، والمجد العريق، وعاداتها وتقاليدها، والبنية والنسيج الاجتماعي الذي يصوغ مكوناتها الثقافية والحضارية ، فيكون بذلك أحد رموز وجودها واستمرار حياتها.

والتراث العربي الإسلامي، واحد مما خلفته البشرية عراقةً وأصالةً على مر العصور، إلا أن النظرة إلى هذا التراث عند أبناء العربية أنفسهم، تأخذ بعدين متنافرين، فهناك من يرى في هذا التراث العزّ والمجد والرفعة لهذه الأمة، وأن العودة إليه والبناء عليه هما السبيل إلى الرقي والتقدم، ومواكبة الحياة وتقدمها السريع، وهناك من يرى في العودة إليه، رجوعاً إلى الخلف، واستمراءً واجتراراً لثقافة سادت في ذلك العصر، ولم تعد قادرةً على النهوض بالمشروع الثقافي والحضاري للأمة في هذا العصر، إذ إن العودة جهد لا طائل منه.

بتباين هاتين النظرتين، كان لا بد لكل فريق من أن يدافع عن منظوره بشتى الطرق والوسائل، وإثبات أن هذا التراث يصلح للبناء عليه أو لا يصلح. وكان من مكونات هذا التراث كما هو معلوم تراث سردي له قيمته الثقافية والحضارية،التي تتمثل في مجموعة من الأنواع السردية (العربية) كالقصة والمقامة والحكاية وغير ذلك من أنواعه السردية، وما يهمنا في هذا البحث حكايات (ألف ليلة وليلة) وهي الحكايات التي أثارت أسئلة كثيرة في نفوس الباحثين، وفتحت أبوابا عدة لدراسة هذا التراث السردي العربي، فنظرت إليها جماعة بالإعجاب والرضى وعين الاطمئنان، بينما نظر إليها جماعة أخرى بعين السخط والضيق والاشمئزاز، ولكلٍّ دوافعها ومبرراتها، ولا يناقش البحث في هذا المقام نقد (ألفت الأدلبي) لهذه الليالي حسب، إنما سيناقش آراء الآخرين، وإن كانت الأدلبي المفتاح والعمود الذي سيقوم عليه هذا البحث، ذلك أنها تطرح موضوع البحث في نقدها بشكل مباشر تحت عنوان (ألف ليلة وليلة، جنى على المرأة أسوأ جناية، وصور المرأة أقبح صورة)، وفي مقالة أخرى لا تختلف عن المقالة السابقة إلا في العنوان الذي حمل نفس الرؤى والأفكار (المرأة في ألف ليلة وليلة).

حاولت في هذا البحث أن أطرح قضية الجناية على المرأة في مجتمع الليالي حسب ما ترتئيه الأدلبي وغيرها من الباحثين، مقابل ما يراه الآخرون من رؤىً مغايرة، مبدياً الرأي حول آراء الفريقين برأي توفيقي خاص،مدعماً بأقوال كل من الفريقين في حق هذه الليالي، مركزا على صورة المرأة فيها، وقد تضمن البحث عدداً من المحاور جاءت على النحو التالي (المرأة في ألف ليلة وليلة، الرؤية السلبية لصورة المرأة، الرؤية الإيجابية للمرأة، المرأة في الرؤية التوفيقية، وأخيرا، المرأة في السرد العربي بين الأمس واليوم).

**المرأة في ألف ليلة وليلة:**

قبل الشروع في تحليل الجوانب السلبية والإيجابية لليالي كما رآها الباحثون والكتاب، لا بد من الحديث عن المرأة في الليالي ودورها الذي اضطلعت به في هذه الحكايات السردية، إذ تعد المرأة الهيكل والروح اللذان بنيت عليهما الحكايات، فالراوي والقاص، ومدار الحكي واستمرار السرد، منوط بالمرأة، فهي التي تمتلك زمام الرؤية والرواية في جميع مفاصل ألف ليلة وليلة. فليست هي الجزء من الكل، بقدر ما هي الكل الذي يتفرع عنه ثانويات السرد، بل إنها الإطار الحكائي العام الذي يبدأ السرد به، وينتهي إليه بشكل دائري، ويستطيع فيه الكاتب تضمين مجموعة من القصص الفرعية في القصة الأصلية، أي يمكن أن تستوعب قصة أصلية قصصاً فرعية أخرى[١] كما هو في حكايات ألف ليلة وليلة، إذ يبدأ بالمنطوق الأول من قبل شهرزاد، وينتهي بالنتيجة التي أرادتها من الحكايات جميعا، وعلى لسانها تغلق ستارة الأحداث.

وتكمن أهمية هذه الحكايات في أنها لم تصور لنا المرأة العربية وما كانت عليه جدلا في العصور الوسطى، وإنما فيما كنا نفتقر إليه في كتبنا التاريخية الرصينة، نجده في حكايات الليالي صورا معبرة للحياة، تصور لنا العادات والتقاليد والأزياء والأثاث، والمراسم في الولائم والأعراس، والمآتم والأسواق والمحاكم [٢] فلليالي قيمة حضارية ثقافية أكثر منها قصصا أو سردا، يعلي أو يحط من قيمة المرأة في ذلك العصر الذي عكست فيه شهرزاد مرآة العالم في العصور الوسطى، فهل صدفة أن تدوّر امرأة ملحمة الحضارة؟ وهل صدفة أن تكون شهرزاد هي (هوميروس)، في مجتمع ينكر على المرأة حقها في المعرفة والتأمل والخلق والإبداع[٣] ولو كنا لا نوافق هذا الرأي في بعض جوانبه حول أفكار المجتمع لحقوق المرأة التي كفلها لها الإسلام في دولة إسلامية، يقف على رأس هرمها خليفة يضرب فيه المثل بالقدوة والصلاح والاعتدال في كل شيء، فكيف يوسم عصره بالتخلف وقلة المعرفة ؟ ! إلا إذا كان وراء الأكمة ما وراءها من الهجوم على عصره.

إن حضور المرأة في الليالي بهذا الشكل المركز له ما يبرره من أعذار، فنحن أمام حكايات قائمة على هدف مستقبلي مرتبط ارتباطا مباشرا بكل حكاية من حكايات الليالي، ولشهرزاد من وراء ذلك الفعل الحكائي غاية مركزية أولى، هي تأجيل عملية القتل أو إلغاؤها

---

(١) القواسمة، محمد عبدالله: **البنية الزمنية في روايات غالب هلسة**، وزارة الثقافة الأردنية، ط١، ص١٥٠.

(٢) الأدلبي، ألفت: كتاب ألف ليلة وليلة جنى على المرأة أسوأ جناية، **مجلة العربي**، الكويت، عدد ١٠٩، ١٩٦٧، ص ٤٤.

(٣) غصن، أمينة: **نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٢، ص ٣٩.

نهائيا، وبذلك يكون الحكي وفق هذا المبدأ محفزا لإدامة الإنصات وديمومته. [1] ولم يكن دور شهرزاد في الليالي الحكي وإطالة أمد الليالي حسب، بل كان لها دور آخر ربما أسيء فهمه لدى عدد من الباحثين، إذ لعبت شهرزاد دور الراوية والأنثى، لتثير من خلال المروي ما هو (مسكوت عنه) في تلك العلاقة الشائكة والمعقدة بين الرجل والمرأة، فظاهر الحكي يوحي بأن شهرزاد ضد المرأة، وباطن الحكي يشير إلى عكس ذلك [2] فشهرزاد المسكونة بالخوف من فشل التجربة، بل قل المغامرة الخطيرة أمام جبار عات، يريد الانتقام من جنس النساء، معدوم الإنسانية، انطفأ الحب في داخله، فالدور الملقى على عاتق هذه الساردة الماهرة، هو أن تعيد إلى شهريار توازنه العاطفي المفقود، فكانت أغلب قصص الحب في الليالي تندرج تحت مسمى (قصص الحب العاطفية) وهو أكثر أشكال الحب ذيوعا في الليالي، كما وكيفا، لسبب بسيط، ذلك أنه الشكل القصصي الذي يحكي الحب الطبيعي، الواقعي، باعتباره فعلا إنسانيا يتعلق بالكينونة الاجتماعية والنفسية للإنسان، ويهدف و يجمع في إطار المشروع الحكائي بين واقعية الجسد، حيث الجنس حاجة أساسية بيولوجية، ومثالية الروح، حيث الحب حاجة عاطفية نبيلة، تعبر عن تلك الحاجة[3]

أما صورة المرأة التي أثير حولها الكثير من التساؤل غير البريء، بل وصل الحد إلى اعتبار الليالي أحد مفاتن ذلك العصر، بما تعرضه من فسق ومجون وانتهاك لحرمة المرأة وكيانها، وكان ذلك تحميلاً لليالي ما لا تحتمل من هذا القبيل، إذ إنه ليس من المعقول أن نرد انحطاط المجتمع وتردي ثقافة أفراده، وانحراف النهج الذكوري نحو المرأة في ذلك العصر إلى قصص وحكايا، لا نقول إنها عكست الواقع بكل ما فيه بقدر ما أعطت بعض الصور الحضارية لذلك العصر، كما أنه لا يفوتنا أن نوضح أن المرأة في الليالي قد قدمت نماذج كثيرة ومختلفة بل يمكننا أن نقول إنها _ أي الحكايا _ استوعبت نماذجها جميعا، فهناك المرأة الغادرة المدبرة للمكائد، والمرأة المحبة المعشوقة سواء أكانت من عالم الجن أم من عالم الإنس، وهناك المرأة الجميلة والأخرى القبيحة والمخلصة والخائنة، ثم المرأة الحرة والمرأة الجارية [4] إذن فهذا التنوع في صور المرأة ينفي عن الحكايا ما أشيع من أنها حكايات هدفها إثارة الفتنة وبث الرذيلة في المجتمع، مما أوحى بنظرة سلبية ضد المرأة، من قبل الرجال، فالمسرود الروائي كما تابعناه في الحكايا

---

(١) يقطين، سعيد، **الرواية والتراث السردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص ٤٠. وانظر محسن مهدي، ملاحظات عن ألف ليلة وليلة، **مجلة فصول**، مج١٢، ع٤، ١٩٩٤، ص ٦٣-٦٦.

(٢) النجار، محمد رجب، قصص الحب في الليالي، **مجلة فصول**، مج١٣ ع١ ، ربيع ١٩٩٤، ص ٢٥٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٢٦٢.

(٤) إبراهيم، نبيلة، حكاية الجارية تودد، قراءة حضارية، **مجلة فصول**، مج٨، ع(١-٢) ١٩٨٩، ص ٢١٠.

يظهر أنماطا إيجابية مرة وسلبية مرة أخرى، لتنتهي بنا الحكاية إلى أن النساء لسن سواء، وهذا يعني أن شهرزاد شرعت منذ اللحظات الأولى في زعزعة الثوابت الكامنة في ذهن شهريار... وعلى هون[١] كما أنها أرادت أن تمحو ما ترسب في داخله من محاكاة موقف (شابة الصندوق)، إذ أراد أن يحاكي موقفها الاستغلالي من الجنس الآخر، فهي تمده بنمط جديد للانتقام الشخصي من الجنس الآخر كله[٢]، ومن هنا نفهم أن وجود المرأة بصور عدة ومتناقضة من حكاية لحكاية، يقع تحت هدف مدروس ومقصديه سردية، وليس من قبيل التعريض بالمرأة وتشويه صورتها.

إن حكايات (ألف ليلة وليلة) قد عكست كما أسلفنا واقعا حضاريا وثقافيا، وبالتالي فهي حكايات قد سبقت العالم الغربي الحديث في الدعوة لحقوق المرأة، إذ إن القاصة والراوية لهذه الحكايا امرأة، أرادت أن تخرج بنات جنسها من دوامة العنف الجسدي والنفسي الذي تتعرض له على مر العصور، لذلك فإن خدعة حقوق الإنسان وشرعتها ليست كشفا من كشوفات القرن التاسع عشر، لأن المرأة محور الفلكلور والأدب الشعبي قد غذت ذاكرة الأمم في مهد الحضارات القديمة من مصر إلى بابل[٣]، وكان المقصود بالحديث شهرزاد، المرأة الجريئة المثقفة المتمردة على قيم مجتمعها وعاداته والموروث السلبي لتلك القيم والعادات، فأصبحت قصة شهرزاد بمثابة صورة أدبية لعملية التحضر، التي بذل الفلاسفة والشعراء وعلماء الاجتماع المحاولات منذ القدم لإعادة بنائها وتحليلها [٤].

أما صورة الرجل إذا ما استثنينا شهريار في مجتمع مقومات البيئة فيه، هي الدين الإسلامي وما ينطلق منه، فهي صورة إيجابية للرجل المسلم، أما غير المسلم فإن صورته قاتمة سلبية، فكل بطل محبوب من أبطال القصص إما مسلما وإما غير مذكور دينه، أما الرجال النصارى واليهود على قلة ذكر القاص لهم فمكروهون، أما المجوس فهم شر الخلق المنافقين[٥]

ومن الأمور التي لفتت نظري في نقد (ألف ليلة وليلة)، تلك الدراسة التي أعادت هذه القصص إلى مؤلفين معروفي الجنسية مجهولي الهوية، فهناك من رأى أن الحكايات يهودية الصنع والمنشأ، والهدف من تأليفها تشويه صورة الإسلام والأمة العربية، إذ جعل الباحث جمال البدري

(١) النجار، محمد رجب، **قصص الحب في الليالي**، ص ٢٥٣.

(٢) نوجلاس، فدوى المالطي، جسد المرأة-كلمة المرأة، **مجلة فصول**، مج١٢، ع٤، ١٩٩٤، ص ١٦٠.

(٣) غصن، أمينة، **نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة**، ص ٣٩.

(٤) عطار (سمر) وجيرهارت فيلر، فوضى الجنس، التحرر، الخضوع، عملية التحضر وتأسير نموذج نور الأنثى في القصة الإطارية لألف ليلة وليلة، **مجلة فصول**، مج١٢، ع٤، ١٩٩٤، ص١٣٤.

(٥) غصن( أمينة) **نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة**، ص ٣٩

الشخصية الشهرزادية معادلا موضوعيا لشخصية (إستير) [١] اليهودية التي أنقذت اليهود بعد السبي الفارسي الثاني من يد الملك (إحشويروش) بعد الزواج منه، وكذلك هي شهرزاد التي أرادت إنقاذ بنات جنسها من الهلاك، حتى تحولت هذه المناسبة إلى عيد يحتفل به اليهود كل عام [٢]، ولا أرى فيما ذهب إليه الباحث من هذه المقارنة التاريخية الصحة الكاملة، وإن كان هناك بعض الشبه في المغزى من الحكايتين، أما البطلة التي تدافع عن بنات جنسها، فلم تكن شهرزاد وإستير على مر التاريخ، بل إننا نلمح الكثير من بطلات الروايات الحديثة غربية كانت أم عربية تتصف بهذه الصفة، ويكون محور القص والهدف هو إنقاذ الجنس الأنثوي من سلطة الرجل.

**الرؤى السلبية لصورة المرأة :**

تناول النقد العربيّ حكايات الليالي بوجهين متضادين، وجه سلبي قاتم متجهم، لا يرى إلا صور القبح والبشاعة والتشويه للفعل الإنساني الخاص بالأنثى في هذه الحكايات، ووجه آخر، تنعكس من خلال نظرته واقعية الإنسان واختلاف أفعاله باختلاف طبائع الإنسان بمكانية وجوده في هذا العالم. وما يهمنا في هذا الجزء من البحث هو النظرة السلبية الساخطة للصورة التي ظهرت عليها المرأة في الليالي، مثل الباحثة ألفت الأدلبي وفرج أحمد فرج، وجورج طرابيشي، وغيرهم من الباحثين والباحثات، الذين سنعرض لوجهات نظرهم مع شيء من التعليق وإبداء الرأي في هذه النظرة.

وأول ما يطالعنا في نقد الأدلبي مثلا ذلك العنوان العريض لبحثها ((ألف ليلة وليلة) جنى على المرأة أسوأ جناية...) ثم تبدأ بالحديث عن جرائم هذا الكتاب وجرائره المدمرة للمجتمع الأنثوي، ولعل من أكبر جرائره، موقفه من المرأة... لقد حارب المرأة حربا ضروسا لا هوادة فيها ولا رفق، وظلت المرأة قرونا عديدة تنوء تحت عبء ما حملها هذا الكتاب من آثام وجرائم[٣] وضع العديد من علامات الاستفهام، فهل من المعقول أن كتابا ما، مهما كانت قيمته العلمية والأدبية، أن يؤثر في سير النظام الاجتماعي للمجتمع، فيقلب قناعات المجتمع الإيجابية إلى سلبية، وتستمر هذه القناعات لقرون طويلة ؟! إلا إذا كان وحيا إلهيا أو قبسا روحيا لا يمكن تجاهله أو الفكاك منه. وتضيف الأدلبي بأن للكتاب أثراً عجيباً على المجتمع الشرقي، وبخاصة العربي منه، فمن سوء حظ المرأة أن الكتاب شائق الأسلوب، كان يجذب العامة ببساطته وصراحته، وبما فيه من

---

(١) انظر الكتاب المقدس، **العهد القديم**، سفر إستير، طبعة دار الكتاب المقدس، ص( ٧٧٩ – ٧٩٣).

(٢) البدري، جمال، **اليهود وألف ليلة وليلة**، الدار الدولية الثقافية، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٠، ص ١٠٦.

(٣) الأدلبي ، ألفت، **كتاب ألف ليلة وليلة، جنى على المرأة أشد جناية**، ص٤٤.

غرائب وعجائب، ووصف فاجر وكلام فاحش بذيء يتملق به شهواتهم ويدغدغ غرائزهم [١] وفي هذا الرأي افتراض واضح لجهل المجتمع الإسلامي، خصوصا العربي منه، ومع أن العبارة متناقضة في داخلها إذ تصرح الباحثة بأن ما في الكتاب غريب وعجيب، والغريب لا يمكن أن يدخل بسهولة إلى النفس لأن النفس تقبل ما تألفه، كما أن الباحثة تفترض أن فعل الفحش والكلام البذيء الفاجر خاص بنظرة الرجال لهذا الفعل دون النساء، وهذا كلام غير دقيق، إذ الفحش هو ذاته عند النساء كما هو عند الرجال، إلا إذا افترضنا أن العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة مبنية على ضدية الفهم العام للأفعال، والتشاكس في كل شيء. فيكون ما ينظر إليه الرجل بعين الرضا، فحش في نظر المرأة، والضد بالضد في هذه الحكاية.

وهناك من ذهب إلى أن مؤلفي الليالي كانوا يهدفون إلى وصم المجتمع الشرقي العربي المسلم بالفساد والانحلال الخلقي، حتى عرفت الليالي بأنها قصص وحكايات الجواري البغدادية، وأصبحت تهمة الفساد الأخلاقي والشبق الجنسي عنوانا للإنسان الشرقي العربي المسلم خاصة، عبر العصور [٢]. وأظن أن هذا الكلام لا يدخل إلا في ذهن من يؤمن بنظرية المؤامرة، وإن كل شيء يعري الواقع الشرقي العربي أو يقترب من أحد محرماته، إنما هو مؤامرة على هذه الأمة، القصد منه النيل من كرامتها وشرفها وقدسيتها في نفوس أبنائها. ومن هذا الطرح يتساءل الباحث، هل حقيقة أن الخاصية الأولى للمرأة في (ألف ليلة وليلة) هي الشهوانية بل إن مبادرتها الجنسية ليست مبادرة أو مباداة بالمعنى الشائع، بل هي إغواء أو جاذبية أو سحر، فهي منفعلة لا فاعلة [٣]، كما يرى (ياسين بوعلي) وفرج أحمد فرج، الذي يرى أن المرأة قد صارت أنثى جسدا، بكارة يفضها غلاً وانتقاماً وتشفيا [٤]، أم أنها قد ظهرت بعدة مظاهر أنثوية واقعية، فظهرت محبة عاشقة عذرية، وامرأة مخلصة وفية، وفارسة مقاتلة أبية، وغاوية لعوبا ذكية، ومنتقمة شرسة شهوانية وحكيمة مديرة إدارية، لقد ظهرت المرأة في مجتمع الليالي بكل هذه الصور، فكيف نحكم عليها بالشهوانية دون الصفات الأخرى، ونطلق حكم الجزء على الكل، من أجل تسويغ مواقفنا السلبية.

ولم تسلم الحكاية الإطار من الطعن والإشارة إليها بهذه النظرة السلبية القائمة، المبنية على الفعل الجنسي المعيب، ذلك أن شهرزاد أو من ينوب عنها في الحكي، لا تستحي من تبئير الفعل الجنسي في هذا النوع من القصص، دون خجل أنثوي مصطنع في حضرة المروي له (شهريار أو

---

(١) الأدلبي ، ألفت، **كتاب ألف ليلة وليلة، جنى على المرأة أشد جناية**، ص٤٤.

(٢) جمال البدري ، **اليهود وألف ليلة وليلة**، ص١١٠.

(٣) بو علي، ياسين، **خير زاد من حكايات شهرزاد**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ، ط٢، ١٩٨٦ ، ص٥٨.

(٤) فرج، أحمد فرج، التحليل النفسي وألف ليلة وليلة، **مجلة فصول**، مج١٢، ع٤، ١٩٩٤، ص١٢٦.

الرشيد) ومن ثم جمهور الليالي [١]. إن الفعل الجنسي في أي حكاية لا يخرج عن واقع حياتي معيش، أو تجربة واقعية أو خيالية من تجارب الإنسان داخل الحراك الاجتماعي العام، أو ربما المخيال المفقود في واقع الأمة، فيعبر عنه من خلال الفعل الجنسي، وبما أن الفعل الجنسي من صميم غرائز الإنسان، وأحد طرق بقائه في عالم الوجود، فمن الطبيعي أن يأخذ بؤرة السرد في خطابه الروائي، بل إنه من غير المعقول أن نتغافل عن هذا الجانب الحيوي من حياة الأمة في المسرودات الروائية، كما أنه لا يمكن عزل الفعل الجنسي عن الواقع الحياتي للإنسان، فلماذا الغرابة إذن من وجود هذه الحكايات بشكل عام ؟.

أما الخوف على القمع الأنثوي من خلال قصص الليالي، فإنه لا يمثل قمعا تماثليا تهدف منه إلى مساواة شخصيتها وذاتيتها بشخصية الرجل، وإنما هو قمع تمايزي، الهدف منه رد الخطر عن الأنثى، الفعل بالفعل، والقتل بالقتل، وتميز جنس المرأة عن جنس الرجال بكل ما تحويه صفاتها الأنثوية، فهل مثل نقد ألفت الأدلبي لليالي (ألف ليلة وليلة) من هذا المنطلق قمع الأنثى الراغبة في أن تؤسس حقها في المساواة، لا على أساس التمايز، بل على أساس التماثل، فإن تكون عديلة الرجل، معناه عندها أن تكون مثيلته [٢]. وبهذا تنتفي عنها صفة الأنثوية التي جبلها الله عليها، والتي تريد الخروج منها، إذ تشعرها هذه الصفات من خلال الفعل الجنسي بالدونية أمام الرجل، فما السبيل إذن ؟ إن السبيل هو في احترام الأنثى لأنوثتها، ولما جبلت عليه، فهي أنس الرجل ومحل طمأنينته، وعالم سكونه، تكمل بالمشاركة إنسانيته وآدميته التي فطر عليها، وبهذا تنتفي عنها سواد القانون التاريخي الذي يفرضه المجتمع الذكري وتمارسه السلطة الأبوية وإن زعمت أنه قانون الطبيعة الذي يسيطر به الرجل على المرأة، هو سيدها وهي الأمة أو الجارية [٣].

إن نقد المرأة العربية بشكل عام للروايات أو الحكايات التي تتناول المرأة نقدا مازوخيا داخليا، تستشعر المرأة الناقدة من خلاله، أن هذا الأدب الذي يتناول المرأة يجلدها من داخلها،فتستثار لذتها من خلاله، فتنطلق من موقف دفاعي لحماية كينونتها إلى الوقوف بسادية نحو الجنس الآخر. فربما نعد موقف شهرزاد كموقف نوال السعداوي من شخصيات رواياتها، إذ تظهر موقفا ساديا إزاء أفراد الجنس الواحد، وهو الوجه الآخر للموقف المازوخي إزاء الذات، فتلك التي لا ترى من جنس النساء سوى قطيع من العجماوات ستقمع في نفسها بالذات و الأنوثة والجنس

(١) النجار، محمد رجب، **قصص الحب في الليالي**، ص ٢٥٥.

(٢) طرابيشي، جورج، **أنثى ضد الأنوثة**، دراسة في أدب نوال السعداوي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، ط٢، ١٩٩٣، ص ٤٠.

(٣) فرج، أحمد فرج، **قصص الحب في الليالي** ، ص١١٨.

معا، بمعنى أنها ستستبطن الاضطهاد، وستقوم بنفسها باضطهاد نفسها[١] وربما نتفق مع هذا الرأي الذي يعيد الأمر إلى عامل نفسي، يتملك هواجس المرأة ومتخيلاتها، إذ تشعر في قرارة نفسها بالاضطهاد، فتستمريه، وتحث عليه، وهذا ما يظهر في نقد الأدلبي، إذ تستشهد بقول العجائز (الحية والمرية لا ترفع عنهم العصية) ولو دققنا النظر في هذا القول لوجدنا أنه صدر عن المرأة، فتاة كانت أم عجوزاً، أليس هذا نوع من جلد الذات الأنثوية التي استمرأت الاضطهاد في داخلها، فنطقت بهذه العبارة؟ تقول الأدلبي – وتقصد الكتاب- وهذا ما دفع الحكيم الأريب– وتقصد الرجل – هو الذي لا يدعها تخرج من (بيتها) إلا مرتين، مرة من بيت أبيها إلى بيت زوجها، ومرة أخرى من بيت زوجها إلى القبر...! لقد زرع هذا الكتاب الشك في قلوب الرجال فجعلهم لا يأتمنون النساء أبداً والأدهى من ذلك أنه شكك المرأة في نفسها، فلطالما سمعنا العجائز يرددن هذا المثل (الحية والمرية لا ترفع عنها العصية)[٢] ألا نلمح في هذا الرأي سائدةً واضحةً نحو جنس الرجال بشكل عام، وهل كل الرجال يحملون هذه النظرة اللاإنسانية للمرأة حتى يكون الحكيم منهم بهذه الصورة البشعة، أما رؤية الأدلبي وغيرها من الباحثين لنساء الحكايات بشكل عام فقاتمة متشائمة، فلم يرو أن الليالي قد وصفت المرأة وصفا إيجابيا، بل إن الحكايات صورت النساء في نظر الرجال بصور سلبية مشوهة إذا رآها كهلة راحت تتمثل في خياله لصة شريرة، سليطة اللسان، لئيمة كزوجة معروف الإسكافي، أو داهية خبيثة تحوك المؤامرات وتدبر المكائد[٣]. وأبسط ما يمكن أن يقال في هذا الجانب إن الناقدة قد اتخذت النموذج السلبي في صور النساء متكأً لإثبات دعوى السلبية في الليالي، فضربت مثلا لذلك زوجة معروف الإسكافي، لكنها تغاضت عن النموذج الآخر أو الوجه الآخر في نفس الحكاية وهي زوجة معروف الإسكافي الأخرى، التي اتصفت بالإخلاص والفضيلة.

ويذهب عدد من الباحثين إلى إطلاق الأحكام العامة على الشخصيات النسائية في هذه الحكايا، تقول هيام أبو حسين في معرض حديثها عن خادمة علي بابا في قصته مع اللصوص وتتصرف (مرجانة) بوحشية بدائية عندما تكتشف مؤامرة اللصوص المختبئين في الجرار تصب عليهم زيتا مغلياً فيموتون حرقاً، وهي لا تختلف_في هذا الاطار_ عن بعض الشخصيات النسائية الأخرى في (ألف ليلة وليلة)، تلك التي لا تتورع عن الانتقام الوحشي ممن يسيء إليها، وذلك عن طريق السحر أو الخصاء أو القتل، إنها ترد العدوان بمثله[٤]، حتى عملية تكسير الجرار على رؤوس اللصوص،

(١) فرج، ألفت فرج، **قصص الحب في الليالي**، ص ٣٩.

(٢) الأدلبي : **كتاب ألف ليلة وليلة**، ص ٤٦.

(٣) الأدلبي : **كتاب ألف ليلة وليلة**، ص٤٥.

(٤) أبو حسين، هيام، ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي، **مجلة فصول**، مج٣ ، ع٣ ، ١٩٨٣، ص ١٧٦.

أصبحت وحشية وعملاً لا إنسانياً في رأي الباحثين السوداويي النظرة لصورة المرأة في الليالي.

أما فعل الخيانة الذي يتكئ عليه مجموعة الباحثين أصحاب النظرة السلبية في كثير من مواقف نقدهم لهذه الحكايات، فإنه فعل واقعي يحدث في كل زمان ومكان، وبين طبقة وأخرى، وما قول شهريار لأخيه الذي تستشهد فيه على بشاعة الفعل، إلا نوع من تبسيط الفعل وليس تعقيده، يقول الملك شهريار لأخيه شاه زمان: ما أهون أمرنا إلى جانب هذا الجنّي.... وتعلق الأدلبي على ذلك إني لأتصور قاصًا ماهراً يلقي هذه القصة على جمهرة من الرجال في أحد المقاهي،والرجال يصغون اليه مأخوذين ببراعة إلقائه التمثيلي، فإذا فرغ منها، راح الرجال ينظرون برعب في عيون بعضهم، ثم يعلقون على الحكاية، ويكيلون أقذع السباب لجنس المرأة[١] ونقول لماذا لا يكون رأيهم السابق في فعل الفتاة مع الجني، أن الفعل القبيح له أسبابه ومسبباته، وإن ما حصل مع الملكين، يمكن أن يحصل في أي زمان ومكان، فيكون فعل الصبية مع الملكين أمرا مخففا على وقع الجناية التي ارتكبتها زوجتاهما على نفسيتيهما، خاصة إذا عرفنا أن راوية الحكايات تهدف إلى تهدئة شهريار وامتصاص غضبه، وتصوير الواقع بكل ما فيه من جميل وقبيح، وإلا لماذا يظهر كل مخدوع بصفات جميلة فريدة ؟ أليس الهدف تبسيط الفعل القبيح من قبل شهرزاد لملك ثائر شاهر سيفه ضد الجنس الأنثوي؟، ألا يمكننا أن نقول إنه فعل رمزي من قبل المرأة للرد على المجتمع الشهرياري المتغطرس ؟ تهدف منه إلى تثبيط عزائم الشهريار، وتحذره من أن المرأة قادرة على صنع ما تريد، إلا أن الأدلبي وغيرها من الباحثين ذهبوا مذهباً آخر في هذه النظرة، تقول يصور(الكتاب) الزوج المخدوع - كما في قصة الصياد والعفريت- يصوره لنا شاباً بارع الجمال، أميرا أو ملكا، نظيفا، كريما شهما، وحين يصور العشيق، يصوره عبداً بشعاً له شفة غطاء، وشفة وطاء، تلقط الرمل عن الحصى، قذرا، يسكن كوخا حقيرا، تنبعث منه الروائح الكريهة، [٢] ويذهب محسن مهدي إلى أبعد من ذلك، إذ يرى أنه عندما تتمنى امرأة ما شيئاً، فلا يستطيع أن يقف في طريقها شيء، وأن قوة إرادتها بمثابة قوة القدر أو الحكم الإلهي[٣]. أيمكن أن نعلق هنا على صورة المرأة وبشاعتها، أم نرى أن ذلك علة سردية، ورد فعل طبيعي لحمل الشهريار على اعتبار الخيانة أمرا طبيعيا واقعيا، فكما حدث له وهو الملك العظيم، يحدث لغيره بأبشع من ذلك، فتكون القصة علة سردية لتسويغ فعل الخيانة، أكثر منها تصويرا لخيانة المرأة.

ولا أظن أن أمر الغيرة عند المرأة شيء مستغرب لدى الأدلبي حتى تستنكر على النساء ردود

---

(١) الأدلبي، ألفت، المرأة في ألف ليلة، **مجلة الموقف الأدبي**، دمشق، السنة الثالثة، العدد، (٤ - ٥) ، ١٩٧٣، ص ٥٩ .

(٢) الأدلبي، ألفت، **المرأة في ألف ليلة**، ص ٥٩.

(٣) مهدي، محسن، **ملاحظات عن ألف ليلة وليلة** ، ص ٦٢.

أفعالهن تجاه الأخريات، وهو سلوك طبيعي عند البشر، ربما يؤدي بالبعض إلى ارتكاب الجرائم، خصوصاً النساء، وما أكثر ما نطالع على صفحات الصحف مثل هذا النوع من الجرائم، تقول ولا يتورع الكتاب عن أن يتهم بالجريمة الدنيئة شخصيات نسوية لها قيمة تاريخية، كزبيدة زوجة هارون الرشيد حين غارت من الجارية قوت القلوب، فانتهزت فرصة غياب الخليفة عن القصر، وخدرت الصبية بالبنج ثم وضعتها في صندوق وأقفلت عليها، وأمرت عبيدها أن يدفنوا الصندوق في خرابة مهجورة [١] وهذا الفعل، لم تسلم النساء منه منذ أيام سارة وهاجر زوجي إبراهيم عليه السلام [٢] ولا حتى زوجات الرسول (ص) وما فعلة عائشة وسودة رضي الله عنهما وهما زوجا بيت النبوة مع حفصة بنت عمر رضي الله عنها بسر[٣]، أمّا عن تناول الكتاب لشخصيات تاريخية معروفة، فهو كما أسلفنا من مبدأ الإيهام بالواقع، وأن ما يحدث واقعي لا محالة، مع علمنا التام أن الحكايا لم تتزامن وتاريخ الرشيد وغيره من الشخصيات التاريخية. وأمر آخر لا بد من مناقشته فيما طرحته الأدلبي من أفكار، ذلك أنها حملت الكتاب خطيئة تجهيل المرأة الشرقية عامة والعربية خاصة، وهو رأي فيه كثير من المغالاة، وتحميل للكتاب ما لا يحتمل من خطايا وآثام، كونه لا يزيد عن مجموعة قصصية، لا تحمل تلك القدسية أو الأهمية التي تجعل منه دستورا أو قانونا لمحاربة المرأة والقضاء على مشروعها العلمي والثقافي. تقول: وبعد هذا كله أأكون مغالية إذا قلت إن هذا الكتاب من أكبر العوامل التي دعت إلى تأخر المرأة في الشرق الإسلامي عامة وفي الشرق العربي خاصة، وبتأخر المرأة يتأخر المجتمع كله عن ركب الحضارة ألا تربوا هذه السيئة وحدها على حسنات الكتاب كلها[٤] وإنك لا تجد كد عناء في دحض هذه المقولة الساخطة على الكتاب، إذ لا يعقل أن نرد سقوط المجتمع ونكوصه نحو قضية ما إلى كتاب ظهر أو رواية اشتهرت، وإلا فماذا نقول عن روايات القرنين العشرين والواحد والعشرين ؟!

ويتساءل الباحث عن تقصد النقاد إهمال الصور الإيجابية لنماذج المرأة في هذه الحكايات، بل لماذا جعلوا من الصور الإيجابية صورا مشوهة في مرايا مهشمة ؟ فهذه مريم الزنارية تظهر في نظر الناقدة امرأة مشوهة لأن الإسلام قد شفع لها، وحين يضفي الكتاب على المرأة صفات البطولة الخارقة لا ينزهها أيضا عن صفات الخيانة، إنما يشفع لخيانتها في نظر الكتاب اعتناقها

---

(١) الأدلبي، **المرأة في ألف ليلة**، ص ٦٠

(٢) انظر: **الكتاب المقدس: سفر التكوين**، الإصحاح الحادي والعشرين، دار الكتاب المقدس، ١٩٩٧ ص٣٩

(٣) انظر الكاندهلوي، محمد يوسف، **حياة الصحابة**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٥، ١٩٩٩، ج٣، ص (١٧١-١٧٣)

(٤) الأدلبي، **المرأة في ألف ليلة**، ص ٦١

دين الإسلام[١] وإنني لا أرى السلبية في هذه القصة بقدر ما تعكس الجانب الإيجابي في العلة السردية، وهي اعتناق بطلة الحكاية للإسلام، إذ تظهر الحكاية إيجابية الإسلام في التعامل مع المرأة وتهذيبه إياها وشخصيتها في دورها لإثبات الإخلاص للزوج، والتضحية من أجله، فما العيب في ذلك ؟ وفي معرض حديثها عن النظرة الإسلامية لفعل المرأة تعلق فدوى مالطي على قول شهريار: إن كيدهن عظيم إذ ترى أن قول شهريار فيه تعميم واتهام مباشر لجنس النساء، ذلك أنه أدخل جنس النساء بكامله تحت لواء الكيد والدهاء الذي استخدمته زوج العزيز مع يوسف عليه السلام، وعليه فإن استخدام هذه العبارة يضم الشابة في (ألف ليلة وليلة) إلى حلف ابنة عمها المصرية ذلك الحلف الذي يشمل النساء كافة[٢]، وفي موقف آخر من صور نقدها لصورة المرأة السلبية في نظرها، قصة زوجة التاجر مع الوالي والقاضي والملك، فجاء بهذه القصة ليسخر منهم، ويصورهم أشنع صورة، وجعل المرأة بطلة الحادثة، لتفضح بذكائها الخارق فساد هؤلاء الحكام[٣]، والقصة تظهر غباء القاضي والوالي والملك أمام ذكاء المرأة ودهائها، والأمر هنا يقع تحت هدفين : الأول: في باب المسكوت عنه في هذه الحكاية، وهو إبراز فساد الحكام والولاة في ذلك العصر، بل في كل عصر، والثاني : أن الحكاية صنعت من المرأة بطلا حقيقيا داهية، قادرا على الوقوف في وجه السلطان، بسلاح فتاك من أسلحة المرأة المعروفة، وإلا ماذا تريد الكاتبة من البطلة ؟ أن تحمل السيف لتقتل به وتخرج الغلام، أم تحمل سيف الجمال الذي هو من طبيعة المرأة، ومن ميزاتها وعناوين أنوثتها، لتقتل به وتدافع عن كينونتها وبقائها وإثبات ذاتها.

وأخيرا ونحن نختم هذا الجزء من البحث لا بد من القول إن ضعف المرأة ليس دليل إدانة لها بقدر ما هو رمز من رموز أنوثتها وفطرتها المعهودة، وإلا ماذا تريد الباحثة من المرأة ؟ أن تخالف فطرة الله التي فطرت عليها، ألم تأخذ بقول رسول الله (ص) استوصوا في النساء خيرا فإنهن عندكم عوان[٤] وما تدعيه الباحثة في الضعف مناقض لما يتبعه من تصرفات، تظهر مدى الجرأة عند المرأة من ناحية، وتربية المجتمع الذكوري الذي تشرب العقيدة الإسلامية من جهة أخرى، ناهيك عن القناعة الاجتماعية بالحكايات كحكايات خرافية قصصية، لا يمكن أن تؤثر به

(١) الأدلبي، **المرأة في ألف ليلة**، ص ٦٠ .

(٢) نوخلاتر ، فدوى مالطي، **جسد المرأة - كلمة المرأة**، ص ١٥٩.

(٣) **المصدر السابق**: ص ٦٣.

(٤) النووي، أبو زكريا محي الدين بن يحيى (ت ٦٧٦هـ/١٢٧٧م)، **نزهة المتقين في شرح رياض الصالحين**، تحقيق: مصطفى سعيد الخن وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت ط٢٦، ٢٠٠١، ص ٢٣٤.

ليسلك هذا الفعل السادي البشع، أما الانحراف، ففي كل زمان نجد من ينحرف عن العقد الاجتماعي الناظم لعلاقات البشر بعضهم مع بعضهم الآخر، ومع المحيط الخارجي الذي يعيشون فيه. أما القول بأن صورة المرأة في حكايات (ألف ليلة وليلة)، ما هي إلا رمز للإنسان الضعيف الذليل المغلوب على أمره، والذي يتراكم في أعماقه الكبت فوق الكبت أجيالا بعد أجيال حتى يصبح حقداً أسود، فإذا سنحت له الفرص راح يضرب ضربته اللئيمة النكراء كما كانت تتصرف النساء في حكايات (ألف ليلة وليلة)[١] إن ذلك يضع الرجل والمرأة في مواجهة مفتوحة قائمة على الضدية ومواجهة الند للند!

**الرؤى الإيجابية لصورة المرأة :**

إذا كانت المرأة فيما مضى نموذجاً سلبياً في نظر بعض النقاد والباحثين، فإنها تظهر فيما يلي من صفحات بصور القوة ونصاعة الدور الحضاري والثقافي، ورمزاً من رموز الإيجاب والفاعلية القادرة على المشاركة في بناء الحياة، جنبا إلى جنب مع خليلها الرجل، ويظهر ذلك من خلال إنطاق المرأة للصمت بالكلم الحكائي، وممارسة سحر اللغة عبر ذات متخيله هي المرأة التي تغالب موتها وتحول المستحيل إلى ممكن، ليحقق فعلا حكائيا يمنع القتل ويغير مجراه، من الدم يسفك إلى القوة تولد نقيضا، وتثمر حياة[٢]، ليس هذا حسب، بل إن فدوى المالطي تتبنى مثل هذا الرأي، وإن قرنته بالجسد فالجسد يمدها بالقدرة على الكلام _ أي أنها تقاوم العنف الذكوري بجسدها وكلماتها التي تفيض بأنوثتها، وعلاوة على ذلك تقوم شهرزاد بالسرد بترشيد الرغبة، ومن ثم النشاط الجنسي برمته[٣]، فالمرأة ليست سلبية بالدرجة التي صوُرت بها على صفحات الكتب والأبحاث، مما جعل من يقرأ ذلك النقد، يشعر أنه في مجتمع هدفه الأسمى الجنس والعلاقات المشبوهة بين الرجال والنساء، متناسين أن المرأة كما ظهرت في الحكايات، إنما تحارب بالأسلحة التي تمتلكها رمزيا، فالتحام الذكاء والجمال في بناء قوة أنثوية ظهرت في الجسد والعقل عند تداخلهما الوظيفي، وجمال الجسد جزء من جمال العقل، كما أن جمال العقل جزء من جمال الجسد القادر على التفكير وإثارة الآخر (الرجل) إلى حد الفتك به أحيانا[٤]، هذه هي الأسلحة الأقوى لدى

---

(١) الأدلبي، ألفت، المرأة في ألف ليلة وليلة، **الموقف الأدبي**، ص ٦١.

(٢) الكيلاني، مصطفى، المرأة الحكائية في الحسان والبنات، **مجلة فصول**، مج١٢، ع١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ ص ١٢٦.

(٣) نوغلاس، **جسد المرأة – كلمة المرأة**، ص ١٥٣ .

(٤) **المصدر السابق**، ص ١٢٧.

المرأة التي من خلالها تستطيع النفاذ إلى صدر الرجل، واختراق مكنونات ذاته التي يتحصن بها بقوة الجسد العضلية، والقدرات الذاتية المميزة له كرجل أو بوصفه رجلاً، ليكون فاعلاً في كل شيء لا منفعلاً. وإلا بماذا نفسر عدم نمو شخصية (الحمال) في حكاية الحمال والبنات، فقد ظل كما هو حمالا فقيرا، وأصر السارد على تأبيده في وضعيته برغم ما قام به، فلم يكافأ على شيء، لقد دخل الحكاية حمالا أعزب فقيرا، وخرج منها كذلك[1] فشخصية الرجل لم تتغير، ولم يستفد شيئا كما استفاد غيره من الحكاية، فهي شخصية ثانوية جامدة قامت بالفعل الذي انصب عليها أوامر وتعليمات، لم يرفض واحدة منها، لتظهر شخصيته بمظهر يدل على القوة الجسدية في ظاهر الأمر،لكنه مسلوب الإرادة، بينما ظهرت المرأة في هذه الحكاية،هي الآمرة الناهية. وبنظرة محايدة لصورة المرأة في هذه الليالي، ينكشف لنا الواقع الحقيقي للحياة الحضارية التي صورتها الليالي، وبما أن المرأة جزء من ذلك الواقع المتنوع المائج بشتى الصور الناصعة وضوحاً، فإن صور المرأة كذلك متنوعة ومتباينة، فالمرأة ليست خائنة بطبيعتها، والنساء لسن سواء. هذه هي الرؤية الألف ليلية أو الشهرزادية للمرأة، فالنساء حتى في الخطيئة لسن متشابهات[2]، ومعنى التنوع وعدم التشابه أو المساواة، دليل حيوية وحياة، فيها كل شيء، فيها من النساء من وقعت تحت تأثيرات وضغوطات اجتماعية معينة أدت إلى انحرافها عن العرف الديني والاجتماعي الناظم للمجتمع، ومنها من وقعت تحت تأثيرات وأمراض نفسية أدت بها إلى الخروج عن مألوف الأشياء، وكانت بحاجة لمن يعالج هذه الأمراض ويقتلها في داخلها، وهكذا، على العكس من ذلك، فهناك الكثير من النماذج النسوية السوية، التي تعد قدوة للمرأة في كل زمان. والحكايات في مجملها ذات أهداف سامية، وإن ظهرت المرأة ببعض الصور البشعة، ألا ترى أن الحكايات التي تشبه ما حدث لشهريار وأخيه، تدعو (شهريار) ضمنيا إلى العفو والصفح عند المقدرة ؟ ذلك أن ما يحدث في زمنه حدث في أزمان سابقة له، وسيحدث فيما يلي من أزمان، أليست الحكايات في تسلسلها تطرح درسا تعليميا شائقا، بطريقة سردية منظمة، تضرب من خلاله الأمثال والحكم والعبر لمن اعتبر ؟ والمقصود في الخطاب الحكائي المجتمع الشهرياري الخاص، الذي لا يرى إلا نفسه وأنانيته، وليس

---

(١) أروى، محمد، **الراعي والحملان**، قراءة في الحمال والبنات ، مجلة فصول ، مج١٣، ع١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٥٦.

(٢) النجار، محمد رجب، **قصص الحب في الليالي**، ص ٢٥٦.

المجتمع الذكوري العام الذي تعامل في كثير من الحكايا بالسجية والطبيعة الذكورية الحقة، ألا تلحظ تلك الخطابات الواعية الموجهة للرجل(شهريار) تحثه على تخفيف الوطأة والضغط على الكيان النسوي والثقة بهن، لأن المرأة إذا أرادت شيئا من هذا القبيل فلن يمنعها مانع، إن المرأة إذا كان لها غرض في شيء ما يغلبها أحد[1]، ومعنى هذا أن الشدة والضغط والحبس والإجبار، لن تمنع المرأة من ارتكاب الفاحشة إذا أرادت ذلك، وإن ما ذهب إليه جيروم وكلينتون من أن شهرزاد هي المعالج النفسي للجنون الذي أصاب شهريار بعد حادثة الخيانة، فبدأت بقبول مرض الملك الذهاني ووضعت نفسها في قبضته[2] وهو التشبيه الصحيح لحالة الملك والراوية شهرزاد.

إن أي تغير اجتماعي لا بد له من أسس يقوم عليها، ومرجعية قانونية يستند إليها سواء أكانت قانونية رسمية، أم شعبية، وتغير الواقع بالنسبة للمرأة لا يكون باتهام الرجل وإلصاق التقصير به، وهذا ما دفع البعض حتى النساء إلى اعتبار أن تغيير الموقف الاجتماعي هو الشرط الأساسي لأي تغير اجتماعي أو سياسي، ولم يعتبر الرجال خصوصا، بل صوروا على أنهم ضحايا صور مغلوطة جدا، ومفاهيم خاطئة عن النساء[3]، وبهذا الطرح ربما نصل إلى الحالة التوفيقية التي سيفهم من خلالها كل طرف احتياجات وأفكار الطرف الآخر ورؤاه.

من الأمور التي طبعت نقد المرحلة بالسخط على الليالي؛ اتهام العصور الوسيطة في الشرق العربي بالانحطاط والدونية من ناحية المرأة، مما حدى بالحرائر من النساء إلى تقليد الجواري حتى تحظى بحب الرجل، تقول الأدلبي: وهذه الظاهرة – وتعني تقليد الحرائر للجواري – تبرز واضحة في التاريخ الاجتماعي للقرون الوسيطة في شرقنا العربي، وحين نقول ظاهرة، نعني الأكثرية الغالبة، وهذا لا يمنع أيضا من وجود بعض الحرائر أو الجواري اللواتي ساعدتهن ظروف خاصة لأن يعشن حياة كريمة عزيزة، تجعلهن في غنىً عن التردي في مثل هذه الصغائر[4]، والواضح أنه قد غاب عن الكاتبة أن الشهرة تكون لما هو غريب وغير مألوف، فالمألوف ليس بحاجة إلى تأكيد أو برهان لإثباته، كما أنه ليس من المعقول أن الغالب من النساء الحرائر يقلدن الجواري في تصرفاتهن، والواضح أن في الكلام شططاً كبيراً، وربما نقول سوء تقدير، إنما تبنى الحكايات في مثل هذا الصنف من القص على ما هو عجائبي غرائبي، فما يحدث نادرا أو أحيانا هو المشهور، وليس ما يحدث غالبا، فهل كان العصر العباسي كله عصر ترف ومجون وتخلف ورقص وزمر،

(١) **ألف ليلة وليلة**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٨٩، المجلد الرابع، ص ٢٦٠.

(٢) جيروم وكلينتون، الجنون والعلاج في ألف ليلة وليلة، **مجلة فصول**، مج ١٢، ع٤، ١٩٩٤، ص ١١١.

(٣) شعبان، بثينة، **مئة عام من الرواية النسائية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط١ ١٩٩٩، ٦٩.

(٤) الأدلبي، ألفت، **ألف ليلة وليلة جنى على المرأة أسوأ جناية**، ص٤٧ .

وهل كل رجال العصر كانوا على هذا المستوى من الخسة وسوء الطباع والأخلاق، حتى يحكم على العصر بالغالب ؟ وإذا كان العصر كذلك، فماذا نقول إذن في حق هارون الرشيد الذي كان يصلي في خلافته في كل يوم مائة ركعة إلى أن مات، لا يتركها إلا لعلة، ويتصدق من صلب ماله كل يوم بألف درهم(١)؟ إن من غير المعقول أن يكون العصر بهذا الانحطاط الأخلاقي وتبقى الدولة في أوج قوتها وعظمتها المعروفة عنها.

وبعد، لا بد من استعراض مجموعة من النماذج الدالة على إيجابية صورة المرأة، رداً على من نظر إليها تلك النظرة السلبية الساخطة، وجعل من الليالي جانياً حقيقياً على المرأة، استمرت جنايته لعدة قرون، فأول نموذج يمكن الاستشهاد به هو الحكاية الإطار، التي شكلت فيما بعد بؤرة السرد وملتقى أفعال الشخصيات داخل مسرودات الليالي بشكل عام، فشهرزاد التي ضحت بنفسها من أجل بنات جنسها نموذجا فريدا للمرأة القوية الفاعلة، فمنذ أن أقدمت على هذا الفعل، كانت قد خططت تخطيطا دقيقا مسبقا لما ستفعله، قالت لأختها "إذا توجهت عند الملك أرسل أطلبك، فإذا جئت إلي قولي : يا أختي، حدثيني حديثا وكلاما نقطع به الليل والسهر، وأنا أحدثك حديثا يكون فيه إن شاء الله تعالى الخلاص(٢)، فما الحديث الذي ستحدثه تلك الفتاة لأختها، فيكون فيه الخلاص من بطش هذا المتجبر ؟ إلا إذا كان حديثا يجذب مسامع الملك الذي تتملكه شهوة القتل، حديثا فيه من البشاعة والتعسف ما يشفي غليل الملك من ناحية، ويضع العبر والحكم والأمثال أمامه من ناحية أخرى، لقد امتلكت شهرزاد بعد ذلك كل شيء في الليالي، تدير الحديث وتوجه دفة الخطاب المقصود كما تشاء، وتنهي الحديث في الوقت المناسب، لتبقي شيئا من التواصل التام بين حديثها ومسرودانها، مع آمال الملك وشوقه لنهاية الحكي، وبقيت تمارس هواياتها وتلعب دورها الروائي بإتقان طوال (ألف ليلة وليلة)، دون أن تقع في أخطاء فنية تنتهي بها مسروداتها، فيقع المحذور، والمتابع لقصة شهرزاد وشهريار التي تمثل الإطار الحكائي يرى "أن الروابط بينها وبين القصص التي تليها ليست روابط قصصية وسطحية، بل روابط مضمونية ونفسية، فالمضامين التي تظهر فيها تعود لتظهر في سائر الليالي (٣). ومن هنا فقد بدت لنا شهرزاد في الحكايا رمز التضحية والتفاني في سبيل الآخرين، كما أنها تبدو رمز العاطفة والتسامح والغفران، وما أبشع الحياة وأقساها بدون ذلك كله، ولم تحاول أن تنتقم لبنات جنسها من الرجل العاتي شهريار، فتدس له السم مثلا وهي الداهية الأريب(٤)، وربما يكون من الغريب أن يصدر هذا الحديث عن الأدلبي، التي ترى في الكتاب أسوأ

(١) السيوطي، الحافظ جلال الدين (٩١١هـ/١٥٠٥م)، **تاريخ الخلفاء**، دار الفكر، بيروت، (د ط)، ص٢٦٤.
(٢) **ألف ليلة وليلة**، ج ١ ، ص ٩.
(٣) جيروم وكنيتون، **الجنون والعلاج في ألف ليلة وليلة**، ص ١١٣ .
(٤) الأدلبي، ألفت، **ألف ليلة وليلة، جنى على المرأة أسوأ جناية**، ص ٤٨.

جناية على المرأة، ومن هنا نفهم مدى التناقض في الطرح الذي ذهبت إليه الباحثة، إذ إن لا مناص لها من الاعتراف بأن الشخصية المحورية (الإطار) في الحكايات جميعها هي شهرزاد، إما بصفتها الشخصية، وإما بصفتها الرمزية، فهي التي امتلكت زمام القص والحكي، والسيطرة على مجلس السلطان، والتفنن في تحريك الشخصيات داخل العمل القصصي، فهي الراوي كلّي العلم* الذي يروي عن راوٍ آخر كلّي العلم أيضا ما تشاء من الحكايات التي تتناسب والهدف الذي تصبو إليه، لكن شخصية شهرزاد الأنثى المعطاء، والوجه المشرق في الحياة، ستظل الرمز الخالد للمرأة أبد الدهر[١]. إن هذا الاعتراف من الكاتبة الساخطة على الكتاب، ينسف ما جاءت به من آراء حول جناية الكتاب على المرأة.

لقد رأى عدد من الباحثين أن شهرزاد بطلة الليالي ما هي إلا قناع يخفي وراءه الوجه الحقيقي القديم، الذي هو النموذج الأصلي لكل امرأة تتحدى المصاعب وتقتحم المخاطر في سبيل إقرار الأمان واستعادة الحق ونشدان الوئام العائلي[٢]، نعم لقد كانت شهرزاد رمزاً من رموز التضحية والفداء والإيثار إذ قدمت نفسها قربانا قابلا للقتل في أي لحظة من لحظات (الألف ليلة وليلة)، بل لقد ظهرت أفضل نموذج للمرأة الحكيمة راجحة العقل، تفيض فطنة وذكاء، وضعت صوب عينيها هدف الخلاص للجنس البشري عامةً، ولجنس النساء خاصةً، فأصبح دورها في الإطار الحكائي النموذج القادر على ترويض الوحشية من خلال الحب والولاء والذكاء، فمسؤولية المرأة، هي تحويل الطاغية إلى حاكم عادل، وليس تحقيق ذاتها وإنسانيتها[٣].

ولم تكن شهرزاد هي النموذج الوحيد الذي مثّل صورة الإيجاب والقوة للمرأة في حكايات (ألف ليلة وليلة)، بل إننا نجد كثيراً من النماذج الإيجابية التي شكلت عالما متوازنا مع عالم السلب داخل الحكايا، مما أضفى على بعض الحكايا واقعية مفترضة، خارج إطار الحكايا الخرافية العجائبية التي تعتمد على عالم السحر والجن والميتافيزيقيا الأسطورية. ومن هذه النماذج الواضحة حكاية تودد الجارية التي أنقذت مولاها من الإفلاس، بفضل ذكائها وفطنتها وثمرات علمها، وتودد الجارية،

---

* وهو الذي يقدم العمل الروائي برمته دون أن يشارك في الفعل، أو يكون جزءاً من الأحداث، وهو غير مرئي، ولا يمتلك حضوراً فيزيائياً، إلى حد يستحيل معه تكوين صورة مادية له، وهو يعرف ما يعرفه المؤلف، ولديه قدرات كاملة على التحليل والاستنتاج)نقلا عن محمد الشوابكة: السرد المؤطر في رواية النهايات لعبدالرحمن منيف،مطبعة الروزنا، عمان، ٢٠٠٦، ص ١٢١.

(١) الأدلبي، ألفت، **كتاب ألف ليلة وليلة جنى على المرأة أسوأ جناية**، ص ٤٨.

(٢) طلب، حسن، إيزيس خلف قناع شهرزاد ، **مجلة فصول**، مج١٣، ع ١، ١٩٩٤. ص ٢٢٣.

(٣) غزول، فريال جبوري، جولة في نقد ألف ليلة وليلة الجديد، **مجلة فصول**، مج١٣،ع ١، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٤ص ٣٠٠.

أظهرها بمظهر المرأة الأسطورية الخارقة القادرة الحاذقة في كل علم وفن، غلبت العلماء والفقهاء والفلاسفة المهرة في الفنون والألعاب، أليس هذا النموذج نموذج تحد للشوفانية الشهريارية ؟ الذي يرى نفسه فوق الجميع، أليست تودد تقاطعا مع الحكاية الإطار التي تقوم ببطولتها شهرزاد ؟ أليست تودد الاسم الموحي بتودد شهرزاد لشهريار؟ وكأنّ الجارية تودد، الصورة الأخرى لشهرزاد، شاءت أن تواصل انتقامها من الرجال، أو هي بالأحرى شاءت أن تعلو بنفسها وشخصيتها فوق الرجال، وكان سلاحها العلم والمعرفة[١]، ومن الجوانب المهمة في حكاية هذه الجارية أنها أعادت إلى المرأة ثقتها بنفسها أمام مرآتها الحضارية التي سجلت على انعكاس صورها نماذج باهتة، أشعرتها ولو لفترة ما بالدونية أمام الرجل، إلا أن الجارية قد نجحت في التجربة، فرفع إليها جميع العلماء طيلساناتهم، كما أقر هارون الرشيد في النهاية بأن الجارية لا تقدر بمال[٢].

أما النموذج الآخر للصورة الإيجابية للمرأة في الحكايا فقصة قمر الزمان مع معشوقته التي بقيت مخلصة لعشيقها على مر الأيام، وهي بذلك مخالفة للنمط السلبي من نساء الليالي، وإذا كانت هذه المرأة ما رضيت أن تستبدل زوجها بعد موته بسلطان، فكيف تسوّى بمن تبدله في حال حياته بغلام مجهول الأصل والنسب، ومن ظن أن النساء سواء، فإن داء جنونه ليس له دواء[٣]. هذا الخطاب موجه من قبل امرأة من جنس النساء، تدافع عنهن بكل ما أوتيت من قوة إلى شهريار العاتي ليأخذ منه العبرة والحكمة، لأن النساء لسن على وتيرة واحدة من الأخلاق والتصرفات.

وبعد، فهذه نماذج دالة وليست حاصرة لنماذج الإيجاب في الليالي، إذ إن حصرها يطول، وذكر القليل يغني في هذا المجال.

**نظرة توفيقية :**

ما بين الشطط في السلب والإيغال في الإيجاب أمور وسطية كثيرة، نقف على حدودها في الليالي تحت سؤال التوفيق بين من جنح إلى سوء فهم الأنثى الناقدة لصورة المرأة في الليالي وبين من رأى أن الليالي إيجابية الطرح على الإطلاق. ومن الحقائق التي يراها الباحث ماثلة للعيان، أن صورة المرأة لم تكن سلبية على الإطلاق كما أنها لم تكن إيجابية في نظر الجنسين. فكان الرجال بحاجة إلى تثقيف بطبيعة النساء، وأنه يجب غربلة مواقفهم من النساء، وخلق صورة عنهن تمثل الطريقة التي يفكرون ويشعرون بها[٤]. ففهم الرجال طبائع النساء يجعلهم قادرين على فهم

(١) إبراهيم، نبيلة، حكاية الجارية تودد، قراءة حضارية، **مجلة فصول**، مج٨، ع(١-٢) ١٩٨٩ ، ص ٢١٠.

(٢) **المصدر السابق** : ص ٢٠٨.

(٣) **ألف ليلة وليلة**، الجزء الرابع ، ص ٣٤٣.

(٤) شعبان، بثينة، **مئة عام من الرواية النسائية العربية**، ص ٧٩ .

احتياجاتهن وما يغضبهن أو يرضيهن، كما أن فهم المرأة لطبيعة الرجل، وميله إلى السيطرة الذكورية المشروعة، والقوامة التي ينشدها بحكم الوضع الاجتماعي والديني، يجعلها تقترب أكثر من الرجل، وتحاول توفير هذه المزية في ذاته، ومن الملاحظ أن الحكاية الإطار التي تقوم بها الساردة شهرزاد قد أُدرجت على هذا النحو، فهي تعرض في حياد ملحوظ دون انحياز لجنس على آخر، فهي لا تنفي - مباشرة – الخطأ والخطيئة عن المرأة، ولكنها أيضا تجعل الرجل قسيما لها في الخطأ والخطيئة، فإذا ما تحقق لها هدم أوكار الشك بين الجنسين، شرعت تقيم جسور الثقة على أسس جديدة، قوامها التواد والتراحم والفهم والمعرفة[١].

ومن هنا تنشأ علاقة تكامل وتكافل، يعرف من خلالها كل من الجنسين ما له وما عليه نحو الآخر، فإذا فهم الرجل أن كل شيء يهون في حياة المرأة إلا الرجل، فهو محور صراعها وجهادها وهو مبعث سعادتها، أو مجلبة شقائها[٢]. والعبارة السابقة مجتزأة من رواية لأمينة سعيد بعنوان (الجامحة) في معرض تصويرها لغيرة المرأة ودفاعها عن زوجها، وهذا يعني أن المرأة لا تستغني عن الرجل، ذلك أنه هو محور حياتها وجهادها ومبعث سعادتها، وكذلك الأمر بالنسبة للرجل، فالمرأة هي السكن والطمأنينة والركن الذي يأوي إليه بعد يوم عمله الشاق، أما ما ظهر هنا وهناك من سلبية في صورة المرأة في الليالي، فهو أمر طبيعي لا بد منه، فلا يمكن أن نتصور أن الحياة تسير على وتيرة واحدة، بل لا بد من منغصات تطرأ هنا وهناك، كما أن قضايا المرأة في جوهرها قضايا إنسانية اجتماعية بمعنى أنها قضايا لا تنفصل عن قضايا الرجل، فهي من ثم جزء جوهري أصيل في قضية الوجود الاجتماعي للإنسان في واقع تاريخي محدد[٣]. فلماذا تلام المرأة في الليالي على أفعالها، بينما لا يلام الرجل على تلك الأفعال مع أنه مشارك فيها، ولماذا ينعكس فعل المرأة إلى سجن ذاتي وخارجي توضع فيه، بينما يكافأ الرجل على أفعاله السلبية في بعض الأحيان، إن حبس المرأة داخل حدود البيت، يفقدها أهم عناصر الوعي الاجتماعي المكتسب، وبالتالي عزل الأم عن محيطها الاجتماعي، فتحرم من التفاعل مع هذا المحيط[٤]. كما أن ترك المرأة للركض خلف شهواتها يفقدها أهم مزايا أنوثتها، وهي الخجل والعفاف، ونحن لا ننفي عن شخصيات الحكايا مثل هذه الأفعال، لكننا لا نغفل جانب الخير عند الأخريات من النساء فمرجانة جارية علي بابا الكتوم مثال للإخلاص والتفاني، لا هم لها سوى إسعاد سيدها، وهي شديدة التمسك

(١) شعبان، بثينة، **مئة عام من الرواية النسائية العربية**، ص ٧٨.

(٢) سعيد(آل) أمينة، **الجامحة**، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٢٣.

(٣) أبو زيد، نصر حامد، **دوائر الخوف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٤. ص ٨٥.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٨٤.

به، برغم فقره، بينما زبيدة زوجة قاسم لا يعنيها سوى ثروته، وفضولها هو الذي يؤدي إلى الكارثة التي تذهب بحياة زوجها[١]. إن المجتمع الإنساني لا يمكن أن يقف على ساق واحدة، كما أن تنافر الساقين وتشاكسهما في إطار سيطرة كل منهما على الأخر، يفقد كلا الطرفين سعادة الحياة والأهداف الإنسانية السامية التي خلقا من أجلها، فيذهب كل منهما ضد فطرته التي تحتم عليه التقارب لا التباعد، فيصبح الفعل الإنساني بينهما شبيهاً بالفعل الحيواني الذي يعتمد على تلبية الشهوات والرغبات الجسدية، وقد ظهرت هذه النماذج في الحكايا بشكل لافت لا لتأصيلها وإنما لإدانتها وبيان زيفها، ومن هنا كانت المرأة تقدم جميع صور علاقتها بالرجل، تلك العلاقة التي ستظل المفتاح الرئيسي للحياة الإنسانية، وذلك لأن المرأة ضرورة حتى لمن لا يتعشقها[٢]. وأخيرا نقول إن (ألف ليلة وليلة) قد قدمت المرأة العاشقة، إلى جانب المرأة العالمة والمرأة المحاربة والمرأة الملكة والمرأة الجارية بصور مختلفة، وبهدف محدد من قبل القاصة التي أرادت أن تسقط عن شهريار جبروت الملك، وأن تلقنه كيف يحكم بدلا من كيف يقمع، وكان لابد له من خلع قناع ذاته العابثة والتهيؤ للدخول في الطور المجتمعي[٣]. هذه نظرة توفيقية ليس فيها شطط أو مغالاة للصورة التي ظهرت عليها المرأة في الليالي، وللعلاقة المؤمل أن تكون بين الجنسين في البناء الحكائي الروائي العربي، وفي الخطاب النقدي كذلك.

**المرأة في السرد العربي بين الأمس واليوم (مقاربة توفيقية):**

إنّ الهجمة التي شُنت على حكايات (ألف ليلة وليلة) هجمة غير مبررة، وإن مقايسة صورة المرأة بين الأمس واليوم، لا تترك فراغات كثيرة يُطلبُ منّا ملؤها، فهل فعلا كانت صورة المرأة بتلك الدرجة من التشظي والتشويه ؟ حتى نسم ذلك العصر بعصر قهر المرأة، أم أن اليوم لا يختلف عن الأمس وأن الرجال هم الرجال في كل عصر وزمان وأن النساء هنّ النساء مهما تبدلت الأحوال.

وإذا سلمنا جدلاً بأن الرواية أو القصة تعكس الواقع الاجتماعي أو تعبر عنه بشكل أو بآخر فإن شخصيات نجيب محفوظ مثلاً في رواياته تعكس واقع المرأة المصرية المطحونة تحت وطأة المآسي التي عاشتها الطبقة المتوسطة في مصر، فوقعت فريسة للبغاء وتجارة الدعارة[٤] هذا تصريح مباشر لا يحتمل التأويل صادر عن ناقدة من جنس ألفت الأدلبي، لا تتحدث فيه عن جناية

(١) أبو حسين، هيام، **ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي**، ص ١٧٦.

(٢) وادي، طه، **صورة المرأة في الرواية المعاصرة** ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٩٤، ص ٢٦٥

(٣) حصن، أمينة، **نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة**، ص ٤٧

(٤) العطساوي، فوزية، **المرأة في أدب نجيب محفوظ** ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٧٦.

الكتاب، وإنما عن واقع المرأة المصرية في السرد المعاصر، فإذا كان كاتب مثل نجيب محفوظ يصور واقع المرأة المصرية المعاصرة بهذا الشكل، فلمَ لا تثور عليه الأقلام وتتهمه بأنه أخّر سير حياة المرأة قرونا عدة، بل على العكس من ذلك، كانت تكالُ له المدائح العظام على جهده المخلص في طرح قضايا المرأة أمام الرأي العام للبحث والنقاش، كنوع من نقد الواقع، وفي موقع آخر نجد الناقدة تستشهد بعبارة ربما نعتبرها خطيرة، بل أشدُّ خطراً مما ظهر في الليالي من تصاوير، إن الحقيقية هي المومس، لأنها ألقت بقناع النفاق فلم تعد في حاجة للتظاهر بالحب والحياء والإخلاص[١]، إن نجيب محفوظ بهذا الوصف الذي جاء به على لسان إحدى شخصياته الروائية، يدعو صراحة إلى امتهان الدعارة، حيث لا أقنعة ولا ستائر ولا أعذار يمكن أن تتقنع بها المرأة لممارسة الفعل الجنسي المحرم، هذا إذا لم نعد العبارة نقدا للواقع وإدانته، فلمَ لا نعتبر صور المرأة في الحكايا نقدا للواقع في ذلك العصر وإدانة له ؟.

إن وصف الفاحشة من أجل تعريتها والإفصاح عنها وفضحها ليس أمراً مشينا، بل هو أمر في غاية الأهمية من أجل معرفة مواقع الخلل وإصلاحها، يقول ابن قتيبة في مقدمة كتابه عيون الأخبار: وإذا مر بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحش، فلا يحملنك الخشوع أو التخاشع على أن تصعر خدك وتعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المأثم في شتم الأعراض، وقول الزور، وأكل لحوم الناس بالغيب[٢]، فتصوير الفاحشة إذاً ليس الفحش نفسه، لذا فإن الليالي أو أي رواية أخرى في العصر الحديث، إذا كانت تصف واقعا معينا، فليس الهدف هو فضح أشخاص الواقع وذمه بقدر ما هو نقده من أجل تقويمه وتصحيحه.

ويرى النجار في التعامل السردي مع هذه القضايا، أنه تعامل طبيعي وإنساني ينم عن احترامها – ويقصد شهرزاد – المطلق للغرائز الطبيعية، وبذلك تحررت من كل المكبوتات الجنسية والقيود الأدبية والهواجس الاجتماعية، وتعاملت مع الحب عبر عشرات القصص والحكايات تعاملا عاديا على الرغم من كونه واحدا من بين أكثر الغرائز تعرضا للحيرة والارتباك[٣]. إن هذا الفهم لقصدية السرد من ناقد كبير، يدل على أن الهدف من الحكايا ليس إفساد المجتمع ونشر الرذيلة والتشكيك بالنساء، وإنما هو تعرية لفعل الغرائز في الإنسان، وإذا لم نقتنع بهذا الرأي، فإننا كذلك نعد روايات (إحسان عبد القدوس) جناية على المرأة المعاصرة لا تقل عن جناية (ألف ليلة وليلة) عليها، إذ كانت النساء بالنسبة له مجرد أجساد توفر المتعة للرجال، وتنجب لهم الأطفال كي يرثوا

---

(١) القسماوي، فوزية، **المرأة في أدب نجيب محفوظ**، ص ١١٤.

(٢) ابن قتيبة الدينوري، عبدالله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م)، **عيون الأخبار**، دار الكتاب العربي، بيروت، مج١، (د ط) (د ت)، ص(ل) من المقدمة.

(٣) النجار، محمد رجب، **قصص الحب في الليالي**، ص ٢٥٢.

ثرواتهم ويضمنوا الحفاظ على ملكيتهم الخاصة(١) فما الفرق بين هذا الطرح بالنسبة لروايات إحسان عبد القدوس في زمننا الحاضر وبين طرح الليالي في تراثنا السردي القديم ؟ وليست روايات إحسان عبد القدوس هي وحدها التي صورت المرأة بهذه الصور العارية، أو الأوصاف الحسية لفعل الرذيلة، فأغلب روائيّ العصر الحديث ينهجون هذا النهج باعتباره تصويرا للواقع كما هو، وأن لا عيب في ذلك، فروايات نجيب محفوظ مثلا لا تخلو من هذا الوصف – إلا ما ندر – ومن يطالع زقاق المدق والثلاثية وثرثرة فوق النيل يلحظ ذلك بجلاء، وعلى هذا النحو نرى هذا المنحى في روايات يوسف إدريس العيب والحرام والنداهة، حتى الروايات النسوية لم تخل من تصوير هذه العلاقة الجدلية في التعامل بين الجنسين، وتصوير الواقع الحسي بإيجابه وسلبه مثل رواية وداد السكاكيني (أروى بنت الخطوب) وهند سلامة في (الحجاب المهتوك) و فتحية الباتع في (مذكرات زائفة) وصبريه محمد في (جريمة رجل) وكلها روايات تصور العلاقات غير المشروعة، ووقوع المرأة ضحية تصرفات الأخرين والمجتمع.

إن الناظر إلى بعض الحكايات في (ألف ليلة وليلة)، يرى أنها لا تختلف عما يقرأ في روايات العصر أو في أحداث الصحف اليومية أو في صفحات الحوادث، كحكاية (الحشاش مع حريم الأكابر) وهي قصة امرأة متزوجة من وزير كبير، دفعته شهوته إلى خيانتها جنسيا مع خادمات المطبخ عنده، فشاهدته زوجته التي أحست أنه طعنها في كرامتها وأهدر كبرياءها... فما كان منها إلا أن أقسمت على أن تخونه – في فراش الزوجية مع أوسخ الناس وأقذرهم(٢)، وهذا ما يتكرر في واقع اليوم، ويتكرر الأمر في قصة (التفاحات الثلاث) إذ يبادر الزوج إلى قتل زوجه المريضة لمجرد أنه رأى مع عبد حبشي تفاحة من التفاحات، و كان ابنه قد أخذها من أمه فاختطفها العبد منه، فذبحها من الوريد إلى الوريد، دون أن يعطي زوجه حق الدفاع عن نفسها أو تبرير الموقف(٣)، إنه الفعل الآدمي في كل زمان ومكان، وهذا ما يدل على واقعية الحكايا وإن ظهرت في الكثير من مساردها الخرافة والجنّ والأسطورة.

## الخاتمة

أخذت النظرة إلى التراث السردي مظهرا احتفائياً في النقد الأدبي، ذلك أن هذا التراث كان في نظر أغلب النقاد العرب، اللبنة التأسيسية للبناء السردي العربي، وقد جاءت هذه النظرة نوعاً من المباهاة أو ردة الفعل الطبيعية على ادعاء الغرب عدم معرفة العرب السرد، وأن ما ورد عنهم هو

(١) شعبان، بثينة، مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص ٧١.

(٢) النجار، محمد رجب، قصص الحب في الليالي، ص ٢٥٦.

(٣) المصدر السابق: ص ٢٥٦.

محض نقل عن الأمم الأخرى.

وقد تناول النقاد التراث السردي بالإيجاب مرة وبالسلب مرة أخرى، ولكل وجهة نظره التي انطلق منها. ومن أهم الآثار التراثية السردية التي حفلت بها الدراسات والأبحاث حكايات ((ألف ليلة وليلة)).

وقد وجدنا من خلال هذا البحث، أن بعض الباحثين قد أخذ من هذه الحكايات موقفا سلبيا، يتمثل في تلك المشاهد والصور السلبية التي تبثها الحكايات بحق المرأة، مما دفع البعض إلى القول إن هذه الحكايات قد جنت على المرأة أسوأ جناية، فقمنا بتحليل وجهة نظر هؤلاء الباحثين والتعليق عليها ومحاولة تجلية الصورة التي يجب أن تؤخذ عليها هذه المشاهد والصور بالإيجاب لا بالسلب.

وبالمقابل فإن هناك من رأى هذه الحكايا رموزا أو لافتات إيجابية على طريق تطوير السرد العربي من جانبين : الأول : أنها أكثر أنماط السرد العربي الذي وصل إلينا ، يحمل في طياته البناء الحكائي للرواية والقصة، وإن لم يكن بالشكل المأمول، والثاني : أنها صورت الحياة الثقافية والحضارية للأمة في تلك العصور من تاريخ الأمة، من خلال عرض المسكوت عنه تاريخيا في إطار الحكايا.

وحتى لا أقع في الإسراف بالنقد لآراء هؤلاء النقاد، قمت بوضع نظرة توفيقية بين الرأيين، ثم بعرض صورة المرأة في السرد العربي بين الأمس واليوم، طارحا السؤال التوفيقي : ما الفرق في صورة المرأة بين الأمس واليوم، وقد أجبنا بأن لافرق بين هاتين الصورتين فمن يطالع روايات الروائيين الأعلام المعاصرين، يجد فيها فضاضة أكثر وسلبية أعمق بالنظر إلى صورة المرأة، إذن فلماذا الهجمة على حكايات (ألف ليلة وليلة) بهذا الشكل السافر ؟ وقد توصلنا إلى أن الأسباب في مجملها، تعود إلى أسباب نفسية ذاتية تشعر بها الناقدات العربيات نحو هذه الحكايا نتيجة للتنشئة الاجتماعية التي عاشتها تلك الناقدات، والتي تشعرهن بالدينونة والاضطهاد أمام الرجل، مما دفعهن إلى هذه السادية في الطرح نحو الرجل (الشهرياري)، فكان أن جاءت هذه الصور النقدية بهذا الشكل. والتي عملنا ما استطعنا على تجليتها وبيان أهدافها، وما كان يجب أن تكون عليه.

والله ولي التوفيق

# إحسان عباس ... منهج ورؤية في دراسة شعر عبدالوهاب البياتي حتى عام ١٩٦٨م

د. حسن محمد عليان*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٢/١٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٧/٢


## ملخص

يهدف هذا البحث إلى كشف منهج إحسان عباس ورؤيته النقدية التي اعتمدها في دراسته لدواوين عبد الوهاب البياتي الشعرية وهي: "أباريق مهشمة" الذي صدر عام ١٩٥٧ و"سفر الفقر والثورة" الذي صدر عام ١٩٦٦ و"الذي يأتي ولا يأتي" الذي صدر عام ١٩٦٨. وذلك في ضوء ثقافة إحسان عباس الواسعة والعميقة. وقد كشفت هذه الثقافة مخزونه الثقافي والفكري في كثير من الحقول، الذي ترك بصماته واضحة الأثر لدى الدارسين والنقاد لشعر عبد الوهاب البياتي.

وقد جاء البحث في مدخل وأربعة فصول هي:

أولاً: المؤثرات الخارجية ومرحلة التحول والتأصيل.

- المؤثرات الخارجية.
- مرحلة التحول والتأصيل.

ثانياً: الثنائيات الفلسفية وإشكالية الرؤية الفلسفية.

- ثنائية الجبر والاختيار.
- ثنائية الاضطرار والاضطراب.

ثالثاً: الاتجاهات الفنية في شعر البياتي.

رابعاً: الالتزام والأقنعة.

- مدخل.
- القناع وديوان "سفر الفقر والثورة".
- الرمز وديوان "الذي يأتي ولا يأتي".

الخاتمة.



## Abstract

**revealing Ihsan Abbas's vision and critical approach he adopted in his study of the poetic works of Abdul-Wahab Al-Bayyati**

**Dr. Hasan Mohammad Alayan**

This research aims at revealing Ihsan Abbas's vision and critical approach he adopted in his study of the poetic works of Abdul-Wahab Al-Bayyati, until 1968, in the light of Ihsan Abbas's cultural and intellectual storage in quite few domains, Abbas has left his evident impact on the work of other scholars and critics of the poetry of Abdul-Wahhab al-Bayyati.

The research is divided into an introduction and four chapters, the latter being:

**First**: External Influences and the Stage of Transformation and Substantiation.


* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فيلادلفيا.

- External Influences.
- The Stage of Transformation and Substantiation.

**Second**: Philosophical Dualities and the Problem of philosophical Vision.

- Duality of Determinism and Choice.
- Duality of Coercion and Turmoil.

**Third**: Aesthetic Trends in al-Bayyati's Poetry.

**Fourth**: Engagement and Personas.

- Introduction.
- Persona and the Collection "Scripture of Poverty and Revolution."
- Symbol and the Collection "He Who Comes and Comes Net."

**Conclusion**.

**مدخل:**

تناولت هذه الدراسة منهج إحسان عباس ورؤيته النقدية لثلاثة دواوين هي: "أباريق مهشمة" الذي صدر عام ١٩٥٧ و"سفر الفقر والثورة" الذي صدر عام ١٩٦٦ و"الذي يأتي ولا يأتي" الذي صدر عام ١٩٦٨، وذلك لما تمثله هذه الدواوين في نظر الدكتور إحسان عباس من قفزة نوعية في شعر عبدالوهاب البياتي في الرؤية والاتجاه والتقنية.

لقد تعددت الاتجاهات النقدية الحديثة؛ لأن النقد الحديث لم يعد يقف عند ميدان من ميادين المعرفة الحديثة كعلم الاجتماع، وعلم النفس التحليلي والجشطالت، وعلم الاقتصاد والأنثروبولوجيا الحضارية وغير ذلك، لذا أصبح الناقد انتقائياً يختار غير واحد من هذه العلوم، وربما لا يلتزم الناقد بطريقة واحدة مثل بلاكمور أو كنت بيرك، بل يستغلّ ضروباً وأفانين متعددة من النقد وفق ما يعالجه من آثار. وليس من السهولة بمكان حصر الاتجاهات النقدية المعاصرة، لكن للرغبة في التسهيل والتبسيط يمكن إدراج هذه الاتجاهات تحت الأقسام الثلاثة التالية(١):

أولاً: دراسة حياة الفنان لتنعكس على فنه، ويهتم أصحاب هذا الاتجاه بدراسة مناحي الفنان النفسية على مذهب فرويد أو أدلر أو يونج أو غيرهم من النفسيين التحليليين، لكشف دورها في عملية البناء الفني.

ثانياً: دراسة الأثر الفني لينعكس على الفنان، وفيه يدرس الناقد الصور في فن الشاعر/ الأديب، كما فعلت كارولاين سبيرجن في دراسة الصور عند شكسبير، وقد يتجاوز هذا الاتجاه دلالات الصور الظاهرية، فيدرس النماذج الكبرى المتصلة بالأمور الشعائرية والأحوال البدائية. وذلك هو المنهج الذي اتبعته الآنسة بودكين، مستعينة بالاستنظار الذاتي، وبآراء العالم النفساني يونج في أمور النماذج العليا؛ كنموذج الولادة الجديدة وغيره. وقد يكتفي بالكشف عن الصلة بين الأثر الفني والأمور الشعائرية والطقوس البدائية، ويصل بينه وبين الأسطورة، أو ربما يتجاوز

(١) ابراهيم السعافين، **إحسان عباس ناقد بلا ضفاف**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢، ص ٢٦٩-٢٧٠.

ذلك إلى أن يرى في كل عمل فني رمزاً للخوف من الزنا بالمحرمات، ويدرسه على هذا الأساس، وهكذا.

ثالثاً: دراسة الأثر الفني بمدارسه المتعددة؛ الشكلانية والبنيوية والسيميائية والتفكيكية وغيرها من مدارس نقدية.

إن دراسة إحسان عباس لشعر البياتي، وفق رؤية الدكتور إبراهيم السعافين، تبدو من الدراسات الأولى التي تتجه نحو الدراسات المقارنة، في ديوانه "أباريق مهشمة"، "ليس بالمعنى الذي اتجهته المدرسة الفرنسية الكلاسيكية، لكن بالمفهوم الحديث للمدرسة الفرنسية، إلى جانب اتجاه المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، التي تنحو نحو الاعتناء بالنص، والاهتمام بالعناصر الفنية"(١).

إن دراسات إحسان عباس النقدية لم تكن على نسق واحد، أو مثال، بل تعددت رؤيته النقدية في إطار الانفتاح المعرفي وتعدد ثقافته، لذا كان يجرب – على قاعدة ثقافته الغزيرة، وتجربته الفنية، وأفقه الواسع الممتد – في كل مرة يتصدى فيها "لقراءة ظاهرة أو دراسة نقدية لمبدع، أو تاريخ لحركة نقدية متراخية، أو رؤية حركة إبداعية، أو تيار أدبي معين، منهجاً جديداً يستقيه من طبيعة الظاهرة، أو المبدع، أو الحركة النقدية، أو التيار الأدبي المعين، لا فرضاً لإطار جاهز أو منهج خارجي مجتلب"(٢).

لقد جاءت دراسة إحسان عباس لشعر البياتي عبر محطات أو فصول تمثلت فيما يلي:

## أولاً: المؤثرات الخارجية ومرحلة التحول والتأصيل

### ١. المؤثرات الخارجية:

أراد إحسان عباس من دراسته ديوان "أباريق مهشمة" إنصاف الشعر الحديث، وليس إنصاف البياتي، أو الوقوف إلى جانبه، في اعتماد لغة الشعر الحديث في ديوانه؛ ويؤكد ذلك قوله: "فقد كتبت هذه الصفحات دون أن تكون لي علاقة بالشخص الذي أدرسه، وهذا نفسه أقصى عني شبح التحيز نحو البياتي، أو ضده، وأراحني من أن أحرق الحقيقة قرباناً في سبيل العلاقة الطيبة، ومن أن أبادي الضحية بالسكين، وأهزّ كيانها بإعداد المقصلة. ومع ذلك فأنا أشكو بيني وبين نفسي عدم قيام هذه الصلة الشخصية، لأنها كانت حقيقة أن تجعل دراستي أعمق، وأحكامي أقرب إلى

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، خطرات في النقد والأدب، جمع وتقديم وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٠، ص ٨١. انظر: إبراهيم السعافين، **إحسان عباس ناقد بلا ضفاف**، ص ١٦٠.

(٢) إبراهيم السعافين، **إحسان عباس ناقد بلا ضفاف**، ص ٨. محمد شكروب وآخرون، **إحسان عباس ناقداً، محققاً، مؤرخاً**، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، ١٩٩٨، ص ١١٠. انظر: خليل الشيخ وآخرون، **إحسان عباس ناقداً، محققاً مؤرخاً**، ص ١٣٠-١٣١.

الصواب"[١].

لقد انصبّ اهتمام إحسان عباس على العناصر الفنية في الديوان مما أكسب الدراسة الجدّة، ومنحها العمق في آن معاً، فقدم للدارسين والنقاد "أسلحة نقدية يتوسل بها لفهم هذه الحركة الجديدة، التي يشكو القارئ أمامها من غير قليل من الغموض"[٢]، بيّن بها أن سير البياتي في اتجاه الشعر الحديث ليس استيحاء للمؤثرات الخارجية، إنما يغلب أن يكون استجابة لدواع نامية في الحياة العربية الحاضرة، وثورة على القصيدة العصماء فهي "ثورة لها دوافعها، وإن استشهدت بما حدث في الغرب من ثورة على الشكل الشعري"[٣]، والبياتي لذلك في رأيه يغدو كغيره من الشعراء العراقيين المجددين مثل نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب وغيرهم، في إطار الشكل، فقد رموا بالشكل الجديد "لا إلى طرافة الشكل وحده، فهذه تجعل عمر الشعر قصيراً، وإنما هم يلبون دعوة الحياة المتجددة وحركتها ومداخلها النفسية الدقيقة، ومشكلاتها الاجتماعية، ويغيّرون النغمات القديمة؛ ليصبح الشعر كفؤاً بالتعبير عن متطلبات الحياة الجديدة"[٤]، وهذا يلقي الضوء على بعض مشكّلات شاعرية البياتي، فهو من جيل الأربعينات وبداية الخمسينات، الذي يصفه البياتي بالجيل الذي بلور حلم الشعوب العربية، وطالب بالاستقلال والتحرر السياسي، وبالهوية الوطنية والقومية، ولأجل ذلك ركب موجة الأحزاب، والاتجاهات الفكرية والسياسية والاجتماعية المتعددة والمتباينة والمتناقضة في برامجها، وخططها وأهدافها، دون أن تحقق الأهداف المرجوة من شعارات هذه الأحزاب، والاتجاهات[٥].

لقد عانى هذا الجيل بمواقفه الليبرالية، والأجيال التي تليه، وهو يكتوي بنيران الفوضى الفكرية السائدة في الساحة العربية، كما يقول عبدالوهاب البياتي: "من المفارقة الزاعقة بين روعة الحلم وهزال الأنظمة، التي تدعي أنها التجسيد الحقيقي له، بعضهم – أبناء هذا الجيل – انغمس في لذاذات الحياة، وترك خلف ظهره الحلم والخديعة ... بعضهم الآخر ذهب إلى أبعد من تلك فنزع جذوره من عالم الواقع، ولم يجد أمامه سوى المغيبات كالدروشة والصوفية، أو الحسية – كالجنس

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص٩٧. انظر: فيصل دراج وآخرون، **إحسان عباس ناقداً، محققاً، مؤرخاً**، ص ١١٢-١١٣

(٢) إبراهيم السعافين، **إحسان عباس ناقد بلا ضفاف**، ص ١٦٠-١٦١. انظر: فيصل دراج وآخرون، **إحسان عباس ناقداً، محققاً، مؤرخاً**، ص ١١٢-١١٣.

(٣) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ٨٣. انظر: إحسان سركيس وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٥٨، ص ١٠٢.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٨٣.

(٥) انظر: **حديث البياتي لمجلة شعر**، العدد ٤ – آب، بغداد، ١٩٦٩.

أو المخدرات أو المشروبات الكحولية – يرتع في فيافيها، بعيداً عن المنغصات. بعضهم الآخر وجد متورطاً في لعبة السلطة فلم يستطع عنها ارتداداً؛ لأنه يعرف أن كلّ محاولة للتخلص تزيده اشتباكاً بخيوط الشرك المعقدة، ويمتاهاته المحيّرة. أما بعضهم الآخر فهو الذي ظلّ محتفظاً بروعة الحلم في أغواره، قادراً على مراقبة ما يدور تحت عينيه من وقائع وأحداث، تدّعي بإلحاح فقط أنها تجسد الحلم، وهي ليست غير تشويه متعمد له. هذا البعض الآخر بقي كالضمير اليقظان من هذا الجيل، وكالواحة النادرة وسط هجير هذا العالم الملعون بالنسبة للأجيال الجديدة ..." [١].

إن رؤية إحسان عباس النقدية فتحت الباب أمام الدارسين والنقاد، وهم يستلهمون هذه الرؤية الجديدة؛ لتناول قضية التأثر بحركة الشعر الحديث في أوروبا، وتناول مشكلات شعر البياتي المتعددة، الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية والفنية، كما فتحت سهام النقد على اتجاه الشعر العربي الكلاسيكي من قبل أنصار الشعر الحديث[٢]. فقد ذهب بعض النقاد إلى حدّ التعريض بالشعر العربي الكلاسيكي؛ بإسقاط رؤية بعض النقاد الفرنسيين الغربيين لحركة الشعر الكلاسيكي الأوروبي على حركة الشعر العربي الكلاسيكي، مثل نهاد التكرلي، الذي اعتمد رؤية رولان بارت في كتابه "درجة الصفر في الكتابة"، وبخاصة التفريق بين الشعر الكلاسيكي والشعر الحديث، فالشعر الكلاسيكي وفق رأيه عوّد الشعراء الكلاسيكيين أن يفهموا الشعر عقلياً قبل أن يحسّوه عاطفياً خلاف البياتي، وأن يجتازوه بحثاً عن المعاني الكامنة خلفه، أو بعيداً عنه، أي بدلالاته وأبعاده دون أن يتأملوه كشيء في ذاته[٣].

كما يرى التكرلي أننا ورثنا شعراً كلاسيكياً متسماً بنزعة عقلية تحاول أن تفهمنا العالم الشعوري عقلياً، مؤكداً على أن هذه النزعة العقلية "تحيل عواطف الشاعر وأهواءه إلى معانٍ

---

(١) عزيز السيد جاسم، **الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص ٦. انظر: **مجلة شعر**، العدد ٦٩، ٤ آب ١٩٦٩. وفيق رؤوف، **شجرة الرماد، المواجد في شعر البياتي**، دار الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص ٤٣، ١٩٣. صبري حافظ، **الرحيل إلى مدن الحلم**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣، ص ٤٧.

(٢) وفيق رؤوف، **شجرة الرماد، المواجد في شعر البياتي**، ص ٤١-٤٤. انظر: عبد الرحمن خميس، وآخرون، عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث، ص ٩٥-٩٧. ميشال سليمان، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٨٥. جيلي عبد الرحمن، وآخرون، **عبد الوهاب رائد الشعر الحديث**، ص ٦٥-٧٠. مجاهد عبد المنعم مجاهد وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٤٩-٥٨. علي سعد، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٢٩-٣٩. أحمد سويد، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٢٠-٢٥. نهاد التكرلي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٥-١٨. علي الراعي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٤١-٤٧. خالص عزمي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٧٢-٨١.

(٣) نهاد التكرلي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٦.

منطقية، تكون الغرض الأساسي من نظم الشعر ... وبعبارة أخرى إن الشعر الكلاسيكي كان يستعير لنفسه وظيفة النثر، وهو يمارس هذه الوظيفة بأن يستخدم الكلمات، وهذه هي وظيفة النثر الطبيعية. فالشعر الكلاسيكي لا يختلف عن النثر إلاّ في أن الكلمات والجمل فيه منظومة وفق أوزان معينة، وتنتهي بقواف محصورة، وتكون حماسية في الغالب .. لقد آن للشاعر أن يعرف الآن بأن الشعر غير النثر، وأن الوظيفة التي تقوم بها الكلمات في النثر تختلف اختلافاً جوهرياً عما تقوم به في الشعر"(١).

لقد تبنى التكرلي في موقفه النقدي رؤية رولان بارت النقدية، والتي تقول: "لم يكن الشعر الكلاسيكي ليعتبر إلاّ صياغة زخرفية للنثر، أو ثمرة الفن (حسب تعبير آخر للتقنية)، وذلك بصفته كلاماً مخالفاً للكلام العادي، أو نتاجاً لحساسية معينة. إن الشعر ليس سوى معادلة زخرفية منمقة، وبالتالي إيحائية، وهو يتضمن بقوة وبصفة جوهرية نثراً، وفي أي شكل من أشكال التعبير"(٢).

لقد أدرك البياتي أن الشكل الشعري يجب ألا يستخدم للعبث والتسلية أو الترفيه، بل يجب أن يبحث عن الأشكال الجديدة، لأنها من وجهة نظره قانون داخلي لا بُدّ منه من أجل تطوّر الفن بما يتناسب وروحه المتمردة، التي تلقي بآلامها، وآمالها، وأهوائها، ومطامحها، ورغباتها، وطموحاتها، وانفعالاتها عبر شكل شعري، يحمل همومه ومعاناته على قاعدة أن الشعر هو كيفية وجوده(٣).

وفي ظل هذه الرؤية فتح البياتي الباب على مصراعيه لرحلة التجديد في شعره لتجربته التي لا تنبع من "مقدمات تعسفية مغرقة في الذاتية، ذلك أن الشكل الفني ليس مجرد تكتيك، أو قوقعة مغلقة على نفسها، ولذلك نجد أن التعبير عن المضمون في قصيدة البياتي يتم من خلال الشكل، وفي إطاره. إن التجربة تتحول إلى عمل إبداعي"(٤).

إن اطّلاع إحسان عباس على الأدب الإنجليزي الحديث عزز ثقافته الأدبية والنقدية وذلك بفضل توجيه أستاذه دنيس جونسون – ديفز، وذلك بقراءة نتاج الحركة الشعرية الحديثة، والأعمال الروائية، والمترجمات إلى اللغة الإنجليزية. وقد صدر عنها في دراسة نتاج بعض رواد حركة الشعر العربي الحديث في إطار من علم النفس التحليلي، وفي إطار المقارنة، وبخاصة دراسة ديوان "أباريق مهشمة" للبياتي. لقد بين إحسان عباس أن البياتي لم يستمد معالم مذهبه من مدرسة التصويريين، وفق تسمية أزرا باوند، وهدفها الثورة على بعض مظاهر الإهمال والتصنّع الذي ران

(١) نهاد التكرلي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٦-٧، ٧-٨.

(٢) وفيق رؤوف، **شجرة الرماد، المواجد في شعر البياتي**، ص ٨.

(٣) نهاد التكرلي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٥.

(٤) عبد العزيز شرف، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**، دار الجيل ط١، بيروت، ١٩٩١، ص ٧٥.

على الحركة الشعرية في القرن التاسع عشر، وإخراج الحركة من الغموض والإبهام إلى الوضوح. وقدم بين يدي القراء الأصول الكبرى التي اعتمدتها هذه الجماعة أو المدرسة، بوحي من ثورتها المبهمة إلى طريقة تختارها، ومذهب تسلكه فيما "يشبه الاتفاق على الأصول الكبرى التي يريدونها للشعر وفي مقدمة تلك الأصول:

أولاً: استعمال لغة الحديث في الشعر، واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة، لا أية كلمة مقاربة في دلالتها.

ثانياً: ابتكار نغمات جديدة لتعبر عن حالات جديدة. وليس من الضروري التزام الشعر الحر دائماً، ولكن هذا النوع من الشعر قد يكون أقدر من غيره على التعبير عن شخصية الشاعر دون سائر أنواع الشعر.

ثالثاً: خلق صورة. وفي هذا يقولون: "نعم: إننا لسنا رسامين، ولكننا نرى أن الشعر يجب أن ينقل الجزئيات بدقة، ولا يتعلق بالعموميات المبهمة"[١].

وأشار إحسان عباس إلى تأثير التصويريين في إليوت ولورنس، وإلى حد ما باوند نفسه، على قاعدة الحاجة إلى ضرورة التغيير في مقاييس الشعر وتعبيراته. ويبين بيتس بعض الأصول الكبرى لهذه الحركة بقوله: "لقد كنا نريد التخلص لا من مقاييس البلاغة وحدها فحسب، بل من العبارة الشعرية أيضاً، لذلك حاولنا أن نخلع كلّ ما يتسم بالتكلف، وأن نختار أسلوباً أقرب إلى الكلام بسيطاً كأبسط أنواع النثر، كأنه صيحة تخرج من القلب"[٢]. إن البياتي لم يستمد معالم مذهبه الشعري من مدرسة التصويريين كما يبدو للناظر العجلان، فالبياتي، كما يذهب إحسان عباس، يحاول أن يجعل الشعر شيئاً مشابهاً "للحديث في ألفاظه ونغمته. وهو يرى أن الشعر الحر يكفل لموضوعه قسطاً كبيراً من الحرية والانطلاق – وإن لم يلتزمه دائماً – وهو يعدّ ذلك شغوفاً بالصورة بمعناها العام ... لا بمعناها المحدود القائم على التشبيه، والرأي الذي أراه أن هذه المشابهة لا تدل على التأثر، وإن كانت تخدعنا، لأنها تتسع أحياناً حتى تشمل التفصيلات والجزئيات"[٣].

إن رؤية البياتي الشعرية التجديدية ميزته على أبناء جيله مثل نازك الملائكة وغيرها، وقد بدا ذلك واضحاً في الرؤية المقارنة بين اتجاه نازك والبياتي نحو الشعر الحر، فقد بين إحسان عباس أن شعر نازك الملائكة تلميذة أبي ماضي، بما يحمله من روح رومانطيقية تعدّى أحياناً النثر،

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ٨١. وانظر: إحسان عباس، غربة الراعي، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦،ص ١٥٩-١٦٠. إحسان عباس، فن السيرة، دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٥٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٢.

وتحمّله صوراً من الموسيقى المصطنعة، على الرغم من أنها أجرأ المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر على شكله القديم، ولكنها "لتعمقها في القديم وتشربها روح التعبير القوي لم تستطع أن تكسب الشعر الحرّ خفة الحديث العادي. صحيح أنها جعلته قوي الشبه بالنثر إلاّ أن البياتي خطا بالشعر مرحلة أخرى حين جعله نوعاً من الحديث ..."[١].

وفي ضوء إثبات هوية البياتي الشعرية الأصيلة، بين إحسان عباس الفرق بينه وبين التصويريين على صعيد الكلمة والتشبيه في إطار الصورة الشعرية. لقد جرّد التصويريون الكلمة – اللفظة – من كل إيحاءاتها ودلالاتها، أو إشاراتها العاطفية التي تتناثر حولها في الشعر الرومنطيقي، فألفاظ الرومانسيين مفعمة بالرقة والعذوبة كاللقمة المشبعة، والرسم. أما التصويريون فإن الكلمة جافة لا تحمل دلالة أو ملمحاً من ملامح الرسم الفني، فهي جافة لا حياة فيها ولا روح. كما اقتصر التشبيه عند التصويريين على نقل الصورة الشعرية كما هي في عالم الواقع دون منحها الحياة الداخلية والرواء، أو أي نوع من أنواع الرمز والإيحاء. فقد جاءت الصورة مجرد خبر عادي مجردة من كل الموحيات والدلالات والأبعاد، ومن الغايات والأهداف خلاف البياتي، فإن الصورة لديه لم تقف عارية مجردة، بل جاءت مفعمة بماء الحياة بإيحاءاتها ودلالاتها ورموزها المتعددة، التي تشير إلى الغائية النهائية لهذه الصورة أو تلك في شعره[٢].

ويحق لنا أن نتساءل: لماذا اختلف البياتي عن التصويريين في اللفظة والصورة؟ وفيم اختلف؟.

أرجع إحسان عباس الاختلاف إلى أن البياتي نشأ يرى اللفظة جامدة في اللغة العربية، لذا تعمّد أن يردّ إليها حياتها ورواءها، بالدلالات والرموز والإشارات، بالكلمة والتشبيه والصورة. وعلى الرغم من انفصال البياتي عن التصويريين في الغاية النهائية، وفي إيحاء الصورة، وفي إيحاء التشبيه. فإنه يشترك معهم في التصوير، وبخاصة في نثر أجزاء الصورة التي ربما لم يكن هناك فرق أبداً بينهما كما يرى إحسان عباس، يقول: "فالتصوير شيء مشترك بين البياتي وشعراء المدرسة التصويرية لولا الخلاف في الغايات. أما في نثر أجزاء الصورة فربما لم يكن هناك فرق أبداً"[٣]. ولعل رؤية إحسان عباس أجزاء الصورة الشعرية لدى البياتي، وبخاصة في قصيدة سوق القرية، المستمدة من الواقع في ديوانه "أباريق مهشمة" حدت به إلى المقارنة بين هذه القصيدة (سوق القرية) وقصيدة فلتشر بعنوان (حي مكسيكي) [٤]، ليبين رؤية التقارب الشديد في الطريقة بينهما

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ٨٢-٨٣.
(٢) المصدر السابق، ص ٨٣-٨٤.
(٣) المصدر السابق، ص ٨٦.
(٤) المصدر السابق، ص ٨٧.

ففلتشر هدف إلى نقل صورة الواقع بدقة دون دلالاتها وإيحاءاتها. أما الواقعية في شعر البياتي، كما يرى إحسان عباس، فقد أدخلت في شعره أشياء لم يتعودها الناس من قبل؛ لإيمانهم بالانتقائية، وبخاصة في الموضوعات العامة التي ترضي الذوق المرهف المتأنق، الذي يتأذى من ذكر تفاصيل الأشياء المنفرة. فقد افترق البياتي عمن سبقه من الشعراء مثل حافظ إبراهيم وغيره من الشعراء الكلاسيكيين، الذين عنوا بالانتقائية في موضوعاتهم دون التعبير عن العالم الشعوري الداخلي، وهموم الفرد في ذاته، ودون استقصاء جزئيات الصورة المنفرة أو المقززة التي يأنف الذوق العام من رؤيتها أو سماعها، لذا كانت ثورة الرومانسية على هذه المدرسة الكلاسيكية في الكلمة والتشبيه والصورة. ولكن واقعية البياتي لم تأنف من رسم التفاصيل الدقيقة للصورة أو المنظر المنفر عبر لوحة الواقعية التي تعتمد التكرار، الذي يدل على التحليل، وعلى أنه من لحمة طبيعة الحديث أو المشهد، أو اللقطة أو الصورة. (١)

وفي ضوء هذه الرؤية فإن البياتي يلتقي مع التصويريين في الملامح المشتركة كما بين إحسان عباس، دون الغايات مما يجعل من البياتي في الشكل العام "شاعراً تصويرياً، وتجعل الصورة قاعدة لقصيدته، ومن هذه الزاوية التصويرية يستطيع الناقد أن ينفذ إلى شعره بالدراسة والتحليل والحكم والمقارنة"(٢).

**٢. مرحلة التحول والتأصيل:**

لم يكن البياتي وحده من تأثر بالمدرسة التصويرية، فقد بين إحسان عباس في إطار الدراسة المقارنة للصورة الشعرية لدى البياتي بغيره، تأثر إيليوت بالتصويريين وقد أراد بذلك أن يثبت أن البياتي لم يعتمد الصورة الشعرية لدى التصويريين في شعره؛ لأن له منحى آخر جعله علامة بارزة في الشعر الحديث، وإن التقى ببودلير وإيليوت في بعض مواطن الالتقاء مع التصويريين. لقد بين إحسان عباس مواطن الالتقاء والافتراق بين البياتي وإيليوت وبودلير، ففي مواطن الالتقاء بين تأثر البياتي وإيليوت دون الدلالات والأبعاد والرؤى للصورة الشعرية بالتصويريين لكن في ظاهرة التسجيل الفوتوغرافي أولاً لأجزاء الصورة المنتقاة، وتعلقهما بما يسمى بالتوافه أو الأشياء التي يستعلي عليها الناس، أو يهملونها؛ ليؤلف منها المنظر العام. وبهذه الطريقة ترتفع "الصورة العادية إلى مرتبة الشعر، وهي تنتحل قوته وسيرورته"(٣).

لقد كشفت دراسة إحسان عباس النقدية لشعر إيليوت أولاً: رؤيته النقدية النافذة، وهو يسجل،

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ٨٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٩٠.

ويدرس ويقارن ويقارب بين الأشياء المتآلفة على صعيد الشكل، والمتقابلة والمتناقضة. نتبين ذلك من دراسة شعر بودلير ورؤية إيليوت لشاعريته في إطار الصورة الدالة على الصدق الفني، وعلى صدق نقل الصورة الحقيقية، من عالم الواقع بتفاصيلها التي تأنفها النفس البشرية، وهو بهذه الرؤية يلتقي مع رؤية التصوير الفوتوغرافي لمنظر لا تألفه النفس البشرية، مثل (صورة الطفل – اللوحة العالمية –) التي تمنحنا التأمل والتفكير والتعاطف بأبعادها ودلالاتها الإنسانية والاجتماعية لجمالية هذه الصورة على الصعيد الفني خلاف واقع أصل الصورة الحقيقي الذي يجعلنا نشعر بالتقزز والغثيان لهذه الصورة. يقول إيليوت في نقده لصاحب (أزهار الشر): "ليس باستعماله صور الحياة العادية، ولا باستعماله صوراً من حياة المدينة القذرة خلق بودلير منفذاً وتعبيراً يحتذيه غيره من الناس، وإنما يرفع تلك الصور إلى المرتبة الأولى من الصدق، ناقلاً لها كما هي، جاعلاً إياها تمثل أكثر مما هي في الحقيقة"(١).

ثانياً: كشف إحسان عباس التقاء البياتي وبودلير، وبخاصة في صور العبث والجهد الضائع، التي استمدها من تجربة الحياة اليومية، ولكنهما يفترقان في فهم كل منهما للمدينة.فالبياتي، ابن القرية، لم يفهم المدينة من الداخل بعلاقاتها وملابساتها؛ لذا جاءت صوره للمدينة من الخارج كمراقب فحسب؛ ولأن صور شبكة العلاقات للقرية وروحها التي تشكل هذه العلاقات ما زالت قائمة في نفسه.

ثالثاً: التقاء البياتي وإيليوت في قدرتهما على تمكين لغة الحديث العادي في شعرهما من الدخول في نطاق النغمة الشعرية، وكذلك في الانشقاق عن المدرسة التصويرية، يقول إحسان عباس في إطار الرؤية المقارنة والمقابلة والمفارقة بينهما: "ففي هذه الظاهرة يلتقي البياتي وإيليوت لقاءً طويلاً، ثم ينشقان معاً عن التصويريين في: الإيحاء والرمز، وجعل حركة الصورة ممثلة للحركات والخلجات النفسية، وإن كان البياتي من هذه الناحية – وهذا فرق يكاد يكون ضرورياً – أقلّ إغراباً من إيليوت؛ لأنه أقل غوصاً على دخائل النفس، وأقلّ احتفالاً باصطراع التيارات الحقيقية في الأعماق، وأبعد عن استكناه الدوافع الدينية، وأقلّ تأثراً بمدرسة الرمزيين والتصويريين. فالتداعي عند البياتي لا يحمل دائماً حقائق نفسية، وغالباً يجيء عداً لمظاهر الصورة الخارجية"(٢).

إن مواطن الالتقاء والافتراق بين البياتي وإيليوت تطرح أسئلة أهمها: ما هي مواطن الالتقاء والافتراق في الرؤية الشعرية بينهما؟.

لقد أجاب إحسان عباس عن ذلك وهو يبين لنا تأثر البياتي بالمنهج العام في قصيدة إيليوت،

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ٩١.

(٢) المصدر السابق، ص ٩١.

التي ما زالت قائمة مؤثرة في بناء قصيدة البياتي، وبخاصة في البؤرة المركزية لقصيدة البياتي التي تعتمد نوعاً من التلفيق الذي "تسخر به الأساطير والاقتباسات من الرواسب المحفوظة في هيكل القصيدة حتى تصبح لبنات منسجمة مع البناء العام. فالاقتباس جزء أساسي من الشكل هنا، وليس عدواناً على أملاك الآخرين ومحصولات قرائحهم"(١). وقد أرجع ذلك إلى اعتماد الطريقة الشعرية لديهما على التداعي الذي يسوق إلى جمل جاهزة، هي بنت الموروث الشعبي، والأبيات الشعرية التي تجري مجرى المثل أو الحكمة، يراها الشاعر ضرورية للتعبير عما يريد، وهو يطرح رؤاه وأفكاره ومواقفه، مثل اعتماده على عناوين الصحف وعلى الأمثلة السائرة، كقوله: "ما حك جلدك غير ظفرك. أبداً على أشكالها تقع الطيور. لن يصلح العطار ما أفسد الدهر ... إلى المتنبي في حكمته: لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى ... إلى الحكمة الإنجيلية: دع الموتى يدفنون موتاهم..."(٢).

وعلى الرغم من هذا الالتقاء، فإن الافتراق بين الشاعرين في الرؤية ضرورة حتمية على طريق التحول والتأصيل، وبخاصة أن البياتي، يحمل طريقته الخاصة في التعبير عن قضايا العصر والفجر الجديد المرتقب الذي عاشه جيله. لقد افترق عن إليوت في الرؤية التقدمية، وفي الاتجاه التحرري لأبناء وطنه وأمته، وهو يرى تباشير الفجر الجديد تلوح في الأفق، وبخاصة بعد ثورة ٢٣ يوليو في مصر، بعاطفة يفتقدها إليوت لمعنى حركات التحرر الوطنية والإقليمية والعالمية. مما يشير إلى استقلال شخصية البياتي في فلسفتها الاجتماعية والقومية والعالمية، وفي تعبيرها عن هذه الفلسفة. ويبرز التباين بينهما في التحول نحو قضايا الأمة، ومظهره "مباينة البياتي لإليوت في محور الإيمان الديني، وهو المحور الذي يرتكز عليه إليوت في شعره. أما البياتي فإنه يهمل هذا المحور كثيراً"(٣) بمنحاه العقائدي – الماركسي – وفلسفة هذا المعتقد الاجتماعي، وموقفه من الدين.

## ثانياً: الثنائيات الفلسفية وإشكالية الرؤية الفلسفية

### ١. ثنائية الجبر والاختيار:

اعتمد إحسان عباس منهج التحليل النفسي في إطار الرومانسية، التي غلبت على ديوان البياتي "ملائكة وشياطين"، فقد بين أن الصراع في نفسية البياتي تقاسمه عاملان، يتعلق الأول بالصومعة بما ترمز إليه من دلالات، قوامها الطفولة والأم وجوانب الماضي، التي كانت في البدايات أقوى من جوانب المستقبل. ويتعلق الثاني بالتحول نحو الغد بكل أسراره ومفاجآته، وبمحاولات الانعتاق من

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار ، ص ٩٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٩٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٩٣.

ربقة الماضي، ومن إساره بالسير نحو المستقبل المأمول في طريق تحقيق إنسانيته، بالاستقلال والتحرر والبناء بعيداً عن قيود الإذلال السياسية والإنسانية والاجتماعية والاقتصادية. وقد أرجع إحسان عباس توجه البياتي نحو المستقبل لدوافع، سواء أكانت متسكبة على نفسه أو منبثقة عنها، يقول في ذلك: "فقد يكون اندفاعه نحو هذا الوعي انقياداً لغمرة الشهرة، أو نزولاً على ضغط الدعوة القوية إلى اجتماعية الأدب، وأقوى من ذلك أن يكون في نفسه ذلك الإحساس الحقيقي بحياة القافلة الإنسانية وصرعاها الكثيرين، وغدها الموعود المرتقب"(١).

وقد فرض هذا التحول، الذي وصفه إحسان عباس بالجرأة، لأنه لا يؤمن بالطفرة، سؤالاً على درجة من الأهمية، تمثل في: هل آمن البياتي بالإنسانية؟ ومتى؟.

إن رؤية إحسان عباس النقدية العميقة اكتشفت تطور المنحى الشعري لدى البياتي نحو الإنسان واعتنائه به، عندما استخدم البياتي الأسطورة في قصيدة "سارق النار"، حيث شخصية برومثيوس الأسطورية الذي سرق نار الآلهة من عربة الشمس ليسعد الإنسانية، وليولد الخصب والنماء والحياة، لذلك غضب عليه زيوس – رب الأرباب –، وأمر به فربط إلى صخرة.

لقد بين إحسان عباس أن قصيدة البياتي كشفت إعجابه بعدم قبوله إذلال برومثيوس، لذا فإن البشرية مدينة له بكثير من العلوم والصناعات، فقد علم البشر زراعة النباتات، وتألف الخيول. كما بينت قوة برومثيوس وعناده، فهو بطل الإنسانية كما صوره أسخيلوس في مسرحيته. ولم يقف إحسان عند إعجاب البياتي بشخصية برومثيوس الأسطورية، بل تعداها إلى شعراء الحركة الرومنطيقية الثائرين أمثال شللي وبلايك وسنت فكتور، إذ "صوروا برومثيوس بأنه قدم نفسه ضحية في سبيل الإنسان، ولم يلقوا بالاً إلى الإثم الذي ارتكبه بثورته على الأرباب. وعند هؤلاء تتجسم في برومثيوس كل عبقرية الإنسان، وهو في رأيهم يتقمص كل اللحظات الكبرى في تاريخ التقدم الإنساني، فهو روجر بيكون وابن رشد وغاليلو وجوردانو برونو ... وإن آلام الإنسان وانتصاره ويأسه في كفاحه ضد القوانين الحديدية، التي وضعها القدر ليرمز لها برومثيوس النبي الخالد، والصوت الذي لا يخفت أبداً"(٢).

وفي إطار استخدام البياتي الأسطورة بين إحسان عباس أن البياتي لم يستخدم الأسطورة لذاتها، بل لموقف شخصية الأسطورة من الظلم والاستعباد، وقوة طغيان الآلهة. ويبين ذلك اختيار البياتي لمعنى العذاب، دون أن يمجد هذا العذاب أو يشيد به وبغاياته النبيلة. إنه لم ينكر العذاب، فالسجون كما يراها البياتي، مليئة، والملاجئ لا تزال تتلقى كل يوم شخصية مثل برومثيوس. ويأتي الاختيار

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٠٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٠.

نتيجة رؤيته الواقع الإنساني الذي يزخر بآلام الإنسان، وأشكال عذاباته، وبالسجون والملاحقة والقتل، فالسجون والملاجئ أبوابها مفتوحة للشخصيات الرافضة لكل أشكال العنت والاضطهاد وألوان العذاب والراغبة في التحرر، وكذلك للشخصيات البروميثيوسية الثائرة على ظلم الآلهة والأرباب الجدد؛ النموذج الحي لكل أشكال الرفض والثورة على ما تواضع عليه مبرمجو الظلم والجور الإنساني. ويرى إحسان عباس أن استخدام البياتي الأسطورة إنما هو لبيان أن المشعل، الذي جاء به برومثيوس، لن ينطفئ؛ لأنه يضيء أشلاء الضحايا في الطريق الطويل. وقد بين إحسان عباس أن البياتي أدرك أن برومثيوس لم يترك أكفانه للبشرية إتماماً للتضحية الأولى التي قدمها، لكنه تركها لأنها أنفع لها وأجدى من النار والفنون والصنائع، بعد أن عرف المصير الذي ينتظر أبناء الإنسانية(١).

وفي إطار الرؤية المقارنة بين البياتي ونيتشه وألبيركامو بين إحسان عباس ثنائية الرؤية المفارقة بين نيتشه والبياتي، ففي الوقت الذي جعل نيتشه برومثيوس يبصق على بني الإنسان لضعفهم، فإن البياتي من زاوية رؤيته الاجتماعية وفلسفته الديالكتيكية، بتمثله روح الأسطورة، وخروجه عنها، ورؤيته الواقع الإنساني، يرى أن الإنسان خان بطولة برومثيوس، وربما كان موقف البياتي من تمثل الأسطورة، كما يرى إحسان عباس، أقرب إلى روح ألبيركامو. لكن هذا الاقتراب لا يعني الاتفاق في الرؤية والموقف بينهما، فكامو يرى أن الإنسان الحديث قد خان بطولة برومثيوس؛ لأنه يسعى إلى المكننة، والتصنيع، والنار، وتأمين حياته الفردية دون سعيه إلى إشباع روحه بالحرية شرط وجوده الإنساني. فالإنسان وفق هذه الرؤية خالف موقف برومثيوس ورسالته ببحثه عن تأمين حريته الجسدية، دون حريته الروحية. "وبهذا جانب رسالة برومثيوس الذي كان يؤمن بتحررهما معاً"(٢). لقد كان كامو أكثر حرصاً من البياتي على استشراف المستقبل؛ بتعلقه بخيط من الأمل لبني الإنسان في طريق البحث عن الحرية الروحية والجسدية. أما البياتي فقد عبّر عن إخفاقه، وحسرته، ويأسه من الإنسان؛ لأنه خان رسالة برومثيوس. لقد كان كامو أحرص من البياتي بالتعلق بخيط من الأمل حين قال: "إن المتشبهين بالبطل برومثيوس يتحملون الآلام من أجل الجميع، وهم عارفون بما يصنعون. إنهم لا يؤمنون بما يسمى العدالة العمياء، بل يرون أن التاريخ هو الأعمى. وهم يرفضون عدالة التاريخ، ويضعون في موضعها عدالة الروح، التي لا تفرط بشيء إنساني"(٣).

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١١١.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١١٢.

وعلى الرغم من هذا الاتفاق يرى إحسان عباس أن البياتي يفارق ألبيركامو في نظرة كل منهما إلى حياة الإنسان، فالبياتي يؤمن بضربات القدر، وبالصدفة العمياء ولعبتها، في حين يؤمن كامو بوجود بصيص أمل حائر في نهاية النفق المظلم، يمكن أن يؤدي سعي الإنسان إلى اغتنام هذه الفرصة لتحقيق السعادة والجمال. وثمة مفارقة أخرى تتمثل في النفس الطويل، وطول المثابرة عند ألبيركامو، ميزة الرومانسيين الثائرين بالعناد والثورة. أما البياتي فكان سريع الاستجابة لدواعي اليأس، تجسد عنها استئثار اهتمام البياتي بالذي أخفق، وذهبت جهوده وتضحياته سدى، لا الذي رفض وثار وحطم القيود. ويدل هذا على اقتناع البياتي المرحلي بأن جهود الإنسان في هذا الوجود لا قيمة لها؛ لأن النهايات مظلمة. ولم تكن هذه الرؤية السوداوية حتمية عند البياتي، إذ تأثر البياتي بجوانب من النظرة الوجودية، كما يدل على أن شخصية بروميثيوس الثائرة لم تعرف الاستقرار في نفس البياتي القلقة، وفي رواسب لا شعوره الثابتة، التي استمد منها قصيدته، فهي لم تسمح لشخصية بروميثيوس بالثبات والاستقرار.

ويأتي عدم الاستقرار للصراع الكامن في لاشعور البياتي، - مسرح الصراع -، بين شخصية سيزيف ويرمثيوس، وما يمثلانه من زوايا رؤية متناقضة، فبروميثيوس يمثل التطلع نحو الغد المأمول بالعمل والتضحية والثورة، في حين يجسد سيزيف عذاب الإنسان الأبدي الذي حكمت عليه الآلهة بأن يعاني العذاب في العالم الآخر، وهو يحمل صخرته على ظهره صعوداً ونزولاً بعد أن يضعها على قمة الجبل لتتدحرج إلى أسفل. فسيزيف وفق رؤية البياتي رمز جهود الإنسان الضائعة، والسعي المخفق، وهو أقرب إلى تصوير واقع الإنسان المعاصر كما يراه البياتي، لذا مال البياتي إلى شخصية سيزيف أكثر من بروميثيوس. ويرجع إحسان عباس هذه الرؤية إلى تأثر البياتي بإيليوت، الذي غاب عنه الإيمان التام بالإنسان. ولم يكن هذا الاتفاق في وجهات نظرهما من قبيل التقليد المجرد، وإنما "الاتفاق بين فهمه النفسي للأشياء وبين نظرة أستاذه إلى الحياة والإنسان"(١).

وعلى قاعدة التحليل النفسي الذي اعتمده إحسان عباس للمقارنة بين البياتي وإيليوت، يرى أنه لفهم حقيقة شعر البياتي في ديوان "أباريق مهشمة" يجب فهم أنها تنبع من وحي أسطورة سيزيف، فصاحب المحرقة في نهاية القصيدة يستحيل إلى سيزيف(٢).

وتأتي هذه الصورة المفارقة بين شخصيتي سيزيف وبروميثيوس لدى البياتي نتيجة الازدواجية التي توزعت في شعر البياتي، مثل: القرية والمدينة، والعودة إلى الطفولة، والإيمان المستقبلي، وسيزيف وبروميثيوس. وبتشكل هذه القرانات الثنائية في وعي البياتي وخلفيته الأسطورية،

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١١٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٣.

ومخزونه الثقافي والفكري، تتبيّن، كما يرى إحسان عباس، في ضوء هذه الثنائيات أو المقارنات أن المدينة هي المكان الذي تنتهي فيه أحلام الإنسان وفشله، وأن القرية ليست إلاّ "مسرحاً مكانياً للعودة، والعودة حلماً نفسياً للأم – للقرية – للأرض، وأن سيزيف رمز للأفّاقين، للحالمين الطيبين الذين يرتبطون منذ الولادة بحبل العبث، ويموتون من أجل غيرهم. والهجرة إلى المستقبل هي سير الجوابين – هي هجرة الريفيين إلى المدينة، هي سير الإنسانية نحو الفناء، وأن بروميثيوس أدرك تفاهة الجدوى من التضحية، ورأى أنّ أكفانه أنفع للإنسانية من حديده وناره وفنونه. وبين هذه القوى المنصهرة في تيارين يقع شعر البياتي، كما تقع نفسيته. أما القوة التي تدفعه نحو هذا التيار أو ذاك فتلك هي الجدار ..." (١).

ولعل المشكلة الكبرى، التي أرّقت نفسية البياتي، وشكّلت رؤيته السلبية للإنسان، كما يراها إحسان عباس، وهي مكمن الصدق في شعر البياتي، هي الواقع الإنساني المعاصر، وواقع الوطن العربي المهزوم بعوامل داخلية وخارجية، جعلته خارج التاريخ الإنساني المعاصر، يرسف في الأغلال وقيود التخلف، والقوى الغاشمة التي تؤطر فكره ورؤيته، وتسلبه إرادته وحريته، وكذلك في القوى الخارجية؛ فقد حمل العالم الغربي بيدٍ مبادئ الثورة الفرنسية، يدعو إلى تحرر الإنسان وفق أقانيم مبادئ هذه الثورة الثلاث – الحرية – العدالة –والمساواة -، بينما يحمل في يده الأخرى الحديد والنار، وأدوات القتل والدمار والاحتلال والإذلال، وسلب الإرادة والهوية، في الوقت الذي ما يزال فيه الوطن العربي يعاني من التخلّف، ودعوات الاتكالية على الغيبيات، وعلى أشياء أخرى بوسائط متعددة، تبثّها أدوات السلطات العربية وسط مجاعات الفقر، وجموع اللاجئين، والفكر المهزوم الذي ينتظر المهدي المنتظر، ليخرجه من هذا المستنقع الآسن. ويبين إحسان عباس معوقات الإنسان العربي عن النهوض بأعباء الحياة والتطور بقوله: "هي الرواسب المتراكمة على أقدامنا وأيدينا، وفي رؤوسنا وقلوبنا. وكل هذه الحقائق تقول لنا إن شخصية سيزيف لا تزال في واقعنا المرير أقوى من شخصية بروميثيوس؛ لأن الأول يمثل العذاب القهري، والثاني يمثل التضحية الاختيارية. وإن البياتي في شعره ناقل صادق لهذه الحقيقة المرّة ... ولأذكّر القارئ هنا أن الإيمان بوجود سيزيف لا يعني الإيمان بعجزه وإخفاقه، فإن النوع الثاني من الإيمان نزعة قاتلة منحلّة، لا تحب لشعر البياتي أن يرتطم في هوتها، أو أن ينطح جدارها، ليبوء بالخيبة المطلقة"(٢).

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١١٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٥.

**٢. ثنائية الاضطرار والاضطراب:**

كشف إحسان عباس رؤيته لمفهوم الاضطرار والاضطراب من خلال صلة البياتي بفكرة الاضطرار أو بمبدأ الجبر المتمثل في شخصية سيزيف، وفي ضعف بروميثيوس، فقد رمز للاضطرار في بعض صور البياتي الشعرية بالجدار الفاصل بين حياتين. إنه البرزخ؛ الحدّ الفاصل بين الحياة والموت، وهو مرحلة الانتقال بين الحياة والموت، الذي يحاول الجداريون اختراقه. وتجدر الإشارة إلى أن خاصية الرمز لدى البياتي جاءت وفق رؤية الصوفيين وليس الشعراء الرمزيين. وقد بين إحسان عباس الفارق بين رمز الصوفية ورمز الرمزيين؛ فالرمز لدى الصوفيين مرآته الحديث عن الطائر الخرافي/ العنقاء، الدال على الوجود المادي الحيوي، أو النار التي يذكرونها دلالة على الحقيقة الأزلية، التي يسعى إليها الإنسان لتحقيقها، وغير ذلك من الرموز التي تعكسها التعبيرات الباطنية في إطار الاتجاه الباطني[١].

لقد جاءت ألفاظ البياتي رموزاً بما يرين عليها من غموض في سياق التصوير، ومن أمثلتها لديه "المحرقة، والنسر، والسنونو، والباب، والجدار. فالمحرقة رمز غامض قد تعني العمل في ظل الإقطاع، وقد تعني الحرب كما تعني الجشع المادي في قوله:

| | |
|---|---|
| وهناك مهلاً ثم محرقة | ملأ البيوت دخانها النهم |
| هبط الظلام ونارها أبداً | مجنونة حمراء تضطرم |
| (مأمون) والدولار يدعمه | بإزائها والفكر والعدم"[٢] |

لقد بين إحسان عباس أن البياتي لم يكن الوحيد الذي استخدم الجدار – الحائط كحد فاصل بين الحياة والموت، وكسجن أبدي أولاً، يدور الإنسان بين قضبانه في حلقة مفرغة، وكمعوّق ثانياً يحول دون اختراق الإنسان له نفسياً أو فلسفياً أو ذاتياً أو غير ذلك من الحالات. فقد استخدمه بكثرة شروود أندرسون في قصصه، كما جعله سارتر عنواناً لإحدى قصصه، والخيام الذي اعتمد لفظة الحجاب أو البرد بديلاً للجدار، ونازك الملائكة التي استخدمت الأفعوان دلالة على القوى الخفية التي تتحكم في الإنسان، والسياب الذي استخدم لفظة السور في قصيدة "المومس العمياء" التي جاءت مصبوغة بفكرة الاضطرار[٣].

وعلى الرغم من ذلك فإن نغمات طليقة، وشخصيات صحيحة سوية قوية الشخصية انبثقت من فكرة الاضطرار في شعر البياتي "ومن بين قبضة إليوت وسيزيف، وواقعية المجتمع الشرقي، من

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١١٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٦.

(٣) المصدر السابق، ص ١١٧-١١٨.

بين المؤثرات الخارجية والبيئة استطاع البياتي أن يشق طريقاً جديداً. ولكن هذه الانحناءة تشبه انكسار العصا التي نضعها في الماء، رغم استقامتها. فالأصل قائم بحدوده، والناس لا يزالون يشهدون أن الامتداد الجديد ليس إلاّ جزءاً من الأصل. ويشهدون إلى جانب ذلك بعض الاضطراب في القاعدة الفلسفية التي يقوم عليها شعر البياتي؛ كاضطراب الماء من حول العصا"[١].

وعلى الرغم من اختلاف الرؤية والهدف لفكرة الاضطرار والاضطراب بين السياب والبياتي فقد بين إحسان عباس مواطن هذا الاختلاف، فنظرة السياب غائية إنسانية. أما البياتي فإن شعره يبين رؤيته الواقعية الإنسانية، أو الواقعية البانية التي تنحو في شعره منحى: "يقظة الضمير" الدالة على حالة الندم لموقف، أو سلوك. وتتطور اليقظة لدى البياتي في قصيدة (فيت مين) حيث تبرز الازدواجية في الشعور وفي المواقف. وقد أطلق إحسان عباس "اليقظة التطورية" على هذه اليقظة في تلك القصيدة. وتدل على الثنائية الضدية في ازدواجية الرؤية والسلوك والتصوير لدى الجندي الفرنسي. ففي الوقت الذي يعمل فيه هذا الجندي – الرمز – أدوات القتل في الشعب الجزائري لتكريس قبضة الاستعمار الفرنسي، فإن ثقته بالغايات التي يعمل لأجلها، وإيمانه بها يضعفان، مما يؤدي به إلى الغرق في بحر الحنين إلى الوطن الأم، والمنزل، والأسرة، والحبيبة، وحياة الأمن والطمأنينة في فرنسا، وإلى الحلم بالعودة إلى الحياة اللاهية العابثة. وقد بين إحسان عباس أنّ هذه الازدواجية أو الثنائية المتناقضة بين طرفي قطبي المغناطيس – القوة واللهو والعبث– دلالة على تدهور القيم والحضارة في فرنسا، لذا أرادت أن تعيد الاعتبار لنفسها تعويضاً لسقوطها، والانتقام من حذاء هتلر الثقيل – احتلال فرنسا – بممارسة الفعل نفسه، والسلوك نفسه على إنسان حقل التجارب في الشرق[٢].

ويبين إحسان عباس في إطار المقارنة بين موقفين أو رؤيتين أنّ رؤية البياتي تطورت بصورة أفضل في قصيدة (كوريا عام ١٩٥٣) عنها في قصيدة (فيت مين)، ففي الوقت الذي بدت فيه صورة الجندي الفرنسي مهزومة مضطربة لازدواجية الرؤية والموقف والحلم والواقع، فإن الجندي الكوري يحلم بالعودة إلى هدف آخر أكثر إيجابية من سابقه، دون أن ينسى غاياته الكبرى، وهي النصر على الأعداء، والعودة إلى أطفاله وأسرته؛ ليعيش حياة سعيدة غير قائمة على الهزيمة أو الإحباط. وقد أدت هذه الرؤية الإيجابية في قصيدة البياتي إلى إدراك أن مظاهر الحرية في القصيدة ليست معنى زائلاً، وفق رؤيته التطورية – في شوارع بغداد، إنما هي دلالة على سير القافلة الإنسانية نحو الباب المضاء. ويدل ذلك على أن الضمير الذي استيقظ، واتجه نحو هذه الصورة

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ١٢٥. انظر: المثنى صالح، **هذا هو البياتي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٦٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٦.

والمعاني، نفض عن نفسه كثيراً من غبار الماضي، ونظر "إلى الحياة وهو أكثر إيماناً بنفسه، واستشعر قوة لا يخلجها إلاّ إثارة واهية عن دواعي الضعف والحنين"(١).

وتتطور الصورة لدى البياتي في إطار الثنائية التي خلقت في نفس البياتي ساحة للصراع بين قوتين عبر الثنائية أو الازدواجية، وبخاصة عندما تتجه صورة الصراع "لإبراز القوى الإنسانية المتحررة، وتمجيد العمل الإنساني الإرادي، أما إذا كانت الصورة لا تعتمد هذه الغاية فليست في حاجة إلى هذا الازدواج؛ لأن النصف الثاني منها يكون في النفس ميتاً – كالعالم الذي فتح الشاعر عليه عينيه ذات مرة، ثم أطبقهما"(٢).

ويبين إحسان عباس خطورة استخدام ازدواجية الصورة، على قاعدة الثنائية الفلسفية، لدى البياتي، ففيها يكمن الخطر، وذلك بتوسع الشاعر في استخدام الصورة الأمر الذي يخرجها عن الإطار المرسوم لها. فقد طغت صورة الشرق على الموضوع الأصلي، وهو تحرير المرأة، إذ لم يتركها تتحدث عن رغباتها، وهمومها، ومشاكلها، وقضاياها المتعددة، فظلت صورة المرأة غير مكتملة؛ لأنها جاءت متممة للصورة دون أن تملأها كلية، لأسباب يعتقدها البياتي في قصيدة (الحريم)، على الرغم من أن الشاعر أراد أن يصور يقظة المرأة الشرقية وتحررها. ويبدا عدم الاكتمال في تناقض الصورة، أو في ازدواجية صورة المرأة بين إيجابيتها وسلبيتها، يقول إحسان عباس: "وأعتقد أني لم أمرّ لها بصورة كاملة في ديوان "أباريق مهشّمة"؛ فهي ليست الجواب المحبوب الهائم في أحلامه – لم يجرّب البياتي أن يترك امرأة تعيش في هواجسها بين شخوص قصائده. وأكبر الظن أنه لا يحب هذا الوضع؛ لأنه يخاف أن يظهرها مريضة الشهوات، ثم إن المرأة لا تمثل لديه فلسفة الشخوص المتحركة نحو الجدار، ولا تمثل الجواب الهائم، ولا تعرف عمل سيزيف. هي دائماً مستقرة في حالين: تنتظر عودة الهائم الجواب. وغالباً تكون أماً، أو هي مكملة لمناظر الصورة في حياة الأفاقين على شكل بغي. وقلّ أن تجد صورة لديه لا تكون البغايا جزءاً منها"(٣).

وعلى الرغم من قتامة الصورة لدى البياتي التي يغلب عليها اللون الأسود القاتم، فإن الصورة في شعره مركزية تدور على محور واحد كالنوم والجوع واليقظة في قصيدة (الحريم)، و"القرية الملعونة"، وفي "أباريق مهشمة". وإذا خرجت عن هذا الإطار، أو عن هذه الصورة المركزية ظهر التلاعب الذي يتهم به البياتي، مما يكشف عن التلفيق في قصيدته.

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٢٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٢.

## ثالثاً: الاتجاهات الفنية في شعر البياتي

وقف إحسان عباس من شعر البياتي موقف المتأمل الناقد الواعي لاتجاهات شعره الفنية التي حددها في ثلاثة اتجاهات كشفت تطور شعر البياتي عبر مراحله الشعرية، وهي مرحلة البدايات، ومرحلة الرمز والأسطورة، ومرحلة الاتجاه الفكري. وكانت المفتاح الذي دخل به النقاد والدارسون إلى دراسة شعر البياتي، وهي:

"١. اتجاه علوي صعودي في معارج الدرجة الفنية.

٢. اتجاه أفقي عامد في البحث عن الرمز الذاتي – الجماعي.

٣. واتجاه عمقي ذاهب نحو أغوار الفكر المتأمل في طبيعة الموقف الإنساني"(١).

ويمثل ديوان " سفر الفقر والثورة" الذروة الثانية بعد الذروة الأولى "أباريق مهشمة" بمكانتها العالية المتقدمة في التاريخ الشعري للبياتي. وقد استطاع البياتي بهذا الديوان أن يثبت الشعر العربي الحديث، ويضع له مرتكزاته التأصيلية لأسباب أهمها: أنه يحمل معاني التعبير الصادق الأصيل الصادر من أعماق المجتمع الإنساني، ومفهوم الحياة؛ ولأنه أرسى قواعد عهد جديد في الشعر العربي الحديث (٢). يقول إحسان عباس "بفضل هذا الديوان أصبح الشعر الحديث حقيقة لا يستطيع النقاد تجاهلها، وبهذه الذروة لم يعد البياتي نفسه يستطيع أن ينزل إلى السفح إلا حين يريد أن يجعل الربى المطمئنة استعداداً لذروة ثالثة"(٣). وقد ركّز فيه البياتي على القضايا السياسية في إطار الواقع السياسي الطازج. وقد غاب التاريخ القديم في هذه المرحلة إلاّ قليلاً(٤) في حين عاد التاريخ العربي القديم إلى واجهة شعر البياتي من خلال الموروث العربي، وأعلامه البارزين، أمثال الحلاج وأبي العلاء المعري وعمر الخيام.

وتبين هذه الاتجاهات ميزة شعر البياتي الذي يكشف أبعاد الضرورة التاريخية في الوطن العربي، وتمكن القارئ أو الدارس من الوقوف على حركة التطور في المجتمع العربي، وعلى قوانين هذه الحركة. لقد امتلك شعر البياتي الرؤية النافذة، وهو يسجل تلك الضرورة "ويجسدها على

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ١٤٣.

(٢) خالص عزمي، وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ٨٠-٨١. انظر: نهاد التكرلي وآخرون، **عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث**، ص ١٦.

(٣) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ١٤٣. انظر: غالي شكري وآخرون، **ربيع الحياة في مملكة الله، دراسات وشهادات في شعر عبد الوهاب البياتي**، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٤، ص ١٠. عبد العزيز شرف، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٨-١٠. عزيز السيد جاسم، **الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ١٨٨.

(٤) عزيز السيد جاسم، **الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ١٨٩.

مستوى الشكل. فمع نمو واقع الثورة الاجتماعية باتجاه سيادة الفعل الجماعي، والرؤيا الاشتراكية – القومية – الإنسانية الشاملة، نجد شعر البياتي يجنح إلى تغليب ضمير الجمع في الخطاب، ويبتدع القناع في التعبير ليتمكن من خلاله أن يكرس قيم الموضوعية في الرصد، والانتماء في التفكير، وليحقق عبره أكثر صيغ الجدل حيوية وعنفواناً بين الذات والموضوع، الشكل والمضمون، الحاضر والماضي، الواقع المتعين والطموح، فيخرج بذلك الجدل عن إطاره الصوري إلى حيث الحياة خضراء دائمة الخضرة"(١).

ووفق خاصية رؤية البياتي الشعرية لأبعاد الضرورة الشعرية التاريخية ووعيه ذاته، وموقف هذه الذات من الواقع المتعين والطموح(٢)، وهي تسجل واقع المجتمع العربي، أكّد بذلك "الإدراك العربي لعدم وجود تمييز قاطع بين العمل النقدي وعمل الإبداع في تجربته الشعرية"(٣). ويؤكد ذلك يفتو شنكو صديق البياتي بقوله: "إن سيرة حياة أي شاعر هي شعره، وما عدا ذلك مجرد هوامش. والشاعر لا يكون شاعراً ما لم يره القارئ بأجمعه، بكل أحاسيسه، وكل أفكاره، وكل أعماله كأنما يضع القارئ فوق راحة يده. وحتى يحق للشاعر أن يكتب بصدق لا يعرف الرحمة فلا بُدّ أن يكون صادقاً بلا رحمة حين يكتب عن نفسه. وانشطار شخصية الشاعر إلى نصفين؛ الإنسان والشاعر، قد يؤدي بلا ريب إلى انتحار فني"(٤).

وتتفق هذه الرؤيا وموقف البياتي من الشعر الحديث، فهو يؤكد أن الشعر الحديث رغم أنه حلم ورؤيا، تنقصه القدرة على استنطاق هذا الحلم وهذه الرؤيا وتجسيدهما. وقد خرج البياتي في موقفه عن رؤية ضدية للشعر الفلسفي التجريدي الذي لا يؤمن بهما، لاعتقاده بضرورة توجيه الخطوط المتوازية للحلم والرؤيا والفكر، والبحث عن نقطة الارتكاز الضائعة، يقول: "إني أبحث عن الوجود الحي في القصيدة مثلما جسد الأرض الطري، ولحم الأشياء وحرارتها ودفئها. وأنا ضد الشكلية العقيمة، التي لا تؤدي إلى شيء. إن الشاعر العربي الحقيقي يتجه إلى الشمولية، وإلى اللغة الإنسانية المشتركة التي تخاطب كل الشعوب وكل العصور. ومع ذلك فإن أغلب المجتمع الحالي له أيضاً شعراؤه الصغار الذين يكتبون له فقط، ويكتبون بلغته وعن قيمه المنهارة المهترئة. وهؤلاء سيجرفهم المدّ البعيد الذي سيأتي مع الذي يأتي ولا يأتي "(٥).

وفي ظل هذه الرؤية الملتزمة حدّد البياتي نموذجاً للشعراء في الشاعر غير المتوقع على

(١) محمد مبارك وآخرون، ربيع الحياة في مملكة الله، ص ٥.

(٢) عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، ص ٧.

(٣) المرجع السابق ، ص ٧-٨.

(٤) المرجع السابق، ص ٨.

(٥) المرجع السابق، ص ٨.

مجتمعه المحلي وعلى ثوراته، إذ يجب أن يكون متطوراً منفتحاً لكلّ الأطياف والاتجاهات والمتغيرات المحلية والدولية، ويواكب كل طارئ جديد، وأن تكون له الرؤيا الاستشرافية في رحم الأفق والغيب[١].

لقد كشف إحسان عباس في دراسته للاتجاه الثاني الأفقي العامد في البحث عن الرمز والأسطورة، عن بحث البياتي عن الرمز الذاتي والجماعي، أو الرمز الكبير؛ العامل الرئيسي المسيطر على طبيعة البياتي، وعلى شاعريته وشعره. وقد أرجع عنصر الصراع، ومادته بين البياتي والكون إلى وقفته المترددة بين برومثيوس بدلالاته ورموزه التي تندرج تحت رمز التقدم الإنساني، والتحرر والعلم والقوة، وبين سيزيفوس رمز العذاب الفردي والجماعي والجبرية والعبث الدائب. ويمثل هذه المرحلة ديوانه "أباريق مهشمة". وتميزت دواوينه الأربعة[٢] التي أعقبت هذه المرحلة بضياع صورة البحث عن الرمز الكبير، وتضاؤل السير نحو فنية شاعرية نحو الاتجاه العمقي رغم صدقها في البحث عن تفاوت بينها دون تنسيق – عن الجودة الفنية، أو عن أسلوب خاص يعبّر عن رؤية وموقف خاص، يميز فكر الشاعر ورؤيته. كما تميزت بالبساطة التعويضية بدلاً من الاتجاه نحو الأعماق، التي تأثر بها بناظم حكمت، دون افتعال لأن "في طبيعته الشعرية وفي الأشياء التي يحبّها – الأطفال، الكلمة الطيبة، الناس البسطاء، ما يسوّغ له اعتمادها – واعياً أو غير واعٍ – مذهباً شعرياً؛ ذلك لأن لها عمقها الموقوف عليها، ومجالها الممتنع على غير أصحابها"[٣]. وتجسدت هذه البساطة "في بساطة التعبير، والإحساسات، والبناء الفني، والنظرات الإنسانية، ووقفات اللقاء والوداع، وكثيراً غير هذه العناصر..."[٤].

أما ديوانه "سفر الفقر والثورة: الذي ولدت بذرته من ديوانه "أشعار في المنفى" الذي نشر عام ١٩٥٧ دون غيره، فقد كان امتداداً للبساطة في الكلمة والتعبير والصورة والإحساس والبناء الفني ... الخ، فهو لم يتنكر للبساطة بل غلّفها في أثواب جديدة تلك؛ لأنه ظل هو الإنسان البسيط، الذي زودته التجارب بعمق الرؤية والاتجاه من مناحٍ متعددة. ويبدو التحول في ديوانه "سفر الفقر والثورة" في صورة (علي) ابن الشاعر، الذي لم يعد ذلك الطفل الذي يحتاج إلى هدايا، بل أصبح قمراً حزيناً. لذا غابت صورة الابن والأم لتحلّ صورة الأب في منفاه، التي لا ترى سوى المنفى والسوداوية، والرؤية الضبابية، وموت الأشياء جميعاً[٥] في هذه القصيدة "إلى ولدي علي" دون

(١) عبد العزيز شرف: الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، ص ١٠٣.

(٢) "عشرون قصيدة من برلين"، و"أشعار في المنفى"، و"قيت مين"، و"المجد للأطفال والزيتون".

(٣) إحسان عباس: من الذي سرق النار، ص ١٤٤.

(٤) المصدر السابق، ص ١٦٤.

(٥) المصدر السابق، ص ١٤٨.

غيرها. ويعني ذلك أن هذا التشاؤم ليس الصورة الحقيقية للديوان التي طبعت هذه القصيدة بطابع السوداوية.

ويبدو التطور، وفق رؤية إحسان عباس لديوان "سفر الفقر والثورة"، في رؤيته أبا العلاء المعري إنساناً وشاعراً في قصيدته "موعد في المعرّة" لم يتبذّل في شعره، ولم يسفّ أو يسقط على أعتاب السلطة وذوي الجاه والمال، ولم يجعل شعره مخدع عهر للسلاطين. ويبين أن أبا العلاء المعري كبر في نفس البياتي كثيراً فكانت قصيدته "محنة أبي العلاء" في عشرة فصول، كل قصيدة تكاد تكون بحجم قصيدته الأولى "موعد في المعرّة"، وتمثل التطور في:

١. الأسماء التي وردت في دواوينه الأولى استشفافاً للمحة عابرة، تطورت إلى رموز كبيرة، أو نماذج عالية تحمل قيمة الرمز وأبعاده، يستوي في ذلك المعري والحلاج ولوركا والخيام[١].
٢. توحد الرموز في كثير من أبعادها ودلالاتها لتشكل وحدة واحدة، أو بؤرة مركزية، يتماثل فيها الشاعر، أو يتطابق مع كل منها ومعها جميعاً في آن معاً، إذ يعرف كل منهما بالآخر، ويرمز إليه. ويدل هذا التوحد على غياب الانقسام الرمزي كما في ديوان "أباريق مهشمة"، الذي كان يوزع نفس الشاعر بين موقفين أو اتجاهين يمثلهما بروميثيوس وسيزيفوس، يقول إحسان عباس في ذلك: "وبتوحدهما وتوحد الشاعر بها لم يعد ثمة انفصال بين الذات والمجموع، بين الخاص والعام، فكلّها تعبّر– وكذلك كل رمز فيها– عن: الشاعر – المثقف – الإنسان – المكافح، في ضميمة واحدة"[٢].
٣. عودة البياتي بالرموز في ديوانه إلى الموروث العربي، ولم يستثن لوركا منها. وهو بذلك يجمع في الصورة الشعرية الماضي والحاضر، ويقيم من المفارقة بين وجهي الصورة الشعرية أو الرمز صورة لاستمرار الكفاح العربي الإنساني. ويدلّ هذا على الرؤية التجديدية لدى البياتي، وهو يضع أمامنا حاضرنا المعروض على لوحة ماضينا[٣].

وقد كشف إحسان عباس عن طريقة البياتي في تشكيل لوحة الصورة الشعرية الرمزية بأنها قامت في الاختيار على الحدس الدقيق لمعنى الصراع بكل أوجهه، مما اقتضى بالضرورة تنحية كل ما لا يوافق أو يلتئم وحاضرنا عن رموزه. ويدلل على ذلك بتجربة الحلاج الصوفية[٤]، التي لا تحمل سوى الموت من أجل المبدأ أو الفكرة. وكذلك بتنحية دعوة أبي العلاء الزهدية، لأنها لا تفيد

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ١٥٠.
(٢) **المصدر السابق**، ص ١٥٠.
(٣) **المصدر السابق**، ص ١٥٠-١٥١. انظر: غالي شكري وآخرون، **ربيع الحياة في مملكة الله**، ص ٩.
(٤) للإفادة، انظر: غالي شكري، **ربيع الحياة في مملكة الله**، ص ١٠-١١.

في تفسير الحياة المعاصرة، كما تتوارى عدمية الخيام خلف إصراره العنيد، ورغبته الأكيدة في ضرورة البعث والتجديد رغم إخفاقه في النهاية.

٤. تقارب الرموز دون الإصرار على المثالية المطلقة، التي تبحث بدأب عن رسم صورة الكفاح المنتصر دائماً، بل في القدرة على تقبّل صورة الموت والحياة، وتحمل أعبائهما في ضوء واقعية الإنسان، ومكونات نفسيته بكل أطيافها السلبية والإيجابية الخاضعة للقبول والتردد، بما يتفق والنفس الإنسانية في مواطن الخطر بين الدعوة إلى الحياة والحيرة إزاء مشكلة الموت، مما يجعل "النموذج الكبير لدى البياتي أقوى صلة بواقع الإنسان حتى يكون كفاحه مشرباً بكل عناصر التفاؤل في غد أفضل، وتصلح أن تكون – دون غيرها – تعبيراً صادقاً عن حال الأمة العربية في الظروف الراهنة بما يتخلل انتصاراتها من إخفاقات، وعن حال الشاعر بعد أزمة نفسية في إطلاق العنان الكلّي للتفاؤل"[1].

٥. سيطرة البياتي على نفسه وتفوقه على غيرته، وذلك بالاختفاء وراء النموذج الكبير دون أن يصدم القارئ بالمواجهة الدائمة، وذلك بمسرحة الموقف الشعري، الذي يمنحه طاقات جديدة في إطار الرمز والقناع الذي اعتمده البياتي في شعره. وقد أدت هذه السيطرة إلى انزياح درجة الهجاء المباشر، التي كان يوجهها للآخرين؛ الوصوليين والمرتزقة والانتهازيين ولاعقي أحذية ساداتهم، ومهرجي السلطان، والهادرين كرامتهم تذللاً وطمعاً، بما يشكلونه من صور الرجعية، والتخلف، والنفاق، وبيع الضمائر، وإراقة ماء الوجه، والدعارة الفكرية والفنية، وغير ذلك مما يقع تحت عنوان أسماه إحسان عباس بـ "الصورة الأخرى" في شعر البياتي لتكتمل بذلك صورة الواقع العربي والإنساني المعاصر.

وتبين هذه الصورة الثنائية الضدية عند رسم الصورة الكلية، فصورة أبي العلاء الإيجابية تقابلها الصور السلبية الأخرى المفارقة، أو الضدية، أو الرمزية المغايرة بدلالاتها ونسبها وأبعادها وظلالها وألوانها حتى تكتمل صورة الواقع الراهن، الذي يكشفه البياتي وهو يعرّي هذه الصورة. وقد بين إحسان عباس ما تستلزمه الصورة الأخرى في شعره من ضرورات، حصرها في ثلاثة مفهومات هي[2]:

١. وجود هذه الصورة بحدّة في الواقع العربي والإنساني.

٢. تنبه البياتي الحاد لهذه الصورة، لذا لم يستطع إغفالها أو إسقاطها، فهي ضرورة ملحة وأكيدة لرسم الموازنة المفارقة والمتقابلات والثنائيات الضدية.

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٥١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٢-١٥٤.

٣. إسقاط الإنسان أسباب إخفاقه على الآخرين، وتحميلهم مسؤولية هذه الإخفاقات في اتجاهات سيره المتعددة. وينمُّ عن ذلك معظم قصائد ديوانه "كلمات لا تموت"، التي تبرز النقمة والغضب الهائج، والكلمات الساخطة، وعبارات التهديد والوعيد التي يدوي بها الديوان(١).

## رابعاً: الالتزام والأقنعة

**١. مدخل**

لم يكن البياتي ملتزماً على صعيد القضايا الإنسانية والقومية والثورية فحسب بل كان ملتزماً أيضاً بالكلمة الدالة الموجهة المعبرة بدلالاتها ورموزها وأبعادها، وبعبارة أخرى كان ملتزماً فنياً على صعيد اللغة، والتعبير غير المباشر في مرحلته الثانية، والصورة الشعرية، وهو يريد بذلك الارتقاء بالشعر؛ جملةً، وأسلوباً، ومعجماً، وصورة، ودلالة، ليشكل له خصوصية موقف، ورؤية عبر خصوصيته الفنية، خلاف هؤلاء الذين تعودوا منح الجمهور حساءً بارداً لا قيمة له، وعنتريات لا قيمة لها. يقول البياتي في ذلك: "إن التزام الشاعر بالأصالة الفنية، والتعبير غير المباشر يفتح صورة واسعة بينه وبين قرائه، وإن كان التزامه الفني هذا لا يعني الانفصال عن الثورة وقضيتها. وإن كان معظم القراء، مع الأسف، تعودوا الحساء البارد والعنتريات، والكلام الموزون المقفى، لذا فإني عندما كتبت "سفر الفقر والثورة"، و "الذي يأتي ولا يأتي"، و"الموت في الحياة" لم أبتعد في هذه الدواوين الثلاثة عن الصورة وقضيتها"(٢).

إن البياتي واسع الثقافة والرؤية مما شكل أفقه الشعري المفتوح على فضاءات متعددة دون أن يتوقف في فنيته الشعرية عبر عطائه وفق الظرف التاريخي، وقضايا شعبه وأمته المصيرية. لقد كان ملتزماً بالإنسان المسحوق والفقراء والمقهورين، بمعنى أنه كان منحازاً للإنسان العربي الجديد، وبخاصة فئة المسحوقين، والمغلوبين على أمرهم. لقد كان متعاطفاً معهم بحكم رؤيته الملتزمة. وبحكم إدراكه ديالكتيكية الحياة الخارجية الموضوعية، وتفاعل معها نفسياً وعاطفياً، وخرج عنها برؤية ملتزمة بالكلمة والصورة فكرياً ونفسياً. فمن خلال الصور والمشاهد والأفكار تتقدم الصورة، كما يرى بعض الباحثين، بألوانها التي اختارها الشاعر، تبشر بنفسها وبالواقع. ويدل ذلك على تضافر العالمين الموضوعي والذاتي دون عزلة بينهما، "فاللحمة قائمة، وإلا لكان الشاعر كمن يكتب لنفسه"(٣).

ويدل على ذلك كتابة ديوان "عيون الكلاب الميتة" الذي لم يأت على نفس النسق قبل هزيمة

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٥٤.

(٢) عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، ص ٨-٩.

(٣) عبد الرحمن خميس وآخرون، عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث، ص ١٠٧.

حزيران، لتيقنه أن طبيعة المرحلة الجديدة تقتضي رؤية شعرية جديدة، وموقفاً شعرياً دالاً على نتائج هزيمة حزيران. لقد وجد أن كتابة قصائد من النوع نفسه يعدّ رؤية تقليدية كلاسيكية لا تحمل ملامح التجديد، ليس على صعيد الشكل فحسب، وإنما على صعيد القضايا والمضامين. لذا تميّز ديوانه، بدافع من الشعور بالارتباط مع القارئ عن سابقيه. لقد شعر كصاحب قضية أن الجمهور بحاجة إلى نمط جديد من الكتابة[١]، تعبر عن التحولات والمستجدات في بنية المجتمع العربي، وعن مجموعة الآلام والعذابات، والليل المظلم دون أن يكون هناك بصيص في نهاية النفق العربي المسدود بعد الهزيمة. لذا جاء شعر قصائد الديوان بما يشبه التعليقات أو الشروح أو الصرخات، التي يطلقها الشاعر وهو يسير في ليل لا أول له ولا آخر، كما يقول، ولا يعني هذا أنه تنبأ بهزيمة حزيران كما يقول "فالهزيمة كانت قائمة في حياتنا. إن جميع أشعاري كانت بمثابة مرثية لوجودنا. وهذه القصائد تشبه من يخرج لسانه سخرية من الطواويس الكبار والمهرجين والأدعياء والكذبة والممثلين الصغار، الذين ملأوا شوارع المدن العربية بالشعارات"[٢].

وتدل هذه الرؤية على شاعرية صادقة جسدها البياتي في شعره الذي يمتاز بشمولية واعية، جعلت شعره ساحة صراع متجدد وجدلية عميقة، جعلت منه شاعراً ملتزماً وعظيماً في الوقت نفسه كما يرى بعض الباحثين، فأشعاره "تحمل في تدفقها المستمر جوهر الشعر الحقيقي وتؤكده، وتحمل قدرة النفاذ من خلال الكلمة والموسيقى والصورة والرؤيا إلى وجدان الإنسان المعاصر؛ لأن أشعار البياتي تنبع من تصور الإنسان المعاصر لذاته وواقعه، إلاّ أنها تحتوي على ذلك النوع من الالتزام الواعي الحي النابع من داخل نفسه..." [٣].

وبقراءة شعر البياتي نجد أنه لم يبتعد عن قضايا شعبه وأمته، لذا امتاز شعره بضمور الباعث الميتافيزيقي، وضمور التخلي عن ساحة صراع الإنسان العربي الذي مثله البياتي في ذاته. فهو نموذج الإنسان العربي الثوري برؤاه وقيمه ومنجزاته الشعرية، نتاج بناه الفكرية والثقافية والرؤيوية. لقد دافع عن الحرية؛ لأن الحرية هي شرط وجوده الإنساني الذي افتقده البياتي في غربته، كما افتقده الإنسان العربي على امتداد وطنه الكبير. وهي شرط تحقق العدالة الاجتماعية والإنسانية، وبخاصة للجماهير المسحوقة التي تعيش على هامش تاريخ الحياة الإنسانية وخارجه.

---

(١) عبد العزيز شرف وآخرون، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٩. انظر: عبد الرحمن الخميسي وآخرون، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبدالوهاب البياتي**، ص ١٠٢-١٠٣. ميشال سليمان وآخرون، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٨٦.

(٢) **المرجع السابق**، ص ٩.

(٣) **المرجع السابق**، ص ٩.

لقد كان شعره سجلاً تأريخياً لرؤيته النافذة إزاء نفسه وذاته، وإزاء المجتمع العربي. إنه سجل الوعي الجمعي الذي يتفق ومقولة علماء النفس أمثال أدلر ويونج(١).

**٢. القناع وديوان "سفر الفقر والثورة"**

إن دراسة إحسان عباس لديوان "سفر الفقر والثورة" كشف منهجه الذي يقوم على التحليل الفني باستخدام الرموز والأقنعة، حتى يكشف الوجه الآخر، أو الصورة الأخرى الملتوية والانتهازية والوصولية والمرتشية...الخ.

استخدم البياتي الأقنعة على اختلاف ماهيتها لأسباب جوهرية؛ أهمها وقوف القناع مقابل التقريرية الحادة، وكذلك لكونها الوسيلة الأنجع لمتابعة رؤيته الشعرية وتسجيلها بيسر وسهولة من خلال رؤية تاريخية للتعبير عن موقف درامي معاصر(٢). متأثراً بذلك بإليوت الذي نهض لرصد الفكرة على قاعدة خلفيته الفلسفية العالمية. ولم يكن إليوت متفرداً في هذا الاتجاه، فقد استخدمه شارلي شابن في "أضواء المدينة"، وأحمد شوقي في مسرحية "عنترة"(٣).

ويشير موقف البياتي من الأقنعة اعتماده لها عبر مراحل فنية، فكان القناع التاريخي والقناع الجاهز الذي كان يحمله بيده ويلبسه وجه من يشاء؛ ليعبر عن رؤيته الموضوعية والفنية، وكذلك قناع الوجه الذي يلبسه البياتي على غرار إليوت للمواجهة دون تردد، وبخاصة القناع المتكامل الذي وضعه البياتي على وجهه في ديوانه "سفر الفقر والثورة"، بدا ذلك في قصيدته المركزية "عذاب الحلاج" ثم في قصيدة "أبي العلاء المعري" تعبيراً عما يعتمل في ذاته، وهو يعتمد فكرة الحلول والتقمص (٤). وأخيراً في ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي". إن استخدام المعادل الموضوعي لواقعه المعاصر بالشخصيات التاريخية عبر القناع المعار والقناع المركب كشف قدرة البياتي على إسقاط الشخصيات التاريخية على شخصيات بشرية معاصرة من الكتاب والمثقفين، الذين يبيعون أقلامهم تزلفاً للحاكم، حتى يحققوا بعض المكاسب المادية الرخيصة، ومن الصحفيين المأجورين والمهرجين باعة الأفكار السخيفة الرخيصة. وبدهي أن يناصب البياتي هؤلاء العداء، وأن يتحداهم لمواجهته.

---

(١) وفيق رؤوف، **شجرة الرماد، المواجد في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٤٣.

(٢) الصادق النيهوم، **الذي يأتي ولا يأتي**، مكتبة النيهوم، سلسلة دراسات: (ح) دالة للطباعة والنشر، ط١، المالية، ليبيا، ٢٠٠٢، ص ١٣.

(٣) **المرجع السابق**، ص ١٣. وفيق رؤوف، **شجرة الرماد، المواجد في شعر البياتي**، ص ٧١-٧٣. عزيز السيد جاسم، **الالتزام والتصوف في شعر البياتي**، ص ١٨٩-١٩٠.

(٤) الصادق النيهوم، **الذي يأتي ولا يأتي**، ص ١٤.

لقد اعتمد القناع المعار لموضوع خارجي في التجربة الشعرية الحافلة بالصور، كيلا يظل على حافة الشعر الهجائي العاري. وتمثل هذه التجربة المرحلة الحسية كما اعتمد فكرة المقابلة، عبر المعادل الموضوعي، الذي ربط بين المعادين للثورة وبتابلة السلطان، عبر ثنائية الرؤية، أو ازدواجية الرؤية للصورة، لمواجهة الكتاب الذين يسبحون بحمد الحاكم، ويقفون ضد حركة المد الثوري، وضد مصلحة الجماهير العليا. وكانت صرخته مشحونة بكل أشكال الغيظ، وألوان الغضب ضد هؤلاء الذين يبيعون أنفسهم وثقافاتهم وأفكارهم بثمن بخس. لقد استخدم في قصيدة "مرثية إلى مهرج"، بفصولها الأربعة وبمقدمة تمهد للقصيدة، كلمة المهرج – المعادل الموضوعي لكل الكتاب والشعراء، ودعاة المبادئ، الذين اعتبرهم دائماً مجرد تجار في أسواق الفلسفة، والذين يناصبهم العداء بتركيز بالغ منذ "كلمات لا تموت"[(١)] عبر ثنائية الرؤية، أو ازدواجية الصورة الدالة على القناع المركب. وقد بدا القناع بصورة كاملة عبر التركيب المركب في قصيدة "عذاب الحلاج" و"كان ياما كان" و"مرثية إلى مهرج" الانطلاقة المذهلة وراء أبعاد الرؤية بدلالاتها.

لقد اعتمد إحسان عباس في دراسته ديوان "سفر الفقر والثورة" على قصيدة واحدة هي "محنة أبي العلاء" لأسباب رآها جوهرية، كشفت أن القصيدة من أشد قصائد الديوان دلالة على المرحلة الجديدة التي بلغها شعر البياتي وتطوره، ومن أكثرها توضيحاً للصورة الأخرى الرديئة المقابلة للوجه المشرق، الملتزم بقضايا الإنسان، وباستقامة خلقه وسلوكه دون أن يجد له مكاناً، أو يحقق شروط إنسانيته. لذا جاءت القصيدة مجسدة للصورة الكبرى التي أراد الشاعر نقلها، تشكلت من عشر دورات جسدها "فارس النحاس" بما يعنيه من تحجر، وقف حجر عثرة في طريق تطور الإنسان والطبيعة، بتشابكات علاقاته وتقاطعاتها وأنواع البشر الذين يتعاملون معه. وقد بينت هذه الدورة عبثية الجهد المسموع والمرئي، وكشفت تحول صاحب الصوت – اليمامة – التي كانت تغني لأبي العلاء إلى جنادب، تعرض على ساحة مسرح الحياة الأزمة القائمة بين الإنسان والزمن، والإنسان والمسافة "تلك المسافة التي تجعل الحياة رمادية، والليل سهاداً"[(٢)]. وقد أدت هذه الصورة إلى وضع الثائرين أمثال لوركا وغيره، وكذلك نور العالم – الحرية – في الأكفان، في حين ظل فارس النحاس قائماً، بما يرمز إليه من عبثية، قلبت موازين القوى لصالح قوى البغي والظلم، نتج عن هذه الرؤية أن اكتسحت الثورة المعري وازدادت نقمته من وجوده في هذا العالم. وقد نحا باللائمة على وجوده إلى الأبوة الجانية التي ألقت به إلى هذه الأرض.

ومثلت الدورة الثانية "العباءة والخنجر" عبر الرمز صورة الفنان القائمة على التجربة والخطأ،

(١) الصائغ، التيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، ص ٢٥.

(٢) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٥٥.

وتعكس صورة الفنان والمثقف الذي يتعامل مع الحاكم، ثم لا يجد له منفذاً لفك ارتباطه، وقطع صلاته به، مما يحيله إلى خانة أو رقم لتورطه في تجربة عصره دون أن يدري حتى تحول إلى كم مهمل تافه[١].

وتمثل الدورة الثالثة العلاقة بين "المغني والأمير" التي تنتهي إلى قتل المغني، وضرورة الثورة على الحاكم الظالم المستبد؛ لأن الأمير لم يطق أن يمسّ حتى في حلم[٢].

أما الدورة الرابعة "سقط الزند" فترسم صورة العلاقة بين المتزلفين والانتهازيين الذين يريقون ماء وجوههم على أعتاب الأمير المتخمة معدته دون وعاء فكري أو ثقافي.

وتشكل الدورة الخامسة "حسرة في بغداد" مرحلة القناع الداخلي الحقيقي أو القناع الفنّي، وذلك بتقمّص الشاعر في شخصية أبي العلاء، أو الحلول فيه ليصبحا وحدة واحدة؛ رؤيةً وموقفاً وسلوكاً، يتّحد فيها الشاعر وأبو العلاء اتحاداً يكاد يكون تاماً.

أما الدورة السادسة "قمر المعرّة" ففيها دعوة الفنان إلى الثورة على الأمير، إذ لا تقبل فكرة تزلف الفنان وخضوعه، والعيش ذليلاً في كنف الأمير بينما الفقراء يثورون عليه ويصلبونه في السوق[٣].

وتمثل الدورة السابعة "اللزومية" مرحلة جديدة بعد استكمال عناصر اليقظة الشعبية، وهي الاستسلام للفناء، رآها إحسان عباس غريبة الموضع بعد تصاعد الحركة النفسية والفكرية والثورية لدى الفنان أبي العلاء المعري، إذ أخذ يغني بعد ذلك التفتح العملي، والحركة الثورية للفقراء، وتحقيق أهدافهم بإزاحة السلطان وقتله. ويرى أن هذه الدورة تمثل مرحلة ذاتية لدى البياتي، مرحلة مرتدة باتجاه الذات.

وتمثل الدورات المتبقية الصلة الحقيقية لنزعته الإنسانية الثائرة على الرغم من أنها أقلّ أجزاء القصيدة إشارة إلى أبي العلاء. وتمثل الدورة العاشرة "ختام القصيدة" الإيمان العميق بدورة الأرض وبالقدرية، فالضفادع بما ترمز إليه من دلالات، وأبعاد لفئة الانتهازيين والوصوليين والأقزام، والدمى لا تريد أكثر من أن تسمع أنه لا يوجد في القبور سوى الدمى ولعب الأطفال والزهور. فكل شيء مقدر مكتوب منذ الأزل[٤].

---

(١) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٥٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٧.

(٣) المصدر السابق، ص ١٥٨.

(٤) المصدر السابق، ص ١٦٠.

**٣. الرمز وديوان "الذي يأتي ولا يأتي"**

أما ديوان البياتي "الذي يأتي ولا يأتي" فقد اعتمد إحسان عباس في دراسته سيرة الخيام الباطنية على قاعدة علم النفس التحليلي، خلاف سيرة أبي العلاء المعري الظاهرية في ديوان "سفر الفقر والثورة". وركز على قصيدة "الذي يأتي ولا يأتي"؛ لأنها تمثل الجرأة الواثقة في طريق التقدم الإنساني والفني، عبر دوراتها الثماني عشرة كما يرى إحسان عباس، وهي سيرة ذاتية لعمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظراً الذي يأتي ولا يأتي(١)؛ سيرة ذاتية، أي أنها تشبه القسم الأول من محنة أبي العلاء، لكن في نطاق أكبر، سيرة للحياة الباطنية؛ أي أن صلتها بعمر الخيام "التاريخي" ليست قوية، وإنما هي لحظات من داخل النفس تمثل الخيام الذي عاش كل العصور، مثل شخصية "الخضر" في الأساطير الدينية وفي الموروث الشعبي، وهو الرجل الصالح الجواب الذي ورد ذكره في القرآن الكريم، الذي لم يستطع موسى عليه السلام معه صبراً، بما يمثله من رمز إنساني لا الخيام الإنسان الحقيقي.

ويمكن أن نسأل: لماذا اختار البياتي شخصية الخيام في ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي"؟ لقد اختار البياتي عمر الخيام أنموذجاً يتقمصه، لأنه يحمل بعض سمات أبي العلاء والحلاج والشخصيات المعاصرة، لذا اعتنى به اعتناءً خاصاً، وخصّ مدينته "نيسابور" و"شيراز" وأولى عائشة حبيبة الخيام كل اهتمامه، وكلّ ما يتعلق بالخيام من مدن وقرى ومحيط اجتماعي وحضاري(٢). وجاء تقمصه الخيام في إطار القناع المركب الفني، وفق اختياره، يتفق ورؤيته ومخططه الفكري والعاطفي، لذا تصرّف بأوضاع الشخصية الأصلية؛ لأن الشاعر "يعمد إلى تكييف تلك الشخصية بضوء متطلباته وحساباته، كما يتلاءم مع روح الفكرة، ومع روح العصر، ومع الجو العام لموضوع القصيدة"(٣).

صوّر إحسان عباس شخصية الخيام بصورة غير ملتزمة بفكرة الزمن المحدد؛ لأنها عدل للزمن نفسه، أو صنو له. وتقف في كفة أخرى إزاء "الثعلب الماكر" رمز الموت. أما "الذي يأتي ولا يأتي" فهو الرواغ المستبد، إنه الأمل المنتظر دون أمل في قدومه، الذي تقبض عليه الكف ثم لا تجده. إنه الرؤية المتحققة في العالم المتخيل، لكنها لا تتحقق في عالم الواقع المعيش. وتعكس

---

(١) الصادق النيهوم، **الذي يأتي ولا يأتي**، ص ٧. انظر: جلال العشري، محاكمة نيسابور، **مجلة المعرفة**، عدد نوفمبر، تشرين الثاني، ١٩٧٠، ص ١٢. خليل سليمان وآخرون، **النموذج الثوري في شعر البياتي**، منشورات مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٧٢، ص ٢٧-٢٨. شوقي خميس، **المنفى والملكوت في شعر البياتي**، منشورات دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٧١، ص ٥٥-٥٦.

(٢) عزيز السيد جاسم، **الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٢٠٢.

(٣) **المرجع السابق**، ص ٢٠٢.

القصيدة الأمل والحب والخلود والحرية والزمن الضائع في صوره الخمس دون أن تتحقق في عالم الوجود. إنها كالماء والهواء لا تستطيع أصابع الإنسان أن تقبض عليهما، إنهما المعادل الموضوعي، والرمز لمحنة الإنسان لا محنة الخيام وحده.

وفي ظل هذه الرؤية اعتمد إحسان عباس منهجاً في دراسة القصيدة وتحليلها مغايراً لمنهج دراسته "سفر الفقر والثورة" فهو لم يعتمد الدورات منفردة في الدراسة لكنه اكتفى بعرض صورة مجملة لها تسهيلاً على القارئ، الذي يحب متابعة هذا البحث(١) كما يقول. فقد عرض في التمهيد، وفي غير فصل، الرؤية الشكسبيرية للحياة بأنها مسرح كبير تمثل على خشبته حكاية الإنسان الأبله، يؤديها بنو الإنسان المخفقون، تحقيقاً لنبوءة الطالع وللقدر المكتوب. وتجسد ذلك القصيدة التي أبحرت بحثاً عن مدينة فاضلة؛ لتحقق فيها كل أسباب العدالة والحياة الفاضلة، لكنها تعود بالشحاذ نفسه.

وتبين القصيدة وعي الخيام لمدينة نيسابور – رمز المدينة – التي ضاجعها كل الفاتحين، ولينسى أمرها، وينسى واقعه دخل حانة القدر ليشرب، فتخيل الديك حماراً، ورأى الكلاب تطارد الظبي، ولكن النتيجة كانت أرنباً مذعوراً تنهشه الكلاب الضالة. إنها "صورة من تصيد الضعفاء والمساكين وقف منها شيخ المعرة ثائراً ناقماً"(٢). في الوقت الذي تبدت له ملكية المشهد الإنساني للمجرم السفاح، والمراوغ، والثعلب، والقذر، والوصولي والانتهازي، والمرتشي، وبائع الضمير، والساقط أخلاقياً.

وكانت نتيجة إحساس الخيام إزاء التجارب الإنسانية، وتجربته الذاتية أن السدود مضروبة من حوله بفعل الإخفاق، والموت، وتحكم القدر، وظلم السادة(٣) كما أحسَّ بزحف الزمن الذي لا يرحم، ببصماته التي تشير إلى اقتراب نهاية الأجل المحتوم. ورغم هذه الرؤية السوداوية المتشائمة لم يفارقه الأمل بتذكر عائشة محبوبته رمز الأمل في جميع أحواله، ورمز الخصب والنماء، ورمز الزمن الضائع الذي بحث عنه في كل مكان؛ لرؤيته إمكانية قدوم الأمل وتحققه، يقول إحسان عباس: "كان تذكره خوفاً متمكناً من ضياع كل شيء، فهرب من حانة الأقدار إلى البحث عنها"(٤) رغم معرفته بموتها.

لقد هرب الخيام من واقعه ليغرق في أحلامه حتى يستقدم هذا الأمل الذي لم يأت بعد،

---

(١) إحسان عباس: من الذي سرق النار، ص ١٦٥.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٦.

(٣) المصدر السابق، ص ١٦٦. انظر: محمد مندور، في الأدب والنقد، منشورات دار نهضة مصر،ط٥، القاهرة، ص١٥.

(٤) المصدر السابق، ص ١٦٦.

ويستحضره حقيقة واقعه دالة على رغبته في التغيير. لقد أسلمه اليأس من تحقق أحلامه إلى عالم الأحلام يستمطرها تحقق النبوءة، وقلب موازين القوى لصالح الإنسان المسحوق؛ دلالة على واقعه المجهض، وعبثية الحياة وسديميتها الممعنة في التغريب، وفي القتل، وسحق الآخر، بأيدي طغمة الحكام، والمتمسحين على أعتابهم، وعلى أقدام المومسات. لقد رأى في حلمه المتمنى، الذي لا يستطيع تحقيقه في عالم الواقع، مدينته نيسابور تخلع ثوبها القديم لتلبس حلّة جديدة، دلالة الثورة التي تجيش في نفس البياتي وفكره ورؤيته. وهي تقتاد الملك الحمار في سوق النخاسة، لتبيعه بثمن بخس، بما تعنيه هذه الصورة السوريالية أو الغرائبية من ولادة البشر الذين آمن بولادتهم قد تحققت. لكن الحقيقة في عالم الواقع تشير إلى ظلم الحكام المستبدين الصارخ، وإلى خراب بابل بكل موحيات الرمز والدلالات لهذه الصورة القاتمة، فعشتار، بما تعنيه أسطورتها، ظلت مقطوعة اليدين على الجدار، وتموز قد فارق الحياة، ولن يعود إليها ثانية، مما أجبر الخيام الذي ولد في جحيم نيسابور على العودة إلى جحيمها، حتى يجدد البحث عن عائشة(١).

وتعكس هذه الرؤية الصورة القاتمة لنيسابور، أو الوجه الواحد من زاوية الشيخوخة والهرم، رغم دعوته إلى رؤية الوجه الآخر، لكنه لم يجد في هذه الدعوة أو الهتاف أملاً بعد أن شاخ، وتحجرت أحاسيسه، وتبلدت في ظل صورة جبروت الموت، وموقفه العدائي من الإنسان، كما تخيله الخيام. لقد شكّل الموت، وفق رؤية إحسان عباس، رؤية الخيام – الرمز للموت "حداً فاصلاً بين الماضي ورؤيته في الحاضر – أي الإنسان عامة. فرأى هذا الإنسان في صور شتى؛ في أعلى رسالاته، وفي أصغر بحثه عن اللقمة، وتصوّر الحياة التي تسلمها هذا الوريث كهفاً يشمله الليل من كل ناحية، ولكنه ما يزال في ظلمة المغارة بصيص أمل يتحدث عن أفراح الحياة..." (٢).

وفي ظل هذه الرؤية بين إحسان عباس أنّ بصيص الأمل لدى الخيام/ البياتي/، وسط هذه الظلمة الدامسة، اتسعت دائرته بالدعوة إلى اليقظة عبر الأمل، أو خيط التضحية الذي يقدمه الإنسان عبر تاريخه، منذ بدء الخلق حتى قيام الساعة، فهو خيط النور والأمل الذي يحترق؛ ليضيء ظلمة الحياة عبر مسيرة البشرية. إنه صورة كفاح الإنسان، في تزاحم الأضداد(٣).

لقد رأى البياتي أن الخيام عاش حياة باطنية مخلصة للثورة رغم أنه غرق في عالم الخمر والمجون، فوهج الرفض لم ينطفئ في داخله قط. وهذه الفكرة هي مادة البياتي التي شكل على قاعدتها ديوانه: "الذي يأتي ولا يأتي"؛ لأن المحاولة لكسب شاعر لا منتم مثل الخيام إلى جانب

---

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ١٦٧. نظر: أحمد المجاطي وآخرون، **ربيع الحياة في ملكة الله**، ص ٧٩-٨٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٦٧.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٦٨.

الثورة يمكن ضمان نجاحها باللجوء إلى منطقة الداخل، إلى ذلك المكان المقلق من صور الإنسان الذي يحشوه بأفكاره وآماله، ويطوي به كل رحلته أمناً من الصدام. وليس ثمة شك أن سيرة الخيام حالة من الرفض لا يخطئها الحدس. وسوف يبذل البياتي جهداً موفقاً لتفسير أبعادها، طبقاً لأهداف الثورة، حتى يصنع من ذلك الشاعر الكبير الخليّ البال رمزاً لكل الآلام المنتشرة على طول العالم، ويعلّق أحزان الفقراء فوق ظهره مثل بقية الملتزمين الكبار[١].

لقد بيّن إحسان عباس أن البياتي استلهم روح الخيام باستخدام كلمة "لا بدّ"، لكنه سرعان ما يعاوده اليأس فيستخدم كلمة "لعل" باسم الرجاء البعيد في الرباعية الأخيرة، مما يدل على الحس النقدي الدقيق والوعي المرهف لدلالات اللفظة وأبعادها، ولواقعها وإيقاعها. ويشير ذلك إلى استواء البناء واكتماله، وإلى الروابط الأخرى في البناء نفسه، الأمر الذي يزيده تلاحماً وقوة. وبين إحسان عباس هذه الرموز التي تمثلت في: الرموز الحيوانية بدلالاتها ومؤشراتها، فالديك يرمز إلى اليقظة وطلوع الفجر، والكلاب التي تلاحق الظباء ترمز إلى الحكام الذين يطاردون الفنانين والمفكرين والثوريين واغتيالهم، في حين يرمز الأرنب إلى الصراع الطبقي. كما بين بالصورة الرامزة تشابكات العلاقات الاجتماعية والسياسية، والحياة والموت. فصور الثعبان على الأسوار تدل على الأحقاد والضغائن، بينما يرمز الببغاء الأعور السكران إلى أشباه الرجال، والثور الذي يشق الأرض في إصرار إلى الإنسان الكادح. وتتوالى الصور والرموز وفق رواية إحسان عباس لترسم أجواء القصيدة التي تجعل من وحدة بناء النص أكثر إتقاناً وجودة، يتمم الصورة الشكلية للنص الشعري، ويحقق تلاحم هذا الجو، والعناصر الأخرى مثل صورة الولادة المتجددة، والاستحالة، والبكارة، والفجور، والتدرج الطبيعي من السوداوية والتشاؤم إلى الأمل والتفاؤل رغم العقبات في حياة الخيام الحديث". يقول إحسان عباس: "وطبيعي أن لا تغيب من البناء الصورة الكبيرة شيخ المعرّة ولوركا. فهما يمثلان مع الخيام رمزاً واحداً"[٢].

إنّ الصورة الأخرى لا تحتاج إلى سؤال للبحث عنها، فهي واضحة المعالم في القصيدة وتظهر عندما يتطلبها السياق العام. وتتبدى في الحديث المستمر كما يرى إحسان عباس، عن "مدن النمل التي تحكمها الأرقام والبنوك، وعن الدمى الصلعاء، والساسة المحترفين. ولكن هذه الصورة ليست هي ذات السيطرة الكبرى على خيال الشاعر. بل إن الذي يتحكم فيه هو التأمل العميق في المصير الإنساني بكل ما هنالك من خطوات متقدمة وكبوات، وبكل ما هنالك من جهود ومحاولات يقف

(١) الصائغ النبهوم، الذي يأتي ولا يأتي، ص ١٦٨.

(٢) إحسان عباس، من الذي سرق النار، ص ١٦٩.

الموت دونها"(١).

ويشير إحسان عباس إلى أن وصول الإنسان إلى هدفه المنشود – المحصلة النهائية لرؤية البياتي التقدمية الثورية لا تتجسد في البحث الفردي عن محصلة التاريخ العربي القديم، أو عن الزمن الضائع، أو عن عائشة الحاضرة في شعره بأسماء أعلام متعددة، وكأنها نسيج في امرأة أسطورية متجددة بتجدد الحياة في ظل وحدة الوجود، وبكل ما ترمز إليه، إنما تتحقق بالعمل الإنساني المشترك، وبالكفاح الإنساني لتحقيق ذاتيته وخير الإنسانية، والإيمان بإنسانية الإنسان وقيمته، وضرورة تحقق شروط وجوده الإنساني، مهما صغر شأنه أو كبر في سلم الحياة الاجتماعية والإنسانية. ومن زاوية الرؤية هذه نعي أن توجه البياتي في بحثه عن الوجه الآخر لا يدل على موقف هروبي إلى هذا الآخر أو ليغرق نفسه في عالم الخيال والحلم والرؤيا، إنما هو بحث ليعانق واقعه الآخر القائم في عالم الواقع، ولا يعانقه إلاّ بالرغبة في التغيير نحو الأفضل، لأنه يراه صورة قائمة لابدّ من تغييرها لصالح الفرد والمجموع.

وعلى صعيد القيمة الفنية لديوان: "الذي يأتي ولا يأتي" بين إحسان عباس أن قيمته الفنية لا تكتمل من زاوية رؤية واحدة محددة، أو من وضعها على محمل صوري واحد، إنما تتحقق بدراستها من زوايا رؤية مختلفة ومتعددة(٢). وقد تيقن أن إمكانية تحقق زوايا الرؤية لا تكون إلاّ بالعودة إلى التراث(٣)، الذي يشتمل على رؤياه الشاملة؛ موقفاً وفكراً وفناً في إطار الحوار، قضيته الفنية الأولى. فالبياتي خاطب الصوفي في عذاب الحلاج دون أن يخاطب فيه الرمز. فالحلاج ليس رمزاً للبعث في رؤية البياتي، الذي زاوج بين عالم الحلاج الداخلي وموقفه، والصورة الكلية للمدينة من الخارج. وقد خلص البياتي إلى أن موقف الحلاج الذي يزاوج بين عالمه الداخلي وعالم المدينة الخارجي هو موقف الثوري المعاصر الذي تتلاحم بطولته القروية ببطولة المجموع(٤).

وقد سجل غالي شكري أن ديوان البياتي "قصائد على بوابات العالم السبع" عكست قدرة الشاعر على التحاور مع التراث بقوله عن الديوان: "يكاد يكون مهرجاناً لحوار شعرنا الحديث مع التراث العربي الإسلامي والبابلي والآشوري واليوناني والأوروبي المعاصر، وكأنه يقدم صورة بانورامية لتراثنا الحضاري الواجب أن يكون دون تمزق، ودون شوفينية. إن قصيدته "مرثية إلى أخناتون"

---

(١) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، ص ١٦٩.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٦٩.

(٣) عبد العزيز شرف، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٧١-٧٢. انظر: محمد زقزاق وآخرون، **النموذج الثوري في شعر البياتي**، منشورات مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٧٢، ص ٧٩.

(٤) غالي شكري، **التراث والثورة**، منشورات دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٢٥-٢٢٦، ٢٧٧.

مثلاً لم يتيسر لشاعر مصري حتى الآن أن يكتب مثلها من حيث القدرة على استيعاب التراث الفرعوني والواقع المصري المعاصر معاً، وهو فيها لا يجامل مصر "مدينة الشمس التي تنام تحت الليل والأنقاض"، ولكنه يستلهم تراثها فيما يمكن أن يعيد إليها أشعة أتون الغائبة ... إن التراث في شعر البياتي ليس سنداً يعتمد عليه، ولا مرتكزاً يقيم عليه بناءه، وإنما هو عنصر جوهري من عناصر رؤياه للعالم والشعر، وهي في جوهرها رؤيا طبقية، قومية، إنسانية، إطارها الفلسفي هو التاريخ الواقعي للبشر بأرضيته المادية وسياقه الجدلي. ومن هنا لم يجئ التراث في شعره ديكوراً زخرفياً، وإنما حياة واقعة بالسلب والإيجاب، بالرفض والقبول"(١).

**خاتمة**

تناول البحث رؤية إحسان عباس النقدية ومنهجه في دراسة شعر البياتي، فقد بيّن أن اتجاه البياتي نحو الشعر الحديث لم يكن استجابة للمؤثرات الخارجية، وإنما هو استجابةً للمتغيرات في الحياة العربية، والتحولات في الثقافة والفكر والسياسة والاجتماع. وبيّن إحسان عباس أنّ البياتي لم يستمد مذهبه الشعري من مدرسة التصويريين، وإن التقى معهم في الرؤية والتصوير. فالبياتي كما بيّن إحسان عباس اختلف عن التصويريين في الغايات النهائية، وفي إيحاء الصورة، وفي إيحاء التشبيه، وإن التقى معهم في نثر أجزاء الصورة. وبيّن إحسان عباس التقاء البياتي وإليوت في استخدام لغة الحديث العادي في شعرهما وانشقاقهما عن التصويريين في الإيحاء والرمز، وجعل الصورة ممثلة للحركات والخلجات النفسية. وعلى الرغم من هذا الالتقاء فإنهما يفترقان في الرؤية والمنهج؛ لأن البياتي اتجه نحو التحول والتأصيل، بطريقته الخاصة، في التعبير عن قضايا العصر والفجر الجديد، الذي عاشه جيل البياتي.

لقد بيّن إحسان عباس قدرة البياتي على بلورة رؤيته ومنهجه في شعره، وهو يتجه نحو المستقبل المأمول لتحقيق إنسانيته بالاستقلال والتحرر والبناء، وذلك باعتماد البياتي الثنائيات الفلسفية. كما بيّن إحسان عباس تطوّر البياتي في منحاه الفني الذي جاء في ثلاثة اتجاهات فنية بيّنت ميزة شعر البياتي. فقد كشفت أبعاد الضرورة التأريخية في الوطن العربي، وضرورة وضعها بين يدي القارئ العربي لتمكنه من الوقوف على سير حركة التطور في المجتمع العربي. ويبيّن شعر البياتي وفق خاصية رؤيته لأبعاد الضرورة التأريخية، ووعيه ذاته، وموقف هذه الذات من

(١) غالي شكري، **التراث والثورة**، ص ١٢-١٣. انظر: خالدة سعيد، **البحث عن الجذور**، منشورات دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠، ص ١٢-١٣. عزالدين إسماعيل، **الشعر في إطار العصر الثوري**، منشورات دار القلم، بيروت، ١٩٧٤، ص ١٠٨. طيب تيزيني، **مقدمة في قضية التراث**، مجلة الثقافة العربية، عدد يناير ك٢ ١٩٧٦، ص ١٥٧-١٥٩.

الواقع المتعين والطموح، عدم وجود تمييز قاطع بين العمل النقدي وعمل الإبداع في تجربته الشعرية.

ويبّن إحسان عباس بحث البياتي عن الرمز الذاتي والجماعي، في إطار الرمز والأسطورة، وبخاصة في ديوانه "سفر الفقر والثورة"، كما كشف عودة البياتي بالرموز إلى الموروث العربي، دون أن يستثني بعض الشعراء الغربيين مثل لوركا، فجمع بذلك في الصورة الشعرية الماضي والحاضر، وأقام من المقارنة بين وجهي الصورة الشعرية أو الرمز صورةً لاستمرار الكفاح العربي الإنساني، ويدل ذلك على الرؤية التجديدية لشعر البياتي.

أما في ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي"، فقد بيّن إحسان عباس رؤية البياتي للقضايا الإنسانية والقومية والثورية، والتزامه بالكلمة الدالة الموجهة المعبّرة بدلالاتها، ورموزها، وأبعادها، على قاعدة الارتقاء بالشعر جملةً، وأسلوباً، ومعجماً، وصورةً، ودلالة، حتى يشكل له خصوصيته الفنية.

وكشف إحسان عباس في ديوان "سفر الفقر والثورة" وديوان "الذي يأتي ولا يأتي" عن التزام البياتي بقضايا أمته المصيرية، وطموحاتها نحو المستقبل. وأشار إلى تميّز شعره بضمور الباعث الميتافيزيقي، وضمور التخلي عن ساحة صراع الإنسان العربي، الذي مثّله البياتي كنموذج للفرد العربي. كما بيّن منهج إحسان عباس في دراسة "سفر الفقر والثورة"، الذي يقوم على التحليل الفني قدرة البياتي على استخدام الرموز والأقنعة المعارة لموضوع خارجي في تجربته الحافلة بالصورة.

**وفي دراسة ديوان البياتي "الذي يأتي ولا يأتي" اعتمد إحسان عباس سيرة الخيّام الباطنية، على قاعدة علم النفس التحليلي، دون أن يعتمد الدورات المنفردة، التي اعتمدها في دراسة ديوان "سفر الفقر والثورة". فقد اكتفى بعرض صورة مجملة في دراسته لسيرة سفر الخيام الباطنية برموزها، وأقنعتها، ودلالاتها. وبيّن أنّ البياتي اختار الخيّام أنموذجاً يتقمّصه؛ لأنه يحمل بعض سمات أبي العلاء والحلاّج، والشخصيات المعاصرة.**

# إغواء اللغة: قراءة في ديوان ذي الإصبع العدواني "تشكيل اللغة الشعرية"

د. محمد خليل الخلايلة *

د. منذر ذيب كفافي **

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/١٢/١ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٧/٢

## ملخّص

يتناول هذا البحث موضوع إغواء اللغة في شعر ذي الإصبع العدواني، لما تمتلكه هذه اللغة من طاقات خلاقة، تبعث فيها الحياة على الدوام، ومن مفهوم تكون النص الشعري اللغوي، لجأ الباحثان إلى جماليات اللغة، لاستكناه النص والوقوف على ما وراءه فأبرزا تشكيلات لغوية هي من مميزات اللغة الشعرية، تلك اللغة التي تخرج اللفظة من مألوفها، وتدفعها إلى اللا متوقع، وتعمل على استفزاز المتلقي دوما .

وقد عالج البحث هذه الإغوائية من خلال الموضوعات التالية :

أ- مهاد نظري : مفهوم إغواء اللغة الشعرية .

ب- التشكيل التكراري .

ت- التضاد .

ث- التشكيل الاستعاري للدهر .

ج- الخاتمة .

## Abstract

**Ighwaa Al-Lugha fe She'r Thi Al-Isbas'a Al-Odwani Tashkeel Al-Lugha Al-She'reia" (the Temptation of Language in the Poem of Thi Al-Isba'a Al-Odwani Formation of the Poetic Language -)**

**Dr. Mohammad K. Al-Khalayla**
**Dr. Monther Theeb Kafafi**

This research studies the subject matter "Ighwaa Al-Lugha fe She'r Thi Al-Isbas'a Al-Odwani – Tashkeel Al-Lugha Al-She'reia" (the Temptation of Language in the Poem of Thi Al-Isba'a Al-Odwani – Formation of the Poetic Language -) , for the creative capabilities this language have, which breathe life into it constantly. Considering the concept of the origination of the lingual poetic text, the researchers referred to the aesthetics of language, to understand the text thoroughly and apprehend its significances. So, they brought out lingual formations regarded as poetic language characteristics, that language which drives the word out of its habitual meaning, and actuate it to the non-expected, and endeavor to excite the recipient all the time.

The research treated this temptation through the following :

- Theoretical preface : present the concept of temptation of the poetic language.
- The repeated formation.
- Contradiction.
- The metaphorical formation of eon.
- Conclusion.

* قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الهاشمية.

** قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الإسراء الخاصة.

**مهاد نظري:**

تتصدر اللغة اهتمام صانع العمل الأدبي[١]، لما تحتويه هذه اللغة من طاقات خلاقة، تجعلها دائمة الحياة، وكأنها تأبى على نفسها الموات، فكانت في تشكيلاتها دائمة الاستفزاز لمتلقيها، إذ صنعت جسد النص الأدبي بما تمتلكه من تقنيات وتشكيلات توصل إلى ما وراء النص، وتخلق نوعاً من التواصل بينها وبين ذاك المتلقي الذي لا يقبل بالمألوف في النص الأدبي، وإنما يخترقه دوماً للوصول إلى سحر الكلمة في جوانب تقف خلف الظاهر من النص.

ويسمى هذا الاستفزاز ودوام الملاحقة المحببة بالإغواء، فاللغة بما امتلكته من إيحاءات وطاقات أوجدت علاقة جدلية بين النص ومتلقيه، وجعلت هذا المتلقي دائم التطلع إلى عوالم جديدة أوجدتها هذه الدلالات للكلمة، واحتفظت على الدوام بقدرتها على الإغواء والتضليل والمحاورة والإفلات والتمنع لتمارس دورها في سلطة حقيقية تمارس على المتلقي.

واللغة ذات سحر حقيقي يمارس باتجاهين، اتجاه يمتلكه صانع النص الذي يعمد على الدوام إلى تشكيلات أسلوبية خاصة تخرج هذه اللغة من كونها حمالة للمعنى إلى لغة ذات طاقات كامنة، تولد الهيبة والاستفزاز والروعة، واتجاه آخر يمتلكه متلقي النص الذي لا يرغب بالوقوف عند الدلالات السطحية للكلمة، وإنما يطمح إلى النفاذ إلى ما وراء النص، فيكون بذلك دائم الاستعداد لإحساسه الدائم بغرابة الكلمة وسحرها الخاص، وبذلك توجد اللغة صلة أبدية تربط ثلاثية هي: المبدع في اختياراته، والنص في تشكيلاته، والمتلقي في طموحاته باختراق النص.

ومما يجب الحفاظ عليه هنا ابتعاد اللغة عن السطحية والوضوح أو ما يسمى باللغة المعيارية[٢] تلك اللغة التي ما فارقت المعنى المعجمي وحافظت على استقرارها وانضباطها، ودخولها إلى الحقل الذي يؤمن لها الإغواء بما تفعله من غرابة وإدهاش، فإدهاشها يحقق أسر المتلقي الذي يحاول دوماً استبطان دلالاتها وطاقاتها الكامنة المسكوت عنها، وغرابة بما امتلكته من تقنيات أسلوبية أخرجتها من سطحيتها إلى لا مألوفيتها في التعبير.

وتكون شعرية اللغة في تقنيات أخرجتها من مألوفها، وعلى رأس هذه التقنيات

---

(١) انظر يوري لوتمان، **تحليل النص الشعري**، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر ١٩٩٥ ص ٣٦، ٦٣و جون لاينز، **اللغة والمعنى والسياق**، ترجمة عباس صادق، دار شؤون الثقافة بغداد ط١ ١٩٨٧ ص٨، ٣٩، ومحمد الأسعد، **مقالة في اللغة الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ط١ ١٩٨٠ ص٣٥، ٨٩ وجون كوهين، **اللغة العليا**، ترجمة أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، مصر ١٩٩٥ ص١٣١، ٢٠١ ، و ستيفن أولمان، **دور الكلمة في اللغة**، كمال بشر، دار غريب للطباعة القاهرة ط١٢، ١٩٩٧.

(٢) انظر ما كتبه يان موكاروفسكي " اللغة المعيارية واللغة الشعرية " ترجمة ألفت الروبي، **فصول**، ع١ أكتوبر ١٩٨٤ ص٣٧.

المجاز : إذ تحدث عنه القدماء[(١)] ليكون المجاز خروجاً من الحقيقة واتساعاً في الكلام ونقلاً للفظ من موضعه، ويكون أيضاً تقنية تمنح الحيوية والحركة للغة لتحافظ على ديمومة النص حينما توسع آفاق المتلقي التأويلية نظراً لانفتاح دلالة المفردة.

وتوسع دارسو الأدب المحدثون في دراسة المجاز ليتحدثوا عنه في مفهوم الانحراف والانزياح فترى (جون كوهن) يجعل الانزياح سمة اللغة الشعرية، فالانزياح عنده خروج عن مستوى اللغة العادي، وخرق لقوانينها للخروج بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول[(٢)] بينما تعده (جوليا كريستيفا ) سمةً للغة الشعرية، وهو خرق للمعيار اللغوي[(٣)].

ويكاد الدارسون المحدثون يجمعون عند القول بعدم ثبات اللغة الشعرية باستعمالها الانزياح إذ جعلت "اللغة" من النص مجالاً مفتوحاً لقابلية القراءة، ولن يتحقق هذا الانزياح إلا باستعمال أساليب تكاد تكون بلاغية، تؤمن الاتساع وتحقق الاندهاش والمفاجأة. ومن هذه الأساليب، التكرار، والتضاد والتشكيل الاستعاري.

يحمل التكرار إلحاحاً من المبدع على جملة دون غيرها وكأنه مهتم بها، فتبرز هنا البواعث النفسية للتكرار[(٤)] ودارس آخر يرى التكرار : " أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة أو مجرى اللا شعور من إنسان مأزوم.." [(٥)].

وتكمن أهمية التكرار – باعتباره أسلوبا ضمن إغواء اللغة – في إشاعة الانتظام في النص مما يدفع المتلقي إلى تأمل هذا الانتظام، ويوجه الانتباه إلى اللغة بذاتها لما تحمله هذه اللغة من كثافة تدهش المتلقي، ويؤمن التكرار توليد نسق وسياق داخل النص، وهو سياق الانتظام ومما لا

(١) انظر : قول سيبويه، عمرو بم عثمان؛ والفراء حينما جعلا المجاز سعة في الكلام (ت ١٨٠هـ/٧٩٦م)، **الكتاب**، ج١ ص٥٣ تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة ١٩٦٦، والفراء (ت ٢٠٧هـ/٨٢٢م)، **معاني القران**، ١٩٥٥ ص٢٧٠ وكذلك انظر: أحمد مطلوب ، **معجم المصطلحات البلاغية**، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٨٧ ج٣ ص٩٤، والجاحظ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ/٨٦٨م)، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، ج٥، ص٢٥، ٢٨، وابن قتيبة، عبدالله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م)، **تأويل مشكل القران**، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة ١٩٥٤ ص٧٦، وانظر الجرجاني، عبدالقاهر (٤٧١هـ/١٠٧٨م) في **دلائل الإعجاز** تحقيق محمد رشيد رضا ط٥ ١٣٧٢هـ ص٥٣.

(٢) انظر : جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة الولي محمد ومحمد العمري دار توبقال الدار البيضاء، ط١ ١٩٨٦ ص ٦، ٩.

(٣) انظر : جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١ ١٩٩١ ص٧٢ وما بعدها.

(٤) انظر نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة بغداد ط٢ ١٩٦٥ ص٢٣٠ وشفيع السيد، أسلوب التكرار، **مجلة إبداع**، ع٥ سنة ١٩٨٤ ص٧ وعمران الكبيسي، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٨٢ ص١٨٠. وموسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية. **مؤتة للبحوث**، مج ٥ ع١ ١٩٩٠.

(٥) انظر عز الدين علي السيد، **التكرير بين المثير والتأثير**، القاهرة، دار الطباعة المحمدية ١٩٧٨ ص ٧، ٨، ٩ –.

شك فيه، فإن كسر هذا النسق "الانحراف عنه" يشكل ملمحا أسلوبياً يستثير المتلقي من خلال عملية "الانتظار الخائب[١] " إذ يخالف النص توقعات القارئ بعد أن وضع له القانون والنمط.

ويحمل التضاد – باعتباره أسلوبية أخرى – قدرة فائقة في خرق المألوف والخروج عليه، وخلق ما يسمى بمسافة التوتر " منابع الفجوة[٢] " إذ يفرغ طاقاته وأحاسيسه في الكلمة، ويخرجها عن مألوفها ليصدم المتلقي بمكوناتها، وتبرز قيمة التضاد الجمالية بإدخاله في بنية النص، إذ يخلق قيمة فنية متمثلة في استنطاقه للشعور عن طريق الإبانة عن وجهي الحياة والأشياء[٣]. وحين يشكل الشاعر بنية التضاد فإنه يحاكي صراعاته النفسية والفكرية تجاه حتمية التضادات الوجودية الذي وقف أمامها حائراً، فلجأ إلى اللغة بأسلوب التضاد ليحفز المتلقي ويستثيره في استخراج مكانه النص، وكأنه حمل التضاد صراعات الوجود وتناقضاته ليكون التضاد الأساسي في الوجود أصلاً للتضاد اللغوي[٤].

وتساهم الاستعارة[٥] في خرق قانون اللغة والخروج عن مألوفها، وتكسب المفردة دلالات أعمق وأوسع، وتستفز القارئ وتمارس سلطتها عليه حين قيامه بتأويل الدلالات، لعله يقف عند ما وراء النص لما في هذه اللفظة المستعارة من إيماءات.

ستحاول هذه الدراسة الكشف عن إغواء اللغة في ديوان ذي الإصبع من خلال التكرار والتضاد والاستعارة.

## التشكيل التكراري

التشكيل التكراري ظاهرة أسلوبية وجدت في الأدب العربي شعره ونثره، قديمه وحديثه، ويحفل القرآن الكريم بالكثير من مثل هذه الأنماط التكرارية، والتكرار لغة : إعادة الشيء مرة بعد مرة، وكررت الشيء رددته[٦].

---

(١) نظر حديث جاكبسون في كتاب **مفاتيح الألسنية**، جورج مونان، تعريب الطيب البكوش مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر ١٩٩٤ ص١٢٥.

(٢) انظر كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط١، ١٩٨٧، ص٤٥ وما بعدها.

(٣) انظر، محمد عبدالمطلب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة والتكوين البديعي**، دار المعارف، مصر ط٢ ١٩٩٥ ص١٤٧ ورجاء عيد، **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص٢١٦، ٢٢٠ وسمير اسحاحلي، **التضاد في النقد الأدبي**، قازيونس – بنغازي ط١ ١٩٩٦ ص٢١٣، ٢١٥.

(٤) انظر : عاطف جودة، البديع في تراث الشعر العربي، **مجلة فصول** م٤ ع٢ ١٩٨٤ ص٩٠.

(٥) انظر : أحمد عبد السيد الصاوي **فن الاستعارة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية ١٩٧٧، وأحمد عبد السيد الصاوي، **مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والبلاغيين**، منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٨٨، و سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي مؤسسة الخليج للطباعة، الكويت، ومحمد عبداش، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، مصر ١٩٨١.

(٦) انظر : ابن منظور، محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ/١٣١١م): **لسان العرب**، مؤسسة التاريخ العربي، دار التراث العربي بيروت، ١٩٩٣، مادة كرر، وانظر : الجوهري، اسماعيل بن حماد (ت ٣٩٣هـ/١٠٠٢م)، **الصحاح**، دار إحياء التراث العربي، بيروت ط١ ١٩٩٩ مادة كرر.

واصطلاحاً هو إعادة أو تكرار لفظ أو معنى بذاته غير مرة، وتحدث ظاهرة التكرار أثراً موسيقياً جميلاً في النص، وهذا كله يخلق للقصيدة تكاملها الفني ويجعلها أكثر ترابطاً وانسجاماً(١).

وسيدرس التشكيل التكراري في ديوان ذي الإصبع العدواني كالتالي: -

أ- التكرار في المعاني والأفكار :

١- الشيخوخة والكبر

٢- أثر الزمن والدهر

ب- التكرار في اللغة والألفاظ

١- تكرار الكلمات في البيت الشعري

٢- تكرار الأداة : أداة النداء، وأداة الشرط

ج- التكرار البديعي :

١ - التصريع

أ- التكرار في المعاني والأفكار

١- الشيخوخة والكبر: إن الرؤية العامة التي أراد الشاعر تبيانها في ديوانه هي فكرة شيخوخته وهرمه، التي تعني له في النهاية اقتراب الموت، من أجل ذلك حفل الديوان بأنماط تكرارية لهذه الصورة إذ أراد تأكيدها بأكثر من معنى ومن ذلك قوله :

أصبحت شيخاً أرى الشخصين أربعةً ... والشَّخصَ شخصين لما مسني الكِبَرُ

لا أسمع الصوت حتى أستدير لـــــه ... ليلاً وإن هو ناغاني به القمــــــرُ

وكنت أمشي على الرِّجْلَيْنِ معتــدلاً ... فصرتُ أمشي على ما تنبتُ الشجرُ(٢)

يعرض مشهداً حزيناً لوضعه الحالي، فبصره أصبح ضعيفاً لا يرى الأشياء على حقيقتها، وضعف سمعه، والدليل على ذلك أنه لا يسمع الصوت جيداً حتى في الليل الذي يجعل حاسة السمع أمراً ميسوراً بسبب الهدوء الذي يكون فيه، ومع ذلك فإن الشاعر لا يستطيع سماع هذا الصوت حتى يستدير له وفي ذلك إشارة إلى مدى الضعف السمعي الذي يعتريه، حتى إنه يتخيل أن القمر قد داناه بضوئه، فلم يره لضعف بصره، فأحل السمع محل البصر، فظن القمر يحدثه، ومع ذلك عجز

---

(١) انظر حول ذلك :الجاحظ، **البيان والتبيين**، شرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر ١٠٥/١ وحازم القرطاجني **منهاج البلغاء** : تحقيق محمد حبيب، دار الكتب الشرقية، تونس، ٤٤، ٤٥ وعبد الرحمن الهيلي : **التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية**: دار المؤيد، الرياض، ط١ ١٩٩٩، ١٧ ، ٣١، و سعيد الأيوبي : **عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي**: مكتبة المعارف الرباط ١٩٨٥، ١٠٦ وما بعدها.

(٢) **ديوان ذي الإصبع العدواني** : تحقيق عبدالوهاب العدواني ومحمد الدليمي، مطبعة الجمهور ١٩٧٣، ٣٣، ٣٤، المناغاة : المكالمة.

عن كلا الأمرين، ومن الأدلة التي قدمها على ضعفه وكبره أنه لا يمكنه السير إلا بمساعدة تلك العصا التي تدل على أمر عظيم يشكوه الشاعر ويتألم منه.

ويكرر هذه الرؤية في حديثه مع تلك المرأة التي أسماها زينب قائلا.

هزئـــت زنيبـــةُ أن رأتْ ثرمـــي وأن انحنـــى لتقـــادمٍ ظهْـــري
مـــن بعـــد مـــا عهـــدت فـــأدلفني يـــوم يجـــيء وليلـــة تـــسري
حتـــى كـــأني خاتـــلٌ نقـــصاً والمـــرءُ بعـــد تمامـــه يَحْـــري
لا تهزئـــي منـــي زينـــبُ فمـــا في ذاك من عجـب ولا سَـخْرِ[1]

فهذه المرأة تهزأ من الشاعر بسبب هرمه وكبره وسقوط مقاديم الأسنان عنده وانحناء ظهره، بعد أن كانت تراه قوياً في أيام شبابه الخالية، ولكنه يقدم لها دليلاً قوياً على ما حدث له بأن الإنسان بعد قوته وتمامه سيعود ضعيفاً هزيلاً، فيخاطبها بأن لا تتعجب مما هو عليه الآن ولا تسخر، لأن هذا الأمر سيسري على الجميع.

**٢- أثر الزمن و الدهر :**

لا يعدو الباحثان الحقيقة إذا ذهبا إلى القول إن هذه الفكرة من أكثر الأفكار حضوراً وتكراراً في ديوانه، فالدهر في رأيه شبح رهيب مخيف قاهر، وذلك لأنه قضى على قبيلته فسبب له الألم والحزن، وكان سبباً في تقدم العمر به حتى أصبح شيخاً كبيراً، فكان يشكو الدهر أو الزمن وريبه وصروفه في مواطن كثيرة، فالدهر عنده – شأنه في ذلك شأن شعراء سابقين له – قوة مدمرة للوجود الحي ومن أمثلة ذلك قوله :

فقـــل للـــشامتين بنـــا أفيقـــوا سـيلقى الـشامتون كمـا لقينـا
كـــذاك الـــدهرُ دولتُـــهُ ســـجالٌ تَكِـــرُّ صـــروفُهُ حينـــا فحينـــا
ومن يَغْـــررْ بريـــب الـــدهر يومـــاً يجدْ ريب الزمان لـــه خؤونـــا[2]

فالحديث هنا موجه لأولئك الشامتين بما حصل للشاعر ولقبيلته، مبينا لهم أن الدهر متحول متقلب، فما حصل له ولقبيلته سيجري على الآخرين، ولا أحد يستطيع أن يأمن الدهر وصروفه، حتى إنه قد وصف الدهر بالخيانة، وفي هذا إيماءة إلى ما سببه للشاعر من صدمة، والحديث في هذه الأبيات حديث يصدر عن نفس عزّ عليها أن ترى أفراد القبيلة يفنون بقتال بعضهم بعضاً، وما

---

(١) **ديوان ذي الإصبع** : ٣٩، ٤٠ الثرم : سقوط مقاديم الأسنان، أدلفني : قارب الخطو من الوهن والضعف، السرى : السير ليلا، حرى الشيء : نقص. وانظر صورا تكرارية أخرى لهذه الفكرة ٥٧، ٦٠.

(٢) **المصدر السابق** : ٨٣.

تكراره للكلمات ( الدهر، وريب الدهر، وريب الزمان ) إلا إشارة صريحة وصارخة لما يشعر به تجاه هذا الدهر وتقلبه.

ويكرر هذه الصورة في حديثه عن قبيلته عدوان بعد تفرقها، وأثر الدهر إذ مزقهم:

وتفرقـوا وتقطعـتْ أشـلاؤهُمْ ... وتبـددوا فِرقـاً بكـلِّ مكـانِ
جَدْبَ البلادَ وأعقمتْ أرحـامهُمْ ... والدهرُ غيَّرهمْ مـع الحـدثانِ
حتـى أبـادَهُمْ علـى أُخـراهُمْ ... صَرْعى بكـل نَقيـرةٍ ومكـانِ
لا تَعْجَبِنْ أمامَ من حَـدثٍ عـرا ... فالدهْرُ غيَّرنا مـع الأزمـانِ[1]

فالدهر بليله ونهاره هو المسؤول عن تفرق قبيلته وتقطع أرحامها، حتى إنه أبادهم جميعاً، لذلك يطلب من ابنته أمامة ألا تتعجب من فعل الدهر، فهذه حاله على مر الأزمان، و يربط الشاعر بين الزمن والموت والفناء لأنه السبب المباشر لذلك.

**ب - التكرار في اللغة والألفاظ :**

**١ - تكرار الكلمات في البيت الشعري**

يقصر الباحثان الحديث عن تلك الكلمات التي تكررت في بيت واحد، ونلمس من خلالها رؤية الشاعر وفلسفته، فتكرار مثل هذه الظاهرة حمال لدلالات يجدر توضيحها و تفسيرها؛ لأن الشاعر لا يأتي بمثل هذه الكلمات ارتجالاً، بل يعمد إليها قصداً لتجسيد رؤيته في الحياة.

وقال متحدثاً عن كرمه وجوده :

أكرم الضيفَ والنزيلَ وإن بـــــت خميصاً يضمُّ بعضي بعضي[2]

كرر كلمة ( بعضي ) بشكل متتابع إذ يشعر المتلقي بأنه قد وصل إلى درجة كبيرة من الجوع، حتى إن أضلاعه تضم بعضها بعضاً، وما ذلك إلا بسبب كرمه وجوده، وما دفعه إلى فعل هذا اعتبار الكرم عادة أصيلة في نفسه لا يمكنه الاستغناء عنها.

ويقول في الحديث عن عداء ابن عمه له وأثر ذلك في نفسه :

لولا أواصر قربى لست تحفظها ... ورهبة الله في مولى يعاديني
إذا بريتك برياً لا انجبار لـــه ... إني رأيتك لا تنفك تبريني[3]

يلاحظ تكرار الكلمات ( بريتك، برياً، تبريني ) والتي تحمل إيماءات قوية تشير إلى إزالة اللحم من

(١) **ديوان ذي الإصبع**: ص٩٩-١٠٠ نقيرة : موضع، أمام : منادى مرخم وهي ابنته.

(٢) **المصدر السابق**: ٥٣، الخميص : الجائع.

(٣) **المصدر السابق**: ٩٠، ٩١، البري : مصدر برى يبري، ويقال القلم والبعير : إذا حسرته وأذهبت لحمه.

دلالة نفسية تشير إلى مدى تأثر الشاعر بهذا العداء من ابن عمه، الذي كان من أسباب تفرق القبيلة وزوالها، ومثل هذا التكرار يدل على حس مرهف لدى الشاعر.

ويقول مفتخرا بنفسه أمام ابن عمه :

إني أبيٌّ أبيٌّ ذو مُحافظةٍ وابنُ أبيٍّ أبيٍّ من أبيين(١)

فقد كرر كلمة ( أبي ) أربع مرات متلاصقة بين شطري البيت، وختم بيته بكلمة ( أبيين ) وهي تحمل الدلالة نفسها لكلمة ( أبي )، يدل مثل هذا التكرار على أن الشاعر يتصف بقوة وشجاعة لا نظير لها، ولا غرابة في هذا إذ عرف أنه فارس مقدام مغوار، فهو يريد أن يثبت لابن عمه هذه الصفة ولا سبيل أمامه إلا أن يؤكد ذلك عن طريق التكرار، ولا سيما أن هذه الكلمات تكون متعاقبة مباشرة، وهذا الأسلوب يحتاج إلى براعة فنية فائقة وقد وفق الشاعر في استخدامه.

ويقول في حديثه عن قومه وما حدث لهم :

بغى بعضُهُم بعضاً فلم يُبقُوا على بَعْض(٢)

فتكرار كلمة ( بعض ) ومشتقاتها ثلاث مرات في هذا البيت يحقق نغمة إيقاعية بارزة من جهة، ومن جهة أخرى يؤكد فكرة ثابتة وراسخة في نفسه وهي أن القبيلة كانت يداً واحدة ونفساً واحدة، وهذا العداء الذي وقع بين أفراد القبيلة كأنما وقع في النفس الواحدة، وكل ذلك يدل على شدة الترابط الذي كان بين أفرادها، فهم بقتلهم بعضهم كأنما قتل الواحد منهم نفسه.

ومن الألفاظ التي تكرر ذكرها في البيت الواحد، الزمن و الدهر بألفاظه المتنوعة ( الليل والنهار، صرف الليالي، والحدثان، وريب الزمان ) وهي في إطارها العام تؤدي الفكرة نفسها .

**٢ - تكرار الأداة : أداة النداء، وأداة الشرط**

أداة النداء وسيلة تربط بين الكاتب والمنادى من جهة، ثم هي أداة لنقل رؤية الكاتب وفلسفته إلى المتلقي من جهة أخرى، وفي مثل هذا يقول :

يا صاحبيَّ الغداةَ فاستمعا وإنني سوف أبتدي لكما
هل كنتَ ممن أراب أو خدعا ثم اسألا جارتي وكَنّتَها
يأمَنْ مني حليلي الفَجَعا أوْ دعتاني فلم أجب ولقد
ما ربُّهُ بعد هدأة هَجَعا آبى فلا أقْرَبُ الخبِاءَ إذا
إن نام عنها الحليلُ أو شَسَعا(٣) ولا أرُومُ الفتاة رؤيتها

---

(١) **ديوان ذي الإصبع:** ٩٣.

(٢) **المصدر نفسه:** ٤٧، وانظر أمثلة أخرى لتكرار الكلمات في البيت الشعري : ٣٣، ٦١، ٨٣، ٨٨، ٩٥.

(٣) **المصدر السابق:** ٥٩، الكنة : زوجة الولد، الفجع : الرزية، ربه : صاحبه، هجع : نام، الحليل : الزوج، شسع : نام.

فمخاطبة الصاحبين وسيلة يبين من خلالها صفاته الحميدة في المحافظة على جارته وزوجة ابنها، وأن صاحبه يأمن جانبه، ويحافظ على فتيات قبيلته إذا غاب عنهن أزواجهن، فالشاعر لم يكن باستطاعته التعبير عن ذلك إلا بمخاطبة صاحبيه ومناداتهما باستخدام أداة النداء (يا) ليتحملا مسؤولية نقل رؤية الشاعر إلى المتلقي.

ويكرر هذه الرؤية في مخاطبته لابن عمه قائلا :

يا عمرو لو كُنتَ لي ألفيتني يَسَراً ‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌ سمْحاً كريماً أجازي من يُجازيني[١]

فهو يقدم لنا رؤيته وحقيقته من خلال مناداة ابن عمه ومخاطبته فهو سمح كريم يقابل الحسنة بمثلها، فكان هذا التركيب مكوناً من : أداة النداء + المنادى + الرؤية.

واستخدم الشاعر هذا الأسلوب في مخاطبته لابنه وهو ينصحه بعطف أبوي قائلاً :

أأسيدُ إنْ مالاً ملكـــــــــــ ‌‌‌ تَ فسِرْ به سيراً جميـــــلاً

أبنيّ إنّ المــــــــــــال لا ‌‌‌ يبكي إذا فَقَدَ البخيـــــــــلا

أأسيدُ إنْ أزمعتَ مـــــــــن ‌‌‌ بلد إلى بلد رحيـــــــــــلا

فاحْفَظْ وإنْ شَحَطَ المـــــزا ‌‌‌ رُ أخا أخيكَ أو الزَّميـــلاً[٢]

يدل حرف النداء الهمزة على أن المنادى قريب من الشاعر، فالمنادى هو ابنه وهو أقرب الناس إليه، فيحمله رؤيته وحكمته التي استفادها من الحياة، فعليه أن يبذل المال في عمل الخير والمعروف، لأن الإنسان البخيل لا يذكر بخير، وهو ينصحه مخاطباً إياه بأن يحفظ الصداقة بينه وبين أصحابه إن ارتحل من بلد إلى آخر.

**٣- أداة الشرط :**

يعد تكرار أداة الشرط في شعر ذي الإصبع العدواني ظاهرة بارزة من ظواهر التكرار في شعره، ولعل أكثر أدوات الشرط في ديوانه هي : ( إذا، وإن، ولو ).

ومثال ذلك حديثه مع ابنه وهو ينصحه مستخدماً أداة الشرط ( إذا ) قائلاً :

وإذا القروم تخاطـــــــــرت ‌‌‌ يوماً وأرعدت الخصيـــــــــلا

فاهصِرْ كهَصْرِ الليثِ خَضْــــ ‌‌‌ بَ من فريسته التليـــــلا[٣]

تستخدم الأداة الشرطية غير الجازمة استخداماً لظرف الزمان المستقبل، ولا يتم استخدامها

---

(١) **ديوان ذي الإصبع:** ٩٧.

(٢) **المصدر السابق:** ٧٢، ٧٣

(٣) **المصدر السابق:** ٧٤، القروم : جمع قرم وهو السيد، التليل : العنق، وانظر أمثلة أخرى : ٤٨، ٧٤، ٨٣

إلا عند اليقين والتأكيد من وجوب وقوع الشرط، فهي تدخل على ما هو محقق الحصول، فالشاعر يدعو ابنه إلى التهيؤ والاستعداد عند المعركة، وألاّ يكون جباناً، بل عليه أن يكون كالليث الذي ينقض على فريسته بقوة وشجاعة، فيعتمد على أداة الشرط لبيان رؤيته، فهذه الصفات التي أثبتها للمشبه به هي وسيلة لتقريب صورة المشبه إلى الذهن فتبدوأكثر وضوحاً، وهذا يجسد فلسفة الشاعر في أن الإنسان عليه أن يكون مقداماً في المعركة، لأن الخوف والجبن لا يمنعان وقوع المحذور، مع عدم إهمال أهمية استخدام فعل الأمر ( اهصر ) في جواب الشرط لتحقيق وقوعه وحتمية ذلك.

ويكون استخدام أداة الشرط ( إن ) لتحقيق الغاية والرؤية نفسها، و هذا في حديثه عن تفرّق قبيلته

فإن تك عدوان بن عمرو تفرقت        فقد غنيت دهراً ملوكاً هنالكـــا[١]

إن هذه الأداة تستخدم عند الشك في حصول الشرط، فكأن الشاعر لا يقبل هذا الواقع ويشك فيه، لشدة أساه وألمه على ما حصل لقبيلته القوية التي حكمت دهراً طويلاً، ولكن فعل الدهر هو الذي أدى إلى زوالها، وهكذا فإن أداة الشرط ( إن ) استطاعت أن تبرز نظرة الشاعر المتمثلة – في الفعل المدمر للدهر.

كرر الشاعر الأداة ( لو ) وهي أداة غير جازمة تؤدي معنى امتناع الجواب لامتناع الشرط، ومن ذلك قوله في حديثه عن ابن عمه الذي عاداه وأبغضه :

ولي ابن عـــــــم لايزا        ل إلي منكره دسيســـــــا

دبّتْ له فأحسَّ بعـــــــــ        ـد البرء من سقم رسيسا[٢]

لو كنتَ ماء لم تكـــــــن        عذب المذاق ولا مسُوسا[٣]

يكشف استخدام هذه الأداة رؤية الشاعر،التي مفادها عدم جدوى المحبة والصداقة أمام عداء ابن عمه له، فهذا العداء أبطل كل شيء بينهما، فامتناع حدوث الجواب جاء نتيجة لامتناع فعل الشرط من قبل، وهو يقدم لنا صورة فنية لبيان ذلك إذ لو كان ابن عمه ماءً عذباً لما تقبله الشاعر، و يبين الحزن الذي يعانيه الشاعر من هذا العداء وتأثيره في نفسه، وهو بذلك يعلن حالة صراخ دائم وشكوى مستمرة كثر وجودها في ديوانه.

**ج- التكرار البديعي :**

ونعني به استخدام الشاعر للأنواع البديعية التي تكون مبنيه على التكرار، وتكمن أهمية مثل هذه الألوان البديعية وتكرارها في أنها تعطي النص زينة لفظية جمالية، إضافة إلى ما تمنحه

---

(١) **ديوان ذي الإصبع** : ص ٧٠ : وانظر أمثلة أخرى : ٦٠، ٧٢، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩٦.

(٢) **المصدر نفسه**: ٤٣.

(٣) **المصدر السابق** : ٤٤ المسوس : الماء بين العذب والملح وانظر أمثلة أخرى في : ٦٤، ٩١، ٩٧.

للقصيدة من بعد إيقاعي أكثر تأثيراً في الموسيقى الشعرية.

وسيقصر الباحثان الحديث عن :

**١- التصريع**

فالتصريع هو جعل المصراع الأول من البيت كآخر المصراع الثاني[١] وتظهر أهميته الجمالية في أن الروي يتكرر مرتين في نهاية الشطر الأول وفي نهاية الشطر الثاني، وهذا خروج عن المألوف إذ يتكرر الروي في نهاية الشطر الثاني، وقد كرر ذو الإصبع العدواني هذه الظاهرة غير مرة، وهذا تكرار نفسي جيد، يدل على براعة الشاعر ومهارته، كما في قصيدته التي مطلعها:

هل تعرف الرسم والأطلال والدمنا زدن الفؤاد على ما عنده حزنا[٢]

وقوله :

ويا بؤس للأيام والدهر هالكا وصرف الليالي يختلفن كذلكا[٣]

وقوله :

يا من لقلب شديد الهم محزون أمسى تذكر ريا أمّ هــارون[٤]

ومما يذكر هنا أن الشاعر جاء بالتصريع بعد المطلع، فبعد أن صرع في البيت الأول في قوله :

أهلكنا الليل والنهار معـــاً والدهر يعدو مُصمِّماً جذعــا[٥]

بعد هذا جاء ببيت آخر مصرع بعد اثني عشر بيتاً من المطلع، وفي هذا زيادة في الحسن والجمال، وإن كان بعض النقاد يرى ذلك عيباً لأن التصريع عندهم يرتبط ببداية القصيدة، فلا يجوز للشاعر أن يأتي به بعد المطلع[٦].

ومن ذلك قوله :

إنكما صاحبيّ لن تدعــا لومي ومهما أضِقْ فلن تَسَعا[٧]

وقد جاء التصريع بعد المطلع مرة واحدة في ديوانه دون أن يصرع في المطلع، وذلك في

---

(١) راجع التعريف عند أبي طاهر محمد بن حيدر البغدادي: **قانون البلاغة**، تحقيق : محسن عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦، ١٢٨.

(٢) **ديوان ذي الإصبع** : ٨٠.

(٣)**المصدر السابق**: ٦٩.

(٤) **المصدر السابق**: ٨٨.

(٥) **المصدر السابق**: ٥٥.

(٦) انظر ما كتب حول ذلك في : يوسف بكار، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم**، دار الأندلس للطباعة والنشر ط٢، ١٩٨٣، ص ١٧٤، ١٧٦.

(٧) **ديوان ذي الإصبع**: ٥٨.

قوله:

ومنهم حكم يقضـــــــــــي فلا ينقَضُ ما يقضـــــــــي(١)

يضفي التصريع على القصيدة وحدة النغم والموسيقى، وهذا النوع من التكرار كثير في الشعر العربي فهو موروث فني، فلم يكن ذو الإصبع بدعاً من الشعراء في استخدام هذه الظاهرة الأسلوبية، وقد جاء استخدام هذه الظاهرة في صورتها العامة لتحاكي رؤية الشاعر في الزمن والدهر، فيلمح فيها صوت حزين أليم، حتى إن الكلمات التي وقع فيها التصريع تحمل إيماءة إلى الحزن مثل قوله : هالكا، وحزنا، ومحزون، وبذلك يؤكد حتمية الفناء، وفكرة التدمير التي ينفذها الدهر على الأحياء.

**التضاد**

التضاد لغة: - ضد الشيء أي خلافه(٢). أما علماء البلاغة العربية فقد حددوه بأنه الجمع بين معنيين متضادين متقابلين مختلفين(٣).

وتكمن أهمية التضاد في أنه في معناه اللغوي ما هو في حقيقته وكينونته إلا انعكاس لذلك التضاد الذي يعيشه الشاعر في حياته

إن مثل هذه التضادات اللغوية لا يمكن أن يأتي الشاعر بها عبثاً، فهي إضافة إلى عملها الإيقاعي الأسلوبي جاءت مؤكدة لرؤيته، وكل هذا يكون سبباً حقيقياً في تفلت النص وجماليته وغموضه، إذ يكسبه غرابة تبعث في نفس المتلقي الدهشة والسرور وتوصله بعد جهد إلى لذة القراءة.

يرى الباحثان دراسة بنية التضاد في ديوان ذي الإصبع العدواني على مستويين :

**أولاً : مستوى الموقف والظاهرة :**

أ- وضع قبيلته في الزمن الماضي والحالي.

ب- حاله وحال ابن عمه من حيث المعاملة.

ج- حاله في شبابه وشيخوخته.

**ثانيا : مستوى الألفاظ و اللغة :**

**أولاً أ- وضع قبيلته في الزمن الماضي والحاضر :**

بدا الشاعر متحسراً حزيناً لتفرّق قبيلته وضعفها وزوالها، بعد أن كانت قوية لها مكانتها

---

(١) **ديوان ذي الإصبع**: ٤٨.

(٢) ابن منظور، **لسان العرب** : مادة ضدد، ج ٤.

(٣) انظر أبا هلال العسكري، الحسن بن عبدالله (ت ٣٩٥هـ/١٠٠٤م): **كتاب الصناعتين** : تحقيق : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١، ص ٣١٦، القزويني، محمد بم عبدالرحمن (ت ٧٣٩هـ/١٣٣٨م) **الإيضاح**، ص ٧، ١٩.

بين القبائل، ونستطيع القول إن القتال الذي حصل بين أفراد القبيلة الواحدة كان سبباً مباشراً في ضمور ذكرها في كتب التاريخ العربي وغيره، فما وصل إلينا من أخبار تتحدث عنها يعد نزراً يسيراً لا يذكر ولا يعطي هذه القبيلة حقها الطبيعي والمناسب الذي تستحق.

صور ذو الإصبع قبيلته في ماضيها وكيف أصبحت الآن ! حتى تتضح الرؤية بشكل جلي، وفي مثل هذا يقول :

عـــذير الحــيّ مـــن عـــدوا ... نَ كـــــانوا حيـــــة الأرض

بغـــــي بعـــــضهم بعـــــضا ... فلـــم يُبقـــوا علـــى بعـــض

فقـــد صـــــاروا أحاديـــث ... برفـــع القـــول والخفـــض

ومـــــنهم كانـــت الـــسادا ... تُ والموفـــون بـــالقرض

ومـــنهم مـــن يجيـــز النـــا ... س بالـــسنة والفـــرض

ومـــــنهم حكـــم يقـــضي ... فـــلا يـــنقض مـــا يقـــضي

لهـــم كانـــت أعـــالي الأر ... ض فالـــسرّان فـــالعرض

إلـــى مـــا حـــازه الحـــزن ... فمـــا أســـهل للحمـــض

إلـــى الكفـــرين مـــن نخلـــ ... ـة فالـــذاءة فـــالمرض(١)

يتواصل الشعر هنا لبيان وضع قبيلته الحالي بما فيه من ضعف وذل وانكسار، موازنة بما كانت عليه قبل ذلك، فقد كانوا أقوياء يحذرهم الجميع، واستخدامه للفعل ( كانوا ) في البيت الأول يحمل دلالة نفسية حزينة يائسة.

ويأتي الضد للفعل ( كانوا ) والفعل ( صاروا ) وفي هذا إشارة إلى حالة انتقال وتحول وتغيّر شهدها الشاعر وقبيلته، فبعد تلك الصورة الزاهية لقبيلته عندما وصفهم بأنهم ( حية الأرض ) دلالة على منعة الجانب وقوته، فقد أصبحوا وصاروا أحاديث للناس يرفعونها ويخفضونها وفي هذه دلالة على ضعفهم وفنائهم وهوانهم على الناس، ومثل هذا التضاد في الموقف والظاهرة وظفه الشاعر في تعميق المعنى وإثراء الصورة، واستطاع التضاد أن يخلق فجوة توتر بين الشاعر ومتلقي شعره جعلت من هذا الشعر ذا دهشة تتناسب والتوتر النفسي عند الشاعر.

ويستمر الشاعر في عرض صورة قبيلته الحالية مبيناً المآثر التي كانت تمتاز بها، فمن

(١) **ديوان ذي الإصبع** : ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥٠، تقول عذيرك من فلان : أي هلم من يعذرك منه، حية الأرض : تقولها العرب للرجل المنيع الجانب، يجيز الناس : يحملهم، الحكم : وهو عامر بن الظرب العدواني.

هذه القبيلة كان هناك السادات وعلية القوم، وهم كانوا يحملون الناس في الحج من مزدلفة إلى منى، وفي هذا إيماءة إلى مكانة قبيلته الدينية، إضافة إلى ذلك فقد كان لقبيلته مكانة في عملية الحكم والفصل بين الناس، فمن حكمائهم المشهورين عامر بن الظرب العدواني وهو أحد حكماء العرب كانت القبائل تحتكم إليه.

وتأكيداً على مكانة قبيلته السابقة فإنه يذكر عدداً من الأماكن التي كانت قبيلته تسيطر عليها ومنه (السراد، والعرض، والكفرين........... ) وما ذكره لهذه الأماكن إلا تعبير عن حزنه على ضياعها، بعد أن صارت ظلالاً باهتة، وهذه المناقب جميعاً فقدت وضاعت بسبب القتال بين أفراد القبيلة، فالوضع الحالي هو مضاد لتلك الصورة السابقة بما فيها من عظمة وقوة وسعادة.

كرر الشاعر الفعل كان ومشتقاته للدلالة على حالة ماضية مشرقة، مقابل حالة حاضرة حزينة، ومثل هذا التضاد يحمل دلالات عميقة مؤثرة، وهو من خلال هذه الصور المتضادة استطاع أن يستقصي المعنى الذي هدف إليه وهو أثر الزمن في تفرق القبيلة ولعله من خلال استخدامه لهذه الصورة المتضادة أكسب النص متعة تَلَذُّذ متلقيه ويحاول ملامسة ذاك التشظي في نفس الشاعر.

رسم الشاعر صورة متضادة لقبيلته فيقول :

فأضحوا كظهر العود جُبَّ سنامُهُ　　　تحوم عليه الطير أحدب باركا[١]

استخدامه للفعل ( أضحى ) يحمل دلالة زمنية مضادة للفعل ( كان ) وهذا تضاد زمني مركب، إذ استخدم هذه البنية الضدية من خلال الصورة ليجسد رؤيته ويبين موقفه، فصوّر القبيلة بصورتها الحالية بالإبل المسن البارك على الأرض بسبب ضعفه وتقدم العمر به، ولم يكتف بذلك بل إنه صوّر الطير تحوم على ظهره دون أن يستطيع أن يبعدها عنه، وهذه العلاقة المتضادة التي كونتها الصورة ما هي إلا انعكاس لذات الشاعر وما فيها من شجو مرير وألم لما حصل للقبيلة.

**ب- حاله وحال ابن عمه من حيث المعاملة :**

حزن الشاعر وتألم بسبب ذلك العداء المرير بينه وبين ابن عمه، وهذه القضية أسست تضاداً في فكر الشاعر وفلسفته، فاستخدم الشاعر التضاد ليحقق سخريته من ابن عمه وذلك من خلال الموازنة بين صفاته وصفات ابن عمه، فالتضاد هنا لم يكن عاملاً في إثراء الصورة فحسب، بل هو وسيلة لحمل رؤية الشاعر أيضاً، ومن شواهد ذلك قوله :

ولي ابن عم ما كان من خُلُقٍ　　　مُخْتلفان فأقْليه ويَقْليني

أَزْرى بنا أننا شالتْ نَعامَتُنا　　　فَخالَني دونَهُ بل خِلْتُه دوني

فإن ترد عرض الدنيا بمنقصتي　　　فإن ذلك مما ليس يُشْجيني

(١) ديوان ذي الإصبع : ٧٠، العود : المسن من الإبل البارك : المستنيخ على الأرض.

ماذا عليّ وإن كنتمْ ذوي رحمي ... ألاَّ أحبكمُ إن لم تحبُّوني
لو تشربون دمي لم يرو شاربكمْ ... ولا دماؤكمُ جمعاً تُرويني
إني لعمرك ما بابي بذي غلَقٍ ... عن الصديق ولا خيري بممنونِ
ولا لساني على الأدنى بمنطلقٍ ... بالمنكرات ولا فتكي بمأمونِ(١)
عندي خلائقُ أقوامٍ ذوي حَسَبٍ ... وآخرون كثيرٌ كلهُمُ دوني
ماذا علي إذا تدعونني فزَعاً ... ألَّا أجيبكمُ إذْ لا تجيبُوني
وكنت أعطيكمُ مالي وأمنحكمْ ... ودِّي على مُثْبَتٍ في الصدرِ مكنونِ(٢)

بين الشاعر من يتحدث عنه وهو ابن عمه، ليثبت صلة القرابة والدم بين الطرفين، ليكون ذلك مقدمة تثبت مدى حزنه لما حصل، ولكن المفارقة أن ابن العم هذا خلقه وحاله مختلفان عن خلق الشاعر وحاله، فالكره والحقد هو عنوان هذه القرابة والصلة.

ويستمر في عرض صور التضاد بينه وبين ابن عمه، فهذا الأخير، هدفه النيل من الشاعر والانتقاص من قدره، ويأتي بعد ذلك ردهُ عليه فمثل هذا العداء لا يؤثر في قوته، وما نلحظه هنا أنه يثبت لنا سوء تصرف ابن عمه معه، ولكنه لا يرد عليه بالأسلوب نفسه، فالرد يكون بأسلوب حسن جميل، وكل ذلك يؤكد أنه ذو مكانة في قومه، وهذه المكانة تحتم عليه عدم الرد بشكل سلبي على من أساء إليه.

و يظهر في الأبيات السابقة الاعتماد على فكرة مفادها صلة القرابة، فبعد أن استخدم تعبير (ابن العم) يخاطب ابن عمه هذا بقوله ( ذوي رحمي ) ومع ذلك كله فهو يؤكد عدم حب ابن عمه له وعدم احترامه له، مع أنه يكن له كل الحب والتقدير، وقد تجلى ذلك في قوله : ( أحبكم، لا تحبوني ) فهو يختار هذه البنية الضدية اللفظية ليجسد المعنى الذي يهدف إليه، وإن كانت مثل هذه الصورة الضدية أقرب إلى التضاد في الألفاظ واللغة، ولكننا جعلناها ضمن بينة التضاد في الموقف والظاهر، لأنها تخدم الفكرة وتقويها، ولوقوعها ضمن منظومة عامة تتحدث عن رؤية واحدة.

واستمراراً للفكرة السابقة- إساءة ابن عمه له -يؤكدها بقوله :( تشربون دمي ) وهو تعبير يحمل إيحاءات نفسيه أليمة تثبت وتجسد لنا صراعاً متأصلاً بين الأنا والأخر ( الشاعر وابن

(١) **ديوان ذي الإصبع العدواني**:٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٤، ٩٥ ألية : أبغضه، شالت نعامتنا : تفرقنا، عرض الدنيا : ما كان من مال أو كثر، الممنون : المقطوع.

(٢) **المصدر السابق**: ٩٥، ٩٦.

عمه )، فالأنا تحاول المحافظة على كيانها ووجود القبيلة، بينما الآخر يحاول تدمير الأنا والنيل منها، وهذه الضدية في المعادلة تجسد مبدأ تنافس الأضداد من أجل البقاء.

ويمضي الشاعر في بيان هذه الضدية بينه وبين ابن عمه، فهو يتحلى بصفات حميدة منها أنه كريم لا يغلق بابه أمام ضيفه، وخيره غير مقطوع، ولسانه لا ينطلق بسوء، وقوته معروفه للجميع، وهو إن أثبت هذه الصفات لنفسه إنما يريد تأكيد ضدها لابن عمه، وقد أثبت ذلك في قوله : ( وآخرون كثير كلهم دوني ) فهذا التركيب يحمل ثنائية ضدية تمثل سخرية الشاعر من ابن عمه، لكنها ليست سخرية استعلاء وتكبر.

ولا يتوقف عند هذا الحد في بيان التضاد بينه وبين ابن عمه، فابن عمه في وقت الشدة يستغيث به، فيلبي هذا النداء، وعلى خلاف ذلك يحصل عندما يحتاج الشاعر ابن عمه، فاستطاع أن يجسد هذه الرؤى من خلال الألفاظ المتضادة ( أجيبكم، لا تجيبوني )، وهي في صورتها العامة تؤيد الفكرة العامة التي يريد أن يرسخها في نفوس المتلقين، وهي حزنه لهذا العداء بين أفراد القبيلة.

استطاع الشاعر من هذه المتضادات أن يعكس ما في نفسه من صراع وقلق وعدم ثقة بأقاربه، وكل هذه التضادات تتحد مع بعضها بعضاً لتحقق رؤيته وهمومه.

**ثانياً :- التضاد على مستوى الألفاظ واللغة :-**

فالتضاد من مثل هذا النوع يؤدي دوره في بيان رؤية الشاعر وفلسفته ومن ذلك قوله :-

أهلكنا الليل والنهار معـــاً والدهر يعدو مصمماً جذعا(١)

إن هذه الثنائية الضدية ( الليل، النهار ) كانت عاملاً مباشراً في تكوين شخصية الشاعر ومن ثم تأثيرها في نفسيته وفكره، وتأتي الثنائية في معرض حديثه عن كبره وهرمه وضعف قبيلته، فموضعها هنا ليس زائداً، بل إن الشاعر أراد من ذلك أن يقول : إن وجود الكائن الحي الذي يعيش في هذه الأرض مع وجود حركة الزمن الدائرية بليله ونهاره وتعاقبهما بشكل مستمر سيؤدي في نهاية الأمر إلى الهلاك والاندثار، فاستخدم كلمة (معاً) للدلالة على تأثير الليل والنهار مترابطين متحدين، مع الإشارة إلى ما تحمله كلمة الليل من صورة حزينة تدل على السكون خلاف كلمة نهار التي تدل على صورة فرحة مشرقة فيها نشاط وحركة، لكن النهاية واحدة دائماً وهي الموت والزوال وهذا هو فعل الدهر.

وتتجسد قيمة التضاد على مستوى اللغة في قوله :

(١) ديوان ذي الإصبع: ٥٥.

فيسعد النائم المدثر بالسعـــــد ويلقى العذاب من سبعا[١]

تعكس تقنية التضاد هنا حقيقة عاشها الشاعر، فقد جمع بين الضدين (السعد-العذاب)، وهذا الحديث جزء من سردية تحكي صورة هرمه وكبره، فهو يتخذ من بنية التضاد وسيلة لبيان رؤيته للحياة وعكس تجربته الشخصية، فيقول : إن الإنسان الجريء قد يكون الشقاء من نصيبه على الرغم من قوته وعزيمته، وهنا تبرز قيمة التضاد فالوضع المنطقي أن يكون نصيب الانسان الجريء السعادة والطمأنينة، ولكنه هنا يأخذ العكس تماماً ليبين للمتلقي أن ريب الدهر لا يمكن التحكم به، وأن الدهر قد يخذل الإنسان فلا يجزيه جزاءه الذي يستحق على جهده وقوته، بينما يكون الإنسان الذي لا يقدم شيئاً سعيداً مسروراً، وطبيعة هذا التضاد تعكس لنا قيمة الشاعر في قبيلته، فهو فارس شجاع ومع ذلك لقي الشقاء والتعب في حياته.

وبالنظر إلى طبيعة العلاقة بين اللفظين المتضادين يلحظ أن حضور أحدهما يستدعي غياب الآخر فمجيء الشقاء يستدعي ذهاب السعد،ويرى الشاعر أن الغلبة تكون للشقاء لأن السعادة في نظره فترة مؤقتة لا بد أن تنتهي، فالتضاد هنا ظاهرة أسلوبية تحمل دلالات عميقة داخلية تجسد فكر الشاعر.

وتبرز ثنائية التضاد اللغوي في قوله مخاطباً أبناء قبيلته :-

فإن علمتم سبيل الرُّشْد فانطلقوا وإن غَبِيتُم طريق الرشد فأتوني[٢]

ويحمل التضاد هنا أبعادا نفسية تشير إلى علاقة الشاعر بأفراد القبيلة، ويتشكل التضاد من البنية التركيبية الآتية :-

علمتم XXX غبيتم

انطلقوا XXX أتوني

وتدل هذه البنية على حرص الشاعر على قومه وقبيلته، إذ يريد لهم الخير والسعادة طالباً منهم أن يتجهوا إلى تلك الطريق في حالة علمهم بها، وتبرز شخصية الشاعر وفلسفته في حالة عدم علمهم بتلك الطريق، ففي هذه الحالة لا يتخلى الشاعر عن قومه، بل إنه يطلب منهم الحضور إليه، لأنه يريد الأفضل لهم، فيركز جهده على المحافظة على نفسه والجماعة معاً، وهذا الأمر يكشف ما تعانيه نفس الشاعر من هموم وانفعالات تبين ما حصل له ولقومه من ضعف وهرم.

وتتجسد فعالية التضاد في توضيح المعنى في قوله :

وساعٍ برجليه لآخر قاعد ومعطٍ كريم ذو يسار ومانـــع

(١) ديوان ذي الإصبع: ٥٦، سبع : أخاف.

(٢) المصدر السابق: ٩٦، غبيتم : لم تعرفوا.

وبانٍ لأحساب الكرام وهادمٍ وخافض مولاه سفاها ورافع[١]

يقابل الشاعر بين الذات ( ذات الشاعر ) / الآخر ( ابن عمه )، وقد تشكل التضاد من البنية الآتية :-

ساعٍ X قاعد

معطٍ X مانع

بانٍ X هادم

خافض X رافع

فيسعى لعمل الخير حتى يحقق المنفعة للجماعة، بينما الآخر لا يجد عملاً إلا القعود، مع الإشارة إلى ما تحمله كلمة ( قاعد ) من دلالة سلبية، وهو كريم معطاء لا يعرف للبخل طريقاً، ولكن الآخر مانع للعطاء لا يحب عمل الخير، إضافة إلى كل هذا فالذات تسعى جاهدة لبناء الأمجاد للقبيلة، ليتحقق لها السؤدد والجاه بين القبائل، في حين أن الآخر يعمل على هدم هذه الأمجاد في سبيل تحقيق منافع ذاتية، فالذات تعمل على رفع شأن القبيلة، بينما الآخر يعمل على خفضها،فيكون التضاد قد حقق توازناً جميلاً نلمسه في جمال التعبير ورقة الشعور وصدقه.

وتتشكل الثنائية الضدية في حديثه مع ابنه ناصحاً إياه قائلاً :

واحلل على الأيفاع للـ عافين واجتنب المسيــــــلا[٢]

ويتمثل التضاد في قوله : ( الأيفاع / المسيل ) وهي ثنائية ضدية تعكس نفسية الشاعر وطبيعته، فهو يريد من ابنه أن يكون كريماً معطاء كما كان هو، لذلك فهو يدعوه أن يكون دائماً ملتزماً الأيفاع (الأماكن العالية ) وهي في دلالتها العميقة تدل على شجاعة وكرم، فهي صورة مشرقة تبعث في النفس الطمأنينة والسرور، ومقابل هذه الصورة تأتي صورة ( المسيل ) وهو مكان منخفض يدل على خوف وجبن وبخل، فهي صورة حزينة تبعث في النفس الحزن والأسى، ومن خلال هذه الصورة المتضادة تظهر ايجابية الأيفاع وسلبية المسيل.

**التشكيل الاستعاري للدهر**

تخرج الاستعارة اللفظة من دلالاتها المباشرة، المعجمية إلى دلالات أبعد حتى تغدو اللفظة مثيراً أسلوبياً تفرض سلطتها على متلقي النص، وتدفعه إلى البحث عما وراء اللفظة، وترجع الاستعارة في اللغة إلى العارية أي النقل لتغدو هذه العارية من خصائص المعار إليه.

والاستعارة عند أهل الأدب والنقد ذات أهمية في توسيع المعنى، إذ عدها أرسطو من أعظم

---

(١) **ديوان ذي الإصبع**: ٦٦.

(٢) **المصدر السابق**: ٧٤ الأيفاع : جمع يفع وهو المرتفع من الأرض، المسيل : الوادي، العافون : طلاب العطاء.

الأساليب وآية الموهبة[١]

وتنبه نقاد العرب القدامى وفلاسفتهم[٢] إلى الدور الذي تقوم به الاستعارة، فهي عندهم من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، وهي قادرة على التأثير والإثارة بقدر غرابتها وانحرافها عن المألوف.

وكانت الاستعارة ذات حضور في مؤلفات النقاد المحدثين والأدباء[٣] إذ أشار هؤلاء إلى الاستعارة في تشكيل الصورة الشعرية، ودورها في ترك أثر بارز لدى متلقيها.

ويبرز التشكيل الاستعاري في شعر ذي الإصبع العدواني في الدهر إذ يضفي عليه صفات إنسانية، ويمنحه قوة فاعلة بتشخيصه ولعل التشخيص هنا من أقوى أركان الصورة الشعرية.

كان تعامل ذي الإصبع مع الدهر تعامل غيره من الشعراء الجاهليين الذين أسندوا للدهر كل فعل مهلك، إذ بيده الإحياء والإماتة، والتدمير، وإنهاء الحياة وتغيير أحوال الناس. وفي مثل ذلك يقول امرؤ القيس:

ألم يحزنك أنّ الدهر غـــــول     ختور العهد يلتهـم الرجـــــالا[٤]

ويقول الأعشى :

ولكن أرى الدهر الذي هو خاتر     إذا أصلحت كفاي عـــاد فأفسدا[٥]

ويقول عديّ بن زيد :

وكذاك الدهر، يرمي بالفتــــى     في طلاب العيش حالا بعد حال[٦]

والدهر عند الإنسان الجاهلي هو الزمان، الليل والنهار وفي ذلك يقول أبو ذؤيب الهذلي :

---

(١) أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تحقيق شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧ ص١٢٨.

(٢) انظر الجاحظ، عثمان بن بحر (ت ٢٥٥هـ/٨٦٨م) : **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، ط٤ ١٩٧٥ ص١٥٢. والقاضي الجرجاني، علي بن عبدالعزيز (٣٦٦هـ/٩٤٧م) في **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، القاهرة ١٩٥١ ص٤١ والعسكري في كتابه **الصناعتين**، ص٢٥٩، وقدامة بن جعفر (ت ٣٢٦هـ/٩٣٧م) في **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ط٣ ١٩٧٨ ص١٧٧ وألفت الروبي في **نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين**، دار التنوير لبنان ط١ ١٩٨٣.

(٣) انظر ما كتبه أحمد صبرة في كتابة " **التفكير الاستعاري في الدراسات العربية** "، دار الصنيقان، الإسكندرية ١٩٩٨. ص٩ إذ أورد إحصائية وارن شيلبس التي ذكرت أكثر من أربعة آلاف عنوان في ثلاثمائة صفحة لبحوث درست الاستعارة حديثًا عند الغربيين.

(٤) **ديوان امرؤ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف ١٩٥٨ ص٣٠٩ / الختر : أشد الغدر.

(٥) **ديوان الأعشى**، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت ط٧ ١٩٨٣ ص١٣٥.

(٦) **ديوان عدي بن زيد**، تحقيق محمد جبار المعيبد، بغداد، مطبعة الجمهورية، وزارة الاعلام ١٩٦٥ ص٨٣.

هل الدهر إلا ليلة ونهارهـــــا    وإلا طلوع الشمس ثم غيارهـــا[(١)]

والدهر هذا هو مهلك الكائنات الحية جميعها وفي مثل هذا يقول أبو كبير :

أخلاوَ إن الدهر مهلك من ترى    من ذي بنين وأمهم ومن ابنم[(٢)]

ولعل الخوف من الدهر خوف من الفناء، فالخلود إشكال شغل بال الجاهلي والخلود حلم قد تحطم أمام حركية الدهر، ففي حركة الدهر دفع للإنسان إلى الكبر ومن ثم إلى الفناء، وليس هناك من همّ حرك النفس الإنسانية أعظم من الإحساس بالفناء، وتحطم الوجود الإنساني[(٣)] وبانشغال الإنسان الجاهلي بمشكلة الخلود، واستحالة تحققها أمام حركية الدهر، أصبح تعامله " الإنسان " مع الدهر تعاملاً مع المجهول، مع الغيبي، الذي ينسب إليه كل ما هو من شأنه تحطيم الحلم الحيوي بإمكانية الثبات، والدهر من شأنه دفع الإنسان إلى تقليب الأمور : الاستقرار إلى اضطراب، الشباب إلى شيب والسعادة إلى شقاء، وهكذا أصبح للدهر قوة الإحياء فأصبغ الشاعر الجاهلي صبغة الحيوات على الدهر، وقام بتشخيصه فأحدث بذلك عمقاً في شكل الصورة الشعرية وألصق همومه النفسية في تشكيل الصورة للدهر، وترك النص الشعري يمارس دوره كمستفز حقيقي للمتلقي، ودفع هذا المتلقي إلى الاستسلام لجمالية اللغة، وقدرتها في التلون.

وجد الدارسان في شعر ذي الإصبع العدواني إحساسا مريراً بقسوة الدهر ويبدأ هذا الإحساس بانقلاب الحال حين مسه الكبر يقول :

أصبحت شيخاً أرى الشخصين أربعةً    والشخص شخصين لما مسني الكبر[(٤)]

مفارقة غريبة يضعنا أمامها ذو الإصبع، وتكمن هذه المفارقة في لفظة " أصبحت " فالإصباح يحمل مجموعة من الأمور في ثناياه، يحمل أولاً انقشاع الظلمة وثبات الحقيقة، ويحمل أيضاً انقلاب الحال، فالإصباح هو المقابل للإمساء وما أتى الإصباح إلا بعد انقضاء الإمساء، وتكمن غواية اللغة هنا في قلب المتوقع عند المتلقي إذ كان يتوقع اتضاح الرؤية هنا وإذا به يقف أمام انعدام الوضوح، وسبب هذا الانعدام الكبر.

ويقول كذلك :

---

(١) **ديوان الهذليين**، نسخة مصورة عن دار الكتب، الدار القومية للطباعة، القاهرة ١٩٦٥ ج١ ص٢١.

(٢) **المصدر السابق**، ج٢ ص١١١ حلاوة : اسم ابنه.

(٣) انظر : كارين جميس، **الموت والوجود**، المشروع القومي للترجمة، مصر ١٩٩٨ وعبد العزيز طشطوش، **الزمن في الشعر الجاهلي**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك –الأردن- و حسني يوسف، **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٨٨.

(٤) **ديوان ذي الإصبع**: ص٣٣.

أطافَ بنا ريبُ الزمانِ فداسنا      له طائفٌ بالصالحين بصيرُ(١)

نقف أمام هذا البيت موقفين : الأول مستشعر قدرة الزمان وكأنه إنسان يمارس الدوران، والثاني مدفوع بسلطة الاستعارة وقدرتها على تفتيق المعاني، ويتجلى هذا الموقف بتشخيص الدهر فالدهر قد حام ودار، والطواف هنا لريب الدهر أي حوادثه، والطواف قد حل بالجماعة " نا " وكأنه يريد القول أن الجميع قد خضعوا لريب الدهر، وتأتي عظمة التشخيص هنا بما حملته هذه النفسية من تراكمات اللاوعي عند الشاعر، فالطواف حول أمر عظيم ولأمر عظيم، فاختيار الكلمة مقصود، فلماذا لم يقل دار أو حل ؟ احتملت هذه الكلمة إحساس الشاعر قدسية أمرين : الأمر الأول قداسة الدهر، هذه المغيب الذي يمارس سطوته ويدمر الوجود، والأخر في قداسة المفقود، فالوجود الإنساني عظيم وتحطيمه أمر مريع، وهكذا نقف أمام بؤرة الاستعارة، فالاستعارة في شكلها البسيط تقع في لفظة طاف، إذ أخذت هذه الكلمة من حقلها الإنساني إلى حقل آخر " الدهر " أما الاستعارة باعتبارها ملمحاً من ملامح إغواء اللغة فهي ما في نفس الشاعر من أحساس بسطوة الدهر وقدرته على الإحاطة بالكائنات الحية وتحطيمها.

يقول ذو الإصبع :

هزئت زنيبة أن رأتْ ثرمي      وأن انحنى لتقادم ظهـــري

من بعد ما عهدتْ فأدلفني      يوم يجيء وليلة تســـري

حتى كأني خاتلٌ قنصـــاً      والمرءُ بعد تمامه يَحـــرْي

لا تهزئي مني زنيب فمـــا      في ذاك من عجب ولا سخـــر

أولم تري لقمان أهلكـــه      ما اقتات من سنة ومن شهر(٢)

تبرز قدرة الاستعارة وبؤرتها في " يجيء، تسري " وهي خصوصية الكائنات الحية، إذ المجيء، الذهاب صفات الحركة من سمات الأحياء، لكن الإحساس المتفجر في نفس الشاعر دفعه إلى التشخيص، والألم هنا " إحساسا " يبرز في مواطن متعددة، أولها اختيار الاسم " زينب " وزينب في اللغة شجر حسن المنظر طيب الرائحة(٣) ولم يكتف هنا بروعة هذا الاسم، بل قام بتصغيره، وكأنه يرتد إلى الماضي المفقود الذي يحن إليه، ويبرز الماضي هنا على شكل لائمة تشعره بمرارة ما آل إليه،الذي أصبح جسده في ضعفه، وفيما فقد؛ شواهد على قرب فنائه، فالإحساس بالزوال أمر مريع آل إليه، ولتحقيق التوازن الداخلي نراه يشخص الدهر ليبرز قدرته في التدمير، ويعود إلى

(١) **ديوان ذي الإصبع**: ٣٥.

(٢) **المصدر السابق**: ٣٩، ٤٠

(٣) انظر **المعجم الوسيط** إخراج نخبة من العلماء، ط٢، ج١ : مادة "زنب".

ماضيه ويستشهد بقدرة الدهر على تحطيم الموجودات السابقة والحالية " لقمان = شخص الشاعر ".

يقول ذو الإصبع :

أهلكنا الليل والنهار معــــاً والدهر يعدو مصمماً جذعاً(١)

تبرز بؤرة الاستعارة هنا في لفظي " أهلك، جذع " فالإهلاك صفة حياتية، والجذع(٢) كذلك فهي لفظة في الأصل للشاب الحدث وفي الإبل ما استكمل أربعة أعوام ودخل في السنة الخامسة، ويكون نقل " أهلك، وجذع " من حقلها الإنساني والحياتي إلى حقل آخر " الدهر " بقصد تحميلها إيماءات أخرى، فالدهر قادر على تحطيم الأحياء بحركته، ويبقى هو جديداً لا يفنى ولا يبلى، وترك التقادم والفناء للناس.

وتتجلى قدرة ذي الإصبع على تجسيد المعنويات في قوله :

ويا بؤس للأيام والدهر هالكا وصرف الليالي يختلفن كذلكــا

أبعد بني ناج وسعيك فيهــم فلا تتبعن عينيك ما كان هالكا(٣)

برزت قدرة الاستعارة في تشخيص الدهر ليحمل هذا التشخيص إحساسا مأساوياً يكمن في نتيجة وصل إليها الشاعر تحكي استحالة الدوام، فالدهر مهلك كل شيء وفي فعل الإهلاك دلالة على عجز المخلوق الإنساني أمام جبروت الدهر وقسوته، وما له إلا التسليم بعجزه.

ونرى روعة التشخيص في الابتعاد عن المباشرة في التعبير إذ يقول ذو الإصبع :

أمسى تذكرها من بعدما شحطتْ والدهر ذو غلظ حيناً وذو لين(٤)

فلو أن الشاعر قال أمسى يتذكر محبوبته بعد بعدها، لما أثر في وعي المتلقي، ولكنه بتشخيص الدهر، خلق صدمة في وعي المتلقي، واستفزه بابتعاده عن التقريرية، فالتقلب صفة للأحياء، وإضفاؤها هنا يكسب هذا الدهر إحساسا بالخوف منه، والحذر من غدره، ففي تقلب الحال دلالة على الحركة، وبالحركة يصل الإنسان إلى الزوال والإنسان بطبعه يخشى عدم الثبات.

والجمع بين "الدهر والتقليب" جمع غير مقبول في التعبير المباشر، وبالابتعاد عن المباشر في التعبير دلالة على إحساس الشاعر ورؤيته التي تحمل التحول، وفظاعة الزوال وقسوة الدهر.

وتستمر فكرة عدم الثبات وتقليب الأحوال وارتباطهما بنوائب الدهر في قوله :

وقد عجبت وما في الدهر من عجب يد تشج وأخرى منك تأسوني(٥)

---

(١) ديوان ذي الإصبع: ٥٥.

(٢) انظر المعجم الوسيط، ج١ ط٢ مادة "جذع".

(٣) ديوان ذي الإصبع: ٦٩.

(٤) المصدر السابق: ٨٨.

(٥) المصدر السابق: ٩٨.

فاليد من صفات الإنسان أو الحي، وبه ترتبط، وعند نقلها للدهر على سبيل التشخيص فإنها تضفي دلالات متنوعة، فاليد دلالة القدرة، والممارسة وبها يتم تنفيذ الفعل، ولعل الجمع بين اليد والدهر جمع على سبيل الاستعارة لتعميق رؤية الشاعر في الدهر ذاك المجهول الذي يفعل ويشكل ويدمر ويبني الأشياء الحية جميعها، والجمع بين الضدين "تشج – تأسوني" في أمر واحد "الدهر" إثبات قدرة الدهر وسطوته وتعميق لإحساس مرير عند الشاعر بعجزه، وما له إلا الابتعاد عن العجب، فمنفذ هذا الأمر قادر وبيده التغيير.

وتتضح حدة موقف ذي الإصبع من الدهر ذروتها في قوله :

إذا ما الدهر جرَّ على أنـــــاس  كلاكلَهُ أناخ بآخرينــــــا
فقل للشامتين بنا أفيقــــــوا  سيلقى الشامتون كما لقينا
و ما إن طبُّنا جُبْنٌ و لكــــــن  منايانا و دولةُ آخرينــــا
كذاك الدهر دولتُهُ سجــــالٌ  تكرُّ صرُوفُهُ حيناً فحينــا
ومن يغرر بريب الدهر يوماً  يجدْ رَيبَ الزمانِ له خؤُونا(١)

تبرز قيمة التشخيص هنا في تجسيم الدهر "كلاكله" فمنذ البداية نرى الدهر كائناً حياً له مقدمته، ومؤخرته، وكلاهما ثقيل في وقعه وتبرز هذه العلاقة التوترية مع الدهر في تكراره أولاً وفي نوائبه ثانياً.

والتشخيص هنا يساعد في نقل الشيء المعنوي إلى شيء محسوس، ومن ثم إجراء تعامل قائم على التوتر، والألم بين فعل الدهر، والمخلوقات.

وتبرز الجماعة في لفظة "أناس" و "نا" و "وا" "الشامتون" ولعل الشاعر هنا أيقن أن الجميع خاضع لريب الدهر ووجعه، وهم في طرفين أمام الإحساس به، إذ الجماعة الواعية المدركة التي رصدت ألم الدهر وحذرت وهي الفئة الواعية، وأخرى لم تدرك بعد وقع الدهر الموجع وبالتالي تشمت من تلك التي وقع عليها صروف الدهر، وهذه الجماعة بحاجة إلى وعي، "أفيقوا" وهي لفظة تدل على ضرورة تنبيه وحذر لجماعة قد غفلت أو لحق بها غياب العقل أو لعلها قد غشي عليها بفعل الانغماس في ضلالها وشماتتها بالآخرين. ويؤكد الشاعر حقيقة غابت عن هذه الجماعة، وهي حقيقة مستمدة من ذاك التراكم، اللاوعي الجماعي "كذاك الدهر دولته سجال" حقيقة تؤكد تقلب الدهر وتلونه، وفي حركته هذه دفع للأحياء إلى تذوق مرارته وانغراس أنيابه في أجسادها.

ويؤكد البناء الاستعاري للدهر والقائم على التشخيص تجاوزاً للدلالات الحرفية ومن ثم تشكيل علاقات جديدة تؤكد فكرة العجز الإنساني أمام الدهر وقسوته وجبروته وتقلبه.

---

(١) ديوان ذي الإصبع: ٨٣.

وبذلك تبرز قدرة الاستعارة في توسيع المعنى والابتعاد عن التقريرية والمباشرة في التعبير، والخروج بها إلى الغرابة وهنا تكمن غواية اللغة.

## الخاتمة

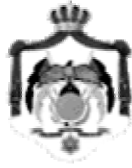
جسدت هذه الدراسة روعة اللغة، وقدرتها على المراوغة باعتبارها عنصراً حياً دائم الحركة، قادراً على الإفلات والتموج، ومن هنا تولد على الدوام علاقة توترية بينها وبين متلق حرص دوما على النفاذ إلى ما وراء اللغة، والشاعر دائم التنبه إلى روعة اللغة وسحرها فأخذها وقام بتحميلها رؤيته الخاصة، ضمن تشكيلات أسلوبية خاصة، و توصل الباحثان إلى :

أ- تمتلك اللغة خاصية الحياة، وقد تنبه الأدباء والنقاد إلى الموسعات التي تضفي على اللغة الحركة والسحر وهذه الموسعات أو الأسلوبيات تجعل اللغة دائمة التمنع وتبعدها عن التقريرية في التعبير.

ب- التكرار أحد هذه التشكيلات وقد وجدت الدراسة روعة هذا التشكيل في حمل البواعث النفسية ومجرى اللا شعور لإنسان مأزوم.

ج- التضاد أسلوبية أخرى حملت ذاك التضاد في الوجود إذ استطاع التضاد أن يكشف لنا ذات ذي الإصبع المتأزمة تجاه الحياة والموت وأبدية هذا التأزم وإقرار بعجز الإنسان عن نيل الخلود.

د- التشكيل الاستعاري كاشف لتلك العلاقة المؤلمة بين الدهر والحي، إذ وظف الشاعر التشخيص ليحمله دلالات أوسع تكشف لنا ذاك التوتر بين الحي والدهر باعتبار الدهر قوة مدمرة تقهر الحي في وجوده وتسوقه دوما إلى حتمية الزوال.





**The Hashemite Kingdom of Jordan** **Mutah University**

# Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

## An International Refereed Research Journal

**Vol. (4), No. (1), Thu'l Hijja 1428 (January 2008)**

ISSN 1026–3721

**Jordanian Journal of**

# Arabic Language and Literature

**An International Refereed Research Journal**

**Vol. (4), No. (1), Thu'l Hijja 1428 (January 2008)**

## Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
## An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Muʾtah University, Karak, Jordan.

**Editorial Correspondence**

**Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,**

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**Deanship of Academic Research**

**P.O. Box (19)**
**Mu'tah University, Mu'tah (61710),**
**Karak, Jordan.**
**Tel: (03–2372380)**
**Fax. ++962–3–2370706**
**E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo**
**DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm**

**Vol. (4), No. (1), Thu'l Hijja 1428 (January 2008)**

**Conditions of Publications**:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasnʾt been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A4 paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by 3 ½ inch diskette in MS Word 97 or higher. The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authorsʾ and are not necessarily those of the Editorial Board or Muʾtah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

**Notes for Contributors:**

-An Arabic and English abstract of c.١٥٠ words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

**References**:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([1], [2]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral 1 and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

**Basic Format**

**Books**

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

**Example:**

Al-Jāḥiẓ, Abu ʿUthmān ʿAmr ibn Baḥr (d 255 AH./771 AD.). ʿ**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

**Subsequent references to the same source**:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.٣, p. ٤٠.

**Manuscripts:**

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

**Example:**

Al-Kinānī, Shafiʾ Ibn ʿAli. (d ٧٣٠ AH./١٢٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Maʾthūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number ٤٢٤, folio ٥٠.

**Articles in Periodicals**:

(1)author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

**Example:**

Jarrār, Ṣalaḥ. "ʿynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Muʾtah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

**Edited Books ( Conference Proceedings, dedicated books)**

1. author᾽s name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

**Example:**

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā᾽il Al-ʿArabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān ʿAbbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**

**An International Refereed Research Journal**

**Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University**

**Price Per Issue:** **(JD 3)**

**Subscription:**

Subscriptions should be sent to:

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**
**Deanship of Scientific Research**
**Mu'tah Jordan**
**Karak- Jordan**

## Annual Subscription:

**Individuals:**

- Jordan : [JD 10] Per year
- Other Countries: [$30] Per year

**Institutions:**

- Jordan : [JD 20] Per year
- Other Countries: [$40] Per year

**Students:**

- [JD 5] Per Year

**Subscrber's Name & Address:**

| | |
|---|---|
| *Name* | |
| *Address* | |
| *Job* | |

*Form:*

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

**Signature:** **Date:** / /200

## المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

**ثمن العدد:** (٣) دنانير

## قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

**رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**
**عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة**
**الكرك - الأردن**

**قيمة الاشتراك السنوي:**

- للافراد:
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- للمؤسسات:
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- للطلبة: **(٥) دنانير سنوياً**

**اسم المشترك وعنوانه:**

| | |
|---|---|
| الاسم | |
| العنوان | |
| المهنة | |

**طريقة الدفع:** ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

**التوقيع:** **التاريخ:** / / ٢٠٠